

RICARDO BRISOLLA RAVANELLO

**PRÁTICAS SUBVERSIVAS NA PÓS-MODERNIDADE:
O DISCURSO EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS INDEPENDENTES,
ENQUANTO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA À LÓGICA
DO CAPITALISMO TARDIO.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Universidade do Sul de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Fernando S. Vugman.

PALHOÇA, 2006

RICARDO BRISOLLA RAVANELLO

**PRÁTICAS SUBVERSIVAS NA PÓS-MODERNIDADE:
O DISCURSO EM PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS INDEPENDENTES,
ENQUANTO FERRAMENTA DE RESISTÊNCIA À LÓGICA
DO CAPITALISMO TARDIO.**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça – SC, ____ de _____ de 2006.

Prof. Dr. Fernando S. Vugman
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Dr. Rogério F. Koff
Universidade Federal de Santa Maria

Dedico esse estudo à minha família: Pai, Mãe, Bruno e Rafa. E a minha paixão, Leticia.

Ó GRANDE ALTAR
DO DIVERTIMENTO
PASSIVO...



OUTORGAI-ME AS VOSSAS
IMAGENS DISCORDANTES
COM TAL VELOCIDADE QUE
TORNE IMPOSSÍVEL O
PENSAMENTO LINEAR!



RESUMO

O presente trabalho se propõe a fazer uma análise da linguagem na produção de discursos, enquanto atitude de negação aos valores disseminados pelo capitalismo tardio. Para isso, faz-se uma opção por analisar uma das diversas formas de produzir resistência e que tenta subverter a lógica do consumo. Nesse estudo, optou-se por analisar audiovisuais produzidos em um ambiente cineclubista. Entende-se esse momento como sendo a expressão maior e totalmente disseminada do capitalismo tardio, em um estágio tão avançado do processo de acumulação, onde o capital se transforma em imagem. O consumo e o espetáculo serão vistos como os principais geradores de tensão, de angústia e forma de dominação e manipulação social, sendo esse um dos pontos no qual imaginamos encontrar resistência ou posturas subversivas. A localização de um ambiente pós-moderno serve apenas de pano-de-fundo para discutirmos essas duas problemáticas atuais, o consumo e o espetáculo e, principalmente, para verificarmos como uma atividade como o cineclubismo pode motivar a produção de discursos subversivos.

Palavras-chave: pós-modernismo, cineclube, subversão.

ABSTRACT

The present work proposes to analyze language in the production of discourse while attitude of denial toward the values scattered by the late capitalism. For this purpose, the work chooses to analyze one of the several ways to produce resistance that tries to subvert the logic of consumption. In this study, we opted for analyzing the audiovisual materials produced in a cineclubbist environment. This moment is understood as being the greatest and totally spread expression of the late capitalism in an advanced stage of the accumulation process, where the capital turns into image. The consumption and the spectacle will be seen as the main generators of tension, anguish and way of social domination and manipulation, being this way one of the points in which we imagine to find resistance or subversive postures. The location of a postmodern environment solely serves as backdrop for discussing these two current problematic issues, the consumption and the spectacle and, mainly, for verifying how an activity such as cineclubbism can motivate the production of subversive discourses.

Key words: postmodernism, cineclub, subversion.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	PÓS-MODERNISMO: CONSUMO E ESPETÁCULO	14
2.1	PÓS-MODERNIDADE	14
2.2	O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO.....	22
2.2.1	<i>A crise do sujeito do Iluminismo</i>	26
2.3	O ESPETÁCULO DO CONSUMO	30
3	CINECLUBISMO	57
3.1	PRÁTICAS SUBVERSIVAS.....	57
3.2	CINECLUBISMO	60
3.3	CINECLUBISMO E SUBVERSÃO	62
3.4	CINECLUBISMO NO BRASIL	65
3.4.1	<i>Dinafilmes – Distribuidora Nacional de Filmes</i>	67
3.5	CINECLUBISMO EM SANTA MARIA/RS.....	70
3.6	MOVIMENTO DE REARTICULAÇÃO NACIONAL	85
4	ANÁLISE DOS PRODUTOS AUDIOVISUAIS	87
4.1	DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	87
4.2	CONCEITOS DE DELEUZE E GUATTARI.....	96
4.3	FOME DE QUÊ?.....	100
4.4	A ESCOLA DO MUNDO	106
4.5	FOME DE QUÊ? E A ESCOLA DO MUNDO	111
5	CONCLUSÃO	114
6	CONSIDERAÇÕES FINAS	121
	REFERÊNCIAS	127
	ANEXOS	130

1 INTRODUÇÃO

Partimos do pensamento de que práticas sociais e culturais só são possíveis através de interações dadas pelas diversas formas de linguagem e por mediações negociadas pela produção e legitimação de discursos. Para nós, é fundamental entender como tais discursos produzem significados ou como a utilização de determinadas linguagens produz discursos e têm efeito sobre a vida de sujeitos sociais e culturais, assim como tais linguagens e discursos podem ser determinantes na percepção da realidade, visto que tal realidade é construída justamente pela recepção e interiorização de discursos.

Essa linguagem, enquanto tecnologia intelectual, fornece suporte para a relação social e representação da realidade. Falando disso, Barthes e Baudrillard, citados por Castells (1999), explicam que culturas consistem em processos de comunicação e esses se baseiam em linguagens, produção e consumo de sinais. Portanto, a linguagem é um elemento determinante para a estruturação e desenvolvimento da cultura, da comunicação e, por conseguinte, do raciocínio.

Assim, a comunicação, em suas diversas faces, entre elas o cinema, em especial, é um processo que gera pensamentos, contribuindo definitivamente para o desenvolvimento do raciocínio, no qual a pessoa passa a aprender com os filmes, a usufruir mais intensamente da emoção que provocam, a interpretar as imagens, a refletir a partir delas, a reconhecer valores diferentes e a questionar os seus próprios. De forma inversa, a redução dos signos pelo conta-

to limitado com formas de comunicação e linguagens diversas ou pela repetição redundante dos filmes comerciais, resulta numa abreviação da capacidade de compreensão da realidade.

O cinema apóia sua linguagem fundamentalmente na imagem em movimento, esse é o suporte principal e carro-chefe da comunicação. O som e as legendas vêm a sublinhar as imagens. E, em sociedades audiovisuais como a nossa, o domínio dessa linguagem é requisito fundamental para se transitar bem pelos mais diferentes campos sociais. Ao se verificar com maior atenção a linguagem cinematográfica, possibilita-se construir outros sentidos para discursos já vistos e desdobrados, dando ao receptor uma visão mais completa do mundo, sintonizado com seu tempo e espaço, ensinando dessa forma a busca de novos sentidos da realidade, de forma autônoma, ou seja, constitui-se uma prática social importante que atua na formação geral das pessoas.

O cinema como expressão do momento mais avançado do processo de produção do *visível* pode constituir um objeto de estudo, de conhecimento e de informação válido por si próprio, mas também pelo confronto que permite estabelecer entre as disciplinas institucionais (língua, literatura, história, história da arte, etc) e todas aquelas manifestações que hoje contribuem para a formação da cultura (Costa, 1989, p.39).

O que se pretende, é produzir uma análise da linguagem na produção de discursos em produções audiovisuais na cidade de Santa Maria - RS, enquanto atitude de negação aos valores disseminados pelo capitalismo tardio.

Estudar os reflexos das práticas cineclubistas no desenvolvimento de linguagens específicas que podem produzir discursos subversivos torna-se importante, pois são práticas que tentam apontar para opções autênticas de vivência social, de diferentes posturas culturais, de alternativas ao engajamento de um modelo padronizado e hegemônico de estilo de vida, formatado com o objetivo de promover um consumo desenfreado de bens simbólicos importados. Tais tensões participam dos processos que fazem parte da cultura e de práticas sociais que definem os ambientes de vivência.

No estudo que segue, temos dois textos cinematográficos como objetos de análise. É dessas imagens e de todos os elementos que as compõem que tentaremos perceber a influência mútua que cinema e sociedade exercem entre si. Se em uma direção eles refletem valores e modos de ver e de pensar das sociedades e culturas nas quais os filmes são inseridos e produzidos, podendo funcionar assim como instrumentos de reflexão, por outra direção, repetidos insistentemente, esses discursos constituem um padrão amplamente aceito que pode esmagar e acabar de vez com identidades culturais específicas de dados lugares, tais como as do terceiro mundo, impondo, em primeira análise, a lógica do sistema econômico hegemônico: o capitalismo tardio. Assim, temos um cinema comercial que dissemina uma ideologia e outro que tenta subvertê-la.

Parte-se do pressuposto de que estamos vivendo a pós-modernidade. Esse tempo, numa perspectiva apenas pessimista, seria uma implicação da disseminação de uma cultura baseada no consumo e no espetáculo, transmitida principalmente através de meios audiovisuais, tais como a televisão e o cinema.

O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. O *estilo de vida* da superpotência tem, então, com o *fetichismo* da mercadoria de Marx, a mesma relação que os mais adiantados monoteístas têm com os animismos primitivos ou com as mais rudimentares formas de idolatria (JAMESON, 2002, p.14).

O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência (DEBORD, 1997, p. 140).

A pesquisa pretende mostrar formas de resistência a esse sistema hegemônico. Tenta-se fazer isso através da análise da imagem, mais especificamente, das imagens produzidas no município de Santa Maria por autores independentes, produzidas em um contexto de tradição cineclubista, de ver e discutir cinema. Essas imagens, pensa-se, sustentam uma espécie de reação e postura de negação aos valores disseminados pelo capitalismo tardio, pela ló-

gica do consumo e do espetáculo. Pressupomos, então, que existe, disseminado nos discursos da mídia em geral e do cinema comercial, uma hegemonia sufocante de signos que objetivam conduzir a sociedade como um todo ao consumo de produtos, tornando esse uma opção exclusiva de prazer, satisfação, realização, inserção social etc. Imaginamos ainda que esses signos são apresentados de forma a produzir o que se convencionou chamar de “espetáculo”. Buscamos, então, nos objetos de pesquisa, signos que subvertam a lógica hegemônica encontrada na mídia, que valorizem aspectos culturais locais e humanos e que proponham uma atitude de distanciamento ou negação dos valores do capitalismo tardio. Fundamentalmente, isso é o que nos desperta interesse e preocupação e transforma tais imagens em objeto de estudo das Ciências da Linguagem.

Pretende-se explorar então a relação entre cinema (ou qualquer produção ficcional e/ou documental, no formato audiovisual), cultura e sociedade, demonstrando como o cinema pode agir como interlocutor de um fenômeno subversivo e alternativo de produção de bens simbólicos. Então, se admitirmos que a relação com filmes influencia de modo significativo a formação social e cultural dos indivíduos, precisamos entender como esse processo acontece. Qual a extensão? As condições? E os limites dessa participação?

Inicialmente pode-se indicar uma subdivisão na análise de produções audiovisuais: um estudo é possível no âmbito da linguagem cinematográfica e outro no âmbito do filme pronto; o primeiro de caráter teórico e o segundo de caráter crítico. Em nosso trabalho pretendemos fazer as duas abordagens, principalmente nos momentos onde elas se atravessam.

O sistema de um filme é uma utilização singular dos recursos do código, aliada a uma certa temática, visão de mundo, percepções particulares que não são menos próprias desse filme e que, contudo, não são inseparáveis do fato cinematográfico.

Muitos críticos e teóricos reconhecem que nem todas as configurações ou estruturas de filmes são propriamente cinematográficas e que o filme é um local aberto onde operam

significações de origens diferentes, mostrando também o potencial do cinema em campos interdisciplinares. Essas figuras são integradas à nova ordem do discurso que é, por fim, cinematográfica, pois será expressa na tela.

Outras teorias mobilizadas nesse trabalho possivelmente influenciem a análise proposta e acreditamos ser tolice pensar que o pesquisador conseguiria ficar imune a elas, entre elas, principalmente, a visão jamesoniana e a do espetáculo de Debord. Também entram em jogo os conceitos de códigos cinematográficos, pensados a partir das sistematizações de Christian Metz. Já os códigos não-cinematográficos e os sistemas específicos serão atravessados pelas reflexões anteriores do trabalho sobre consumo e espetáculo, assim como pela percepção de autores como Deleuze, Guattari e Lipovetsky.

No primeiro capítulo temos o desafio então de formular uma discussão teórica sobre a pós-modernidade, colocando em jogo alguns conceitos centrais do nosso raciocínio, que, como já dissemos, são aspectos intimamente ligados ao chamado capitalismo tardio, ao consumo e ao espetáculo. Dessa forma, primeiramente fazemos uma leitura geral sobre essas possibilidades, definindo posteriormente quais as teorias e os autores que convidaríamos a nos apoiar na argumentação. Nesse momento, propomos um estudo bibliográfico, que deve continuar, para que possamos nos aprofundar e formular pensamentos mais complexos, à medida que imergimos no estudo dos autores definidos.

No segundo capítulo vamos estudar formas subversivas de se transitar na pós-modernidade. Fechando ainda mais o foco, objetivando um estudo mais específico e relevante, optamos por observar o cineclubismo como possibilidade de subversão e como ambiente de formação de produtores independentes no município de Santa Maria. Para cumprir tal meta, pensamos que não podemos abrir mão ainda da pesquisa bibliográfica, mas que também podemos utilizar uma pesquisa exploratória documental que traga informações sobre a dinâ-

mica de funcionamento dessa prática. Com esse método, pretendemos levantar subsídios pragmáticos acerca do tema, contribuindo de forma indispensável para as análises futuras.

No terceiro capítulo, momento em que faremos a análise das produções audiovisuais, entrarão em jogo as percepções tiradas do primeiro capítulo, confrontando-se, pelo menos é o que esperamos, com as do segundo. Mas a análise não será produto apenas desse confronto. Pretende-se, também, a fim de se ampliar a capacidade de análise, utilizar em certo grau, algumas formulações pós-estruturalistas ou de pensadores que tenham uma opinião crítica em relação a um posicionamento marxista de análise.

O desenvolvimento de novos modos de ler e criticar os textos, empreendidos pela chamada nova teoria francesa, também tem algumas importantes implicações para o projeto dos estudos culturais. Vários pós-estruturalistas franceses contestaram a uma visão marxista um tanto simplista de que a ideologia se situa no texto e constitui o seu cerne, e que a crítica da ideologia é constituída apenas pela refutação e a demolição da proposta ideológica nuclear do texto (KELLNER, 2001, p. 148).

Seria possível afirmar que o método proposto não garante uma quantificação precisa de informações. Porém, lembramos novamente o caráter subjetivo da pesquisa. Argumentamos ainda, influenciados pelas teorias pós-modernas e pós-estruturalistas, que o que pretendemos é formular uma visão parcial do objeto, apenas uma entre tantas possíveis. Não pretendemos esgotar a discussão, apresentando um método que prometa responder a todas as perguntas possíveis. Pensamos que devemos operar na construção de uma proposta ficcional de verdade, condicionada em muito pelas próprias convicções do pesquisador, que mesmo assim possui grande relevância por ser uma possibilidade original e particular de compreender alguns aspectos da construção do mundo que nos rodeia.

2 PÓS-MODERNISMO: CONSUMO E ESPETÁCULO

2.1 PÓS-MODERNIDADE

O presente trabalho pretende situar, do ponto de vista teórico, uma possível atitude de resistência cultural a uma lógica que parece-nos aderida pela maioria. Por uma questão metodológica, faz-se uma opção por analisar uma das diversas formas de produzir resistência e tentar subverter a lógica do consumo. Para isso, optou-se por lançar um olhar sobre a linguagem utilizada em produções audiovisuais independentes e se essas linguagens produzem discursos de teor subversivo à lógica do capitalismo tardio em dois aspectos: consumo e espetáculo.

A hipótese da qual parte este trabalho é de que estamos vivendo no tempo da pós-modernidade. Não pretendemos aqui nos posicionar a favor ou contra tal conceito. Temos consciência do campo escorregadio em que andamos, mas também não podemos simplesmente, por receios, evitar a discussão.

Com relação ao *pós-modernismo*, não procurei sistematizar um uso ou impor um significado conveniente conciso e coerente, uma vez que esse conceito não só é con-

testado, mas é também intrinsecamente conflitante e contraditório. Vou argumentar que, por bem ou mal, não podemos não usá-lo (JAMESON, 1997, p. 25).

Apesar disso, parece-nos evidente que o que vivenciamos tem diferenças substanciais em relação ao tempo intitulado moderno e que o entendimento dessas diferenças é crucial para montarmos nosso cenário. A modernidade, período histórico que, entre outras coisas, viu a manifestação de vários movimentos culturais, entre eles o modernismo, pode ser percebida como a instituição de um tipo de poder: primeiro porque funciona como um sistema fechado de normas e segundo, porque o que fica de fora não é reconhecido como válido. Impõe assim um modelo, uma verdade, uma estrutura, um tipo de visão sobre o objeto, provavelmente pela influência da herança cultural de anos da velha metafísica. Já o pós-modernismo, ou mais precisamente a pós-modernidade, se institui, segundo CONNOR, da seguinte forma:

A legitimidade desse debate foi estabelecida em duas direções, efetuando uma estereoscopia conceitual. Em primeiro lugar, cada disciplina produziu provas cada vez mais conclusivas da existência do pós-modernismo em sua própria área de prática cultural, em segundo, e realmente o mais importante, cada disciplina aproveitou progressivamente as descobertas e definições de outras disciplinas (1996, p.13).

A abordagem teórica que pretendemos fazer tenta indicar alguns autores e suas teorias com o intuito de servir como suporte para o entendimento parcial do objeto de pesquisa. Nesse sentido, pretende-se problematizar as teorias desses autores em relação ao objeto e construir discursivamente algo novo e circunstancial. Não se espera aqui procurar apontar métodos que cumpram a função de revelar ao pesquisador a verdade. Preferimos pensar, e isso parece ser o único consenso, pelo menos nas ciências sociais e humanas, após as diversas explicações das teorias pós-estruturalistas, que devemos tentar evidenciar que a formulação de verdades no discurso científico é construída discursivamente pelo pesquisador, pois é este que opta, assim como um artista escolhe um pincel, por uma teoria que cumpra determinada função. Teorias, em nossa abordagem, são modos possíveis de ver um objeto, são ângulos que permitem perceber certas peculiaridades, mas que, no entanto, escondem outras. Elas ajudam

a observar fenômenos, porém não de forma isenta. A escolha de uma teoria, assim como a época em que foi escolhida e o contexto em que foi abordada, revelam as intenções do pesquisador, influenciando e determinando, de certa forma, o resultado da pesquisa.

A influência da perspectiva pós-estruturalista ajuda a compor um quadro metodológico que entende a utilização de teorias como construções provisórias, dependentes de forças discursivas de certos ambientes e instituições. Tentativas metodológicas com a pretensão de capturar a verdade erram pela crença antiga de que nós possuímos a capacidade de nos apropriar da linguagem, enquanto que, na verdade, é a linguagem que se apropria de nosso pensamento. Não temos autonomia para construir um discurso isento, pois antes mesmo de elaborar o pensamento, já somos uma construção formada pelo intercâmbio de diversos discursos. Nessa direção, a contribuição da obra de WITTGENSTEIN¹ (1996), antes mesmo do pós-estruturalismo, já alertava para o erro histórico cometido pela filosofia ocidental. Tal filosofia sempre foi pensada como um problema de consciência. A verdade estaria lá, de alguma forma, em algum lugar, esperando para ser desvendada e o método seria o caminho seguro que levaria às descobertas. A virada lingüística postulou que a linguagem é a materialidade do pensamento, que não existe possibilidade de pensar fora da linguagem. Assim, temos que a linguagem produz efeitos pragmáticos: em dizendo se faz. O limite da ciência agora passa a ser o discurso científico, que é limitado, por consequência, pelo texto científico.

¹ A obra, assim como o pensamento de Wittgenstein, é dividida em dois momentos. Na primeira fase, a do *Tractatus lógico-philosophicus*, Wittgenstein busca uma linguagem exata e que consiga explicar precisamente os problemas da consciência. Wittgenstein “Buscou algo semelhante à gravitação universal, uma lei que tudo explicasse ou, melhor, uma linguagem que fosse a tradução exata do objeto sobre o qual se expressa.” (BERTICELLI, 2006, p. 54). Atrás de precisão lingüística para a filosofia, ele afirma, segundo Berticelli, que os enunciados filosóficos não merecem confiança, pois não realizam a ponte entre o objeto e a linguagem que o expressa. Na segunda fase, com a obra *Investigações filosóficas*, Wittgenstein inverte radicalmente sua posição e afirma que “a linguagem é irreduzível aos enunciados simples e claros. A riqueza comunicativa da linguagem não permite um único e restrito sentido simples. A totalidade do que a linguagem expressa ultrapassa a univocidade.” (BERTICELLI, 2006, p. 54 - 55)

Se o discurso é o que constitui o sujeito, ele também pode desconstituir esse mesmo sujeito. Nessa ótica, neste estudo, pressupomos um sujeito descentrado. Assim, não parece ser possível operar com um método do estilo causa e consequência, já que consideramos que inúmeras forças atuam sobre o sujeito, gerando várias causas e múltiplas consequências, pois esse sujeito não é uno nem está estabilizado. Entendemos que o sujeito, nos tempos atuais, está mergulhado num ambiente impregnado de tensões e reagindo de forma imprevisível a estas tensões.

O termo pós-moderno, vastamente utilizado e já bastante desgastado na atualidade, coloca em jogo, lado a lado, duas perspectivas que aparentemente podem parecer contraditórias. De um lado, ele evoca a necessidade de se reconhecer uma mudança estrutural no que se convencionou chamar de capitalismo tardio, sociedade do consumo e/ou do espetáculo, em relação ao que se entendia anteriormente como capitalismo (imperialista). Nesse momento, a esfera da cultura se aproxima e passa a ser entendida a partir de uma relação, para muitos, indissociável da economia política. Os movimentos da cultura, suas manifestações e motivações, passam a ser associadas ao movimento do capital internacional globalizado. E, em outro sentido, pressupõem a continuidade de várias noções, pois não abandona de forma definitiva a sua origem. Assim, podemos entender que o pós-modernismo, ao mesmo em tempo que anuncia uma estética nova, não abandona de vez a antiga, usando esta última como fonte de referência constante. Essa relação ambígua é que torna o campo de teorizações acerca do pós-modernismo extremamente perigoso, pois coloca o *novo* e o *velho* numa relação de aceitação e de negação.

Em nosso entendimento acerca do que é a pós-modernidade, nos aproximamos muito do pensamento de Steven Connor (1996, p.58):

[...] poderíamos dizer que a característica do pós-modernismo é essa relação peculiarmente complexa que ele tem com o modernismo – que é, no seu próprio nome, ao mesmo tempo invocado, admirado, tratado com suspeita ou rejeitado.

E poderíamos acrescentar ainda que a pós-modernidade é percebida muito mais como um mal-estar, uma espécie de ressaca das teorias que davam sustentáculo às chamadas metas-narrativas, que parecem não fazer mais sentido e se tornaram insustentáveis em sua totalidade.

A discussão da pós-modernidade, principalmente por esse momento ser evidenciado pelas imagens que produz, percorre campos consagrados e bastante explorados, tais como a arquitetura e a arte, principalmente por esses campos possibilitarem uma contemplação comparativa de um antes e um depois, aspecto, aliás, que pretendemos evitar também. Em nossa análise, pretendemos verificar a pós-modernidade do ponto de vista de autores como Fredric Jameson. Tal autor entende esse momento como sendo a expressão maior e totalmente disseminada do capitalismo, capitalismo tardio para usar um termo bastante familiar à tese jamesoniana. Por esse viés lançamos um olhar, inicialmente marxista sobre nosso objeto de estudo. Logo, essas teses terão uma influência grande no entendimento de um ambiente de vivência global, porém, não definidoras, pois a perspectiva teórica proposta por Gilles Lipovetsky (1989) também permeia esse trabalho.

Se, de um lado, reconhecemos a influência do capital na definição de uma série de tensões, de outro podemos imaginar que o consumo tenha uma função importante e até democrática nas sociedades atuais, diferente daquela função historicamente atribuída a ele de ampliar a distinção social através da capacidade de possuir coisas. Ao mesmo tempo em que torna o cotidiano uma corrida para se adquirir cada vez mais produtos, também faz com que não se tenha um apego maior a esses produtos. Assim, de certo modo, liberta os indivíduos pela constante substituição de produtos por outros produtos.

O consumo, no essencial, não é mais uma atividade regada pela busca do reconhecimento social; manifesta-se, isso sim, em vista do bem-estar, da funcionalidade, do prazer para si mesmo. O consumo **maciçamente** deixou de ser uma lógica do tributo estatutário, passando para a ordem do utilitarismo e do privatismo individualista (LIPOVETSKY, 1989, p. 173).

A moda, movimento característico dos sistemas de consumo capitalista, segundo LIPOVETSKY, não apenas as peças de vestuário ou adornos, mas num sentido mais amplo, é o último estágio para as democracias plenas. O seu sistema de renovação impõe, além de apenas o consumo, uma pluralidade de atitudes que minam os pré-conceitos autoritários, pejorativos e estatutários. Tradicionalmente, se entende que o consumo é um instrumento da hierarquização social, onde a aquisição dos objetos é o lugar da produção social das diferenças e dos valores estatutários. LIPOVETSKY afirma que as implicações vão muito além dessa análise dizendo que;

Os espíritos em seu conjunto, com efeito, estão mais informados porém mais desestruturados, mais adultos porém mais estáveis, menos ‘ideologizados’ porém mais tributários das modas, mais abertos porém mais influenciáveis, menos extremistas porém mais dispersos, mais realistas porém mais indistintos, mais críticos porém mais superficiais, mais céticos porém menos meditativos. A independência maior nas idéias vai de par com mais frivolidade; a tolerância é acompanhada de mais indiferença e relaxamento na coisa pensante (1989, p. 17-18).

Isso não significa, evidentemente, que os objetos já não tenham valor simbólico e que o consumo esteja livre de toda competição por *status*. Em vários casos, o consumo de produtos ou bens ainda se caracteriza e se justifica por uma necessidade de produção de status social. Porém, isso não quer dizer que o consumo da maioria dos produtos ou de grande parte deles não aconteça pelas demandas contemporâneas de valores privados como prazer, conforto, funcionalidade e estética.

Assim, pretendemos deslocar o entendimento que tradicionalmente explicava a relação com o capital e os sistemas de produção e acumulação na perspectiva marxista, ou pela linha de entendimento pós-modernista, que prevê um indivíduo, de certa forma ingênuo e entregue aos movimentos e vontades do capital, para uma concepção que não deixa de reconhecer a influência do capital, mas que também entende esses indivíduos como construídos, formados por inúmeras forças e tensões e dotados de capacidades inatas de iniciativas, produzindo constantemente linhas de fugas, *platôs* de resistência e movimentos de subversão.

O consumo, nesse trabalho, será visto, num primeiro momento, como um dos principais geradores de tensão, de angústia e forma de dominação e manipulação social, sendo esse um dos pontos em que imaginamos encontrar resistência ou posturas subversivas nas práticas cineclubistas.

Outro ponto que pretendemos identificar como alvo de críticas é a consolidação da sociedade do espetáculo. A tese, lançada oficialmente em 1967 por GUY DEBORD (1997), parece estar mais atual do que nunca e pode ser percebida no jornalismo midiático, na propaganda persuasiva, na corrupção política, nas relações conflitantes ou não entre países etc. A formulação apocalíptica de Debord se relaciona intimamente ao consumo, pelo fato indiscutível de estar a serviço dele.

A localização de um ambiente pós-moderno serve apenas de pano-de-fundo para discutir essas duas problemáticas atuais, o consumo e o espetáculo. Essa opção justifica também a escolha de alguns autores já citados, tais como JAMESON (1997), DEBORD (1997), DOUGLAS KELLNER (2001) e, de forma indireta, KARL MARX. Porém, isso não quer dizer que concordamos completamente com tais autores. Usamos suas explicações sobre o ambiente em que vivemos e com isso simpatizamos em parte, porém preferimos pensar em algumas noções deleuzianas, tais como o rizoma e as linhas de fuga, como alternativas possíveis e não-utópicas para transitar na pós-modernidade ou nesse ambiente impregnado de consumo e espetáculo, que tenta nos inserir cotidianamente.

A opção pelo uso condicional dos autores ocorre também pelo conhecimento de críticas consagradas às posições assumidas. Via de regra, essas críticas feitas por teóricos renomados como DAVID HARVEY (2001) e STEVEN CONNOR (1996), principalmente, dizem respeito a uma certa limitação e tendência dos autores utilizados a colocar todas as discussões sobre cultura, ética, política, etc., abaixo da questão econômica ou dependente dela. Para CONNOR (1996), Jameson, supervaloriza o pastiche, Debord propõe uma tese apocalíp-

tica onde tudo não passa de espetáculo e Baudrillard desilude-se desse mundo por entender que tudo nele é inautêntico ou simulacro.

Pelo reconhecimento dessas posições é que colocamos em jogo alguns conceitos deleuzianos. Parece-nos uma saída plausível pensar agora em rizoma e em linhas de fuga. No rizoma reconhecemos a possibilidade do pastiche, mas isso como algo circunstancial. O rizoma oportuniza qualquer possibilidade, engajada como pastiche ou subversível. A possibilidade de linhas de fuga traz um consolo, pois nos dá o horizonte de que podemos evitar o mundo construído pelo consumo e pelo espetáculo, em uma perspectiva de fazer parte mas não estar inserido, uma possibilidade de isolamento ou distanciamento dentro do próprio sistema, possibilidade essa que parece ser ignorada ou impossível pelas teorias pós-modernistas.

Para começar a traçar esse ambiente pós-moderno a que nos referimos até agora, utilizamos como suporte o texto “A identidade cultural na pós-modernidade” (HALL, 2001). Assim iniciamos o percurso refletindo sobre uma suposta transformação do sujeito, visto pelo menos do iluminismo até os dias atuais.

Podemos imaginar, então, uma triangulação teórica como tentativa de construção de uma base necessária para as futuras especulações analíticas sobre a linguagem em produtos audiovisuais independentes, promovendo tentativas de subversão à lógica hegemônica do capitalismo tardio. Essa triangulação se daria então ao colocarmos em jogo conceitos, ou afiliações teóricas, com Jameson, Debord e Deleuze. A escolha desses autores se dá pela ligação óbvia dos temas eleitos para análise. Além disso, cabe ainda o alerta acerca da mescla de teorias de origens marxistas com outras pós-estruturalistas, teorias essas que conflitam em vários pontos. Em nosso trabalho, pretende-se fazer essa distinção utilizando Jameson para entender as modificações culturais causadas pelo capitalismo tardio e pelo consumo. Com Debord, pensaremos em uma certa substituição da alienação marxista dada pelo trabalho por uma alienação imposta pelo espetáculo. Com Deleuze, pensamos como subverter toda a lógica dada e

analisar um possível construir criativo, pois neste autor temos teorias que lançam um olhar sobre o dinamismo social próprio de um devir-dinâmico da humanidade. Podemos pressupor que os movimentos subversivos testemunham contra a tentativa de explicações metafísicas e promovem a visão deleuziana de que o mundo sempre foi aberto e em construção.

A triangulação proposta tenta explicitar essa tensão. Pois se aceitarmos um dos lados, preferencialmente, acabamos como o objeto de pesquisa, pois esse fica exatamente no ponto de tensão. Se aceitarmos a tese de um mundo definido pelo capitalismo tardio, sujeitamos ao fracasso qualquer reação. E, se supervalorizarmos a subversão como bandeira de uma salvação do mundo, tropeçaremos em uma miopia que pode mascarar as atuais condições de existência. Assim, precisamos operar sempre na linha de tensão, que não conclui a interpretação, que possibilita sempre novas concepções, mesmo antagônicas, sempre rizomáticas.

2.2 O DESCENTRAMENTO DO SUJEITO

Os três tipos de sujeitos propostos por Hall, que não se pode perder de vista, são simplificações a fim de tornar a argumentação mais palpável. Como diz o próprio Hall, “um dispositivo que tem o propósito exclusivo de uma exposição conveniente.” (2001, p. 24)

A época moderna fez surgir uma forma nova e decisiva de individualismo. “As transformações associadas à modernidade libertam os indivíduos de seus apoios estáveis nas tradições e nos estruturas.” (Hall, 2001, p.25).

Raymond Williams sintetiza as transformações do sujeito feudal no sujeito do iluminismo dizendo que

A emergência de noções de individualidade, no sentido moderno, pode ser relacionada ao colapso da ordem social, econômica e religiosa medieval. No movimento geral contra o feudalismo houve uma nova ênfase na exigência pessoal do homem, acima e além de seu lugar e sua função numa rígida sociedade hierárquica. Houve uma ênfase similar, no Protestantismo, na relação direta e individual do homem com

Deus, em oposição a esta relação mediada pela Igreja. Mas foi só ao final do século XVII e no século XVIII que um novo modo de análise, na lógica e na Matemática, postulou o indivíduo como entidade maior (cf. As “mônadas” de Leibniz), a partir da qual outras categorias (especialmente categorias coletivas) eram derivadas. O pensamento político do Iluminismo seguiu principalmente este modelo. O argumento começava com os indivíduos, que tinham uma existência primária e inicial. As leis e as formas de sociedade eram deles derivadas: por submissão, como em Hobbes; por contrato ou consentimento, ou pela nova versão da lei natural, no pensamento liberal. Na economia clássica, o comércio era descrito através de um modelo que supunha indivíduos separados que [possuíam propriedades e] decidiam, em algum ponto de partida, entrar em relações econômicas ou comerciais. Na ética utilitária, indivíduos separados calculavam as conseqüências desta ou daquela ação que eles poderiam empreender (WILLIAMS *apud* Hall, 2001, p.28).

Segundo Stuart Hall, na medida em que as sociedades se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social. “O cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno.” (2001, p.30) Nesse estágio foi possível à sociologia perceber a ruptura com o sujeito do iluminismo. Agora o indivíduo tornava-se mais bem explicado, levando-se em conta a sua relação com grupos e normas coletivas, aos quais era obrigado a se inserir. As estruturas do estado como a política, as escolas, os hospitais e outras ainda têm influência mais incisiva na “construção” do homem. O sujeito se forma interiorizando uma série de padrões e normas dadas pelo coletivo. As noções de ética e moral perdem sua ligação com o divino, ou com algum aspecto humano dado a priori, e são fundamentadas nas relações com os grupos sociais e com o estado. O indivíduo social também se opõe ao do iluminismo no sentido de que agora ele está mais isolado (apesar de sua formação ser dada por uma relação com os grupos de que, em algum momento, participa coletivamente), mesmo rodeado de gente. Esse novo indivíduo é mais um no meio da multidão. O poder de determinar o seu futuro e o seu presente também diminui, pois esse indivíduo pouco pode sozinho contra o estado e seus subprodutos, como a burocracia, a repressão, o sucateamento e outras formas de repressão e controle que aparecem com mais evidência, após a segunda guerra, substituindo ou complementando a repressão apenas física.

A ascensão de uma concepção científica da cultura significava, ou pelo menos estava ligada a, a derrubada da visão da natureza humana dominante no iluminismo – uma visão que, o que quer que se possa falar contra ou a favor, era ao mesmo tempo

clara e simples – e sua substituição por uma visão não apenas mais complicada, mas enormemente menos clara. A tentativa de esclarecê-la, de reconstruir um relato inteligente do que é o homem, tem permeado todo o pensamento científico sobre a cultura desde então. Tendo procurado a complexidade e a encontrado numa escala muito mais grandiosa do que jamais imaginaram, os antropólogos embaralharam-se num esforço tortuoso para ordená-la. E o final ainda não está à vista (GEERTZ, 1989, p. 25).

A pós-modernidade pode ser sentida, segundo Hall, por certo “deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno.” (Hall, 2001, p.34) O autor aponta cinco mudanças de paradigmas, tais como descentramentos, percebíveis na modernidade tardia. A primeira delas diz respeito às tradições do pensamento marxista. Nesse sentido, o que parece ter ocorrido, quando colocamos em jogo as idéias de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, é que não se superou o pensamento de Marx. Ao contrário, ele está mais atual do que nunca. Porém, é preciso uma atualização de alguns referentes de suas teorias, tais como o pressuposto de uma divisão radicalmente bipolar entre burguesia e proletariado, e principalmente, o modo como se dá a alienação. Para Marx, essa seria um produto do trabalho, enquanto hoje parece mais correto dizer que essa alienação está mais ligada ao espetáculo e, em última análise, ou por consequência, ao consumo. Apesar disso, a noção de que os homens fazem a sua história a partir das condições materiais de produção de uma época continua valendo. Afinal, o espetáculo é um produto, ou um dos produtos, do capitalismo tardio, como endossa Fredric Jameson (1997) em suas explicações sobre o tema.

O segundo ponto está ligado às descobertas de Freud sobre o inconsciente.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes (Hall, 2001, p.36).

Para Freud, a subjetividade que torna cada sujeito único é resultado de fenômenos psíquicos inconscientes. Os estudos de Freud dizem-nos, primeiro, que a identidade de uma pessoa é o resultado de várias tensões que ocorrem nas relações com seus pais. Assim, essa

identidade não é algo recebido geneticamente ao nascer, mas sim formada gradualmente conforme a criança se desenvolve. E, segundo, que esse processo não pára em um certo estágio, ele mantém-se em andamento durante toda a vida do indivíduo. Porém, por pressões do ambiente, acabamos representando identidades que são formas ideais, através das quais nos imaginamos como devemos ser vistos pelos outros. Mesmo esse processo não interrompe a construção em andamento. Essas teorias influenciam diretamente a forma como se pensa o sujeito. Elas derrubam totalmente o sujeito do iluminismo e ajudam a derrubar o sujeito sociológico. O terceiro item analisado por Hall está associado ao trabalho de Ferdinand de Saussure. Segundo o autor

Saussure argumentava que nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. [...] A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela pré-existe a nós (2001, p. 40).

Outro ponto fundamental ressaltado por Saussure é que a língua funciona como um sistema de relações. Um termo ou uma palavra tem capacidade de significar em relação a similaridade ou a oposição a outros termos ou palavras. A própria noção de valor de um fonema consiste em ser o que os outros não são. Então o valor desse fonema depende da existência de outros diferentes ou similares a ele. Exemplificando, sabemos o que está quente pelo fato do objeto não estar frio. Por aí é que Derrida afirma que “...apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade.” (DERRIDA *apud* Hall, 2001, p.41) Assim, os significados são, de certa forma, cambiantes e não dependem exclusivamente do emissor das proposições. Pelo contrário, outros elementos como o ambiente, a entonação, o ruído e o receptor podem mudar consideravelmente um significado inicial. Os significados fogem ao nosso controle, assim como as identidades fogem da possibilidade de classificações gerais na pós-modernidade.

O quarto item supostamente descentrado pela lógica da pós-modernidade foi levantado por Michel Foucault e diz respeito a uma espécie de “poder disciplinar” aplicado no indivíduo através de uma série de normas, leis, padrões, regulações, vigilâncias, protocolos e etiquetas, dados por instituições como escolas, creches, quartéis, hospitais, prisões, etc. A função da instituição desse poder é simplesmente tornar controlável o corpus social. Nessa argumentação, pretende-se mostrar que tais instituições visam o isolamento e a vigilância do indivíduo.

O quinto descentramento traz à luz os movimentos sociais que emergiram como reação ao ambiente político-social, principalmente a partir dos anos 60, tais como o feminismo, os movimentos estudantis, a contra-cultura, as manifestações do tipo paz e amor, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários e tantos outros.

Esses movimentos se opunham tanto à política liberal capitalista no Ocidente quanto à política stalinista no Oriente. Criticavam a burguesia e, principalmente, cada movimento diferente apelava para a identidade social de seus integrantes. Assim, o feminismo se dirigia às mulheres, os que lutavam por políticas sexuais aos homossexuais e assim por diante.

2.2.1 A crise do sujeito do Iluminismo

Tendo-se em vista todos esses descentramentos, propõe-se de forma definitiva a transição do dito sujeito do iluminismo para uma condição fragmentada, isolada, tensa e mutável. O sujeito do iluminismo, estabilizado e possuidor de uma estrutura interna que o tornava facilmente compreensível, não pode existir num mundo completamente fragmentado. Sobre essa estabilidade, Clifford Geertz explica que a concepção filosófica que constituía esse sujeito do iluminismo pressupunha que havia

[...] uma natureza tão regularmente organizada, tão perfeitamente invariante e tão maravilhosamente simples como o universo de Newton. Algumas de suas leis talvez sejam diferentes, mas existem leis; parte da sua imutabilidade talvez seja obscurecida pelas armadilhas da moda local, mas ela é imutável (1989, p.25).

A identidade, depois de todos esses traumas, deixa de ser vista como algo imutável e dada pelo exercício da razão. A própria historicidade da humanidade leva a essa perspectiva de pensamento, onde a inquietude e a fragmentação parecem explicar melhor a condição do indivíduo atual.

Todos os sistemas de valores entram em crise com as mudanças. O passado deixa de ser venerado, sua esfera simbólica perde importância, pois não se pretende mais perpetuar a experiência de gerações anteriores. Afinal, essa experiência de nada adianta frente a uma lógica de mudanças constantes, de um produzir diário de novos.

A ausência de referências concretas e sólidas autoriza uma pluralidade de percepções. Postas em prática essas percepções, temos o ambiente pós-moderno, que mescla e faz da diferença a sua constante.

A pluralidade de grupos, ideologias e identidades produz um ambiente tenso, inseguro, onde as grandes verdades, dadas pelas grandes e universais narrativas (a religião, o discurso científico, tecnológico etc.), perdem a totalidade do seu significado, tornam-se alvo de críticas, por não responderem às novas problemáticas e/ou por nunca terem dado respostas satisfatórias, sendo desmascaradas, principalmente no pós 2ª guerra. Ao mesmo tempo, tornam-se fonte de referência inesgotável para produção de novos sentidos, de novas leituras estéticas.

Colocada dessa forma, a pós-modernidade aponta para um cenário caótico, conflitante, destituído de ligações e perigosamente pronto para explodir a qualquer momento. Porém, apesar dessa aparente desconexão, em última análise, pode-se claramente identificar um fator de ligação, que, entre diversas funções que cumpre, garante a ordem e mantém uma ligação comum entre todos os grupos, todas as instituições e ideologias. Tal elemento

(des)agregador, pensa-se aqui, é o consumo, que, a partir de sua lógica integra pacificamente todos os discursos, mesmo os que são em oposição a ele. Se, em algum momento, se pensou que o espetáculo fosse o meio integrador, pensou-se por engano, pois, apesar de o espetáculo ser um forte elo de mediação entre pessoas e grupos, através da produção e massificação constante de imagens, o próprio espetáculo está a serviço do consumo. Ele é mais um produto colocado à venda nas prateleiras do mundo. Mas o que justifica e mantém o espetáculo é o consumo, e é o consumo também o pano-de-fundo para diversos tipos de espetáculo.

Historicamente, esse argumento ganha força. Se pensarmos na alienação do homem, a partir da revolução industrial, temos a alienação dada pelo trabalho. Posteriormente, nas culturas de massa, a alienação partia do controle aplicado às massas por meios de comunicação, mas principalmente pelo aparato estatal, às vezes militar. E atualmente, na sociedade do espetáculo, experimentamos uma alienação produzida pela utilização de imagens, por uma cultura do entretenimento, onde todos os fatos do mundo, por mais importantes ou banais que sejam, são apresentados numa lógica circense.

Se, antes, as estruturas eram divinamente estabelecidas, não estavam sujeitas a modificações ou eram dadas pelo exercício da razão, também não haveria por que questioná-las. Assim, uma ordem universal predominava sobre a vontade do indivíduo. Em seguida, o homem passou a ser entendido como parte de um corpus social e a sua construção dependia de uma mediação com essa esfera. A partir dos signos trocados coletivamente, o homem se entendia e entendia o ambiente. Esse novo sujeito se forma a partir de uma relação com instituições que permeiam seu macro e seu micro ambientes, tais como a economia e o estado, além de outras, e seus derivados como o capital financeiro e a burocracia. “As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis na tradição e nas estruturas.” (Hall, 2001, p.25) Agora o indivíduo não define o mundo pela sua razão, ele faz

parte de um mundo que não consegue mudar ou interferir de maneira significativa, restando apenas vivê-lo.

Na modernidade quase todas as nações conseguiram demarcar suas fronteiras, condição indispensável para a comercialização de produtos e exploração civilizada aceitável. Foi durante essa mesma modernidade que houve a construção de um mito de identidade nacional. Na pós-modernidade, essa identidade, assim como as fronteiras, começam a desaparecer. Somos todos cidadãos do mundo. Tratamos a identidade nacional como mito, pois de fato podemos supor que elas nunca existiram verdadeiramente. A própria dificuldade de conceituar o termo cultura lança luz sobre a capacidade de fragmentação das diversas identidades. GEERTZ (1989, p. 4), refletindo sobre esse conceito, cita várias definições possíveis e apresentadas por Clyde Kluckhohn, tais como:

- 1) O modo de vida global de um povo;
- 2) O legado social que o indivíduo adquire do seu grupo;
- 3) Uma forma de pensar, sentir e acreditar;
- 4) Uma abstração do comportamento;
- 5) Uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pelo qual um grupo de pessoas se comporta realmente;
- 6) Um celeiro de aprendizagem em comum;
- 7) Um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes;
- 8) Comportamento aprendido;
- 9) Um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento;
- 10) Um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens;
- 11) Um precipitado da história.

O ato de se delimitar um espaço geográfico e o colocar sob as leis de determinada bandeira não é forte o suficiente para se gerar uma identidade, pelo menos a curto ou médio prazo. Via de regra, a maioria das nações, entre elas o Brasil em especial, abriga dentro de seu território nacional várias identidades completamente diferentes entre si. Por mais que se fale que a identidade do brasileiro é uma mescla de todas elas, são bastante visíveis as diferenças que fazem, por exemplo, os povos do sul, em especial do Rio Grande do Sul, se identificarem mais com seus vizinhos castelhanos do que com os brasileiros do nordeste, do sudeste ou do centro-oeste. As fronteiras, delimitadas historicamente, a ferro e fogo e os movimentos de migração, forçados ou espontâneos, obrigam culturas completamente diferentes a dividir o mesmo espaço. Os reflexos desse processo podem ser claramente percebidos ao se observar os constantes conflitos no oriente médio.

As identidades nacionais, aparentemente unificadas, mas claramente plurais, recebem um tratamento homogeneizante pelo processo de globalização, pois a venda em larga escala precisa ser padronizada a qualquer custo, a fim de se aumentar a lucratividade *per capita* e viabilizar a lucratividade do processo. Na lógica de consumo globalizado, não importam as diferenças e peculiaridades locais, regionais ou nacionais. O produto, desenvolvido inicialmente para outros mercados, outros universos, que possuem necessidades e desejos diferentes, são oferecidos ao mundo como formas de satisfação de desejos que serão criados pela propaganda, com o auxílio do jornalismo midiático, da linha editorial e do conteúdo discursivo da programação apresentada na mídia.

2.3 O ESPETÁCULO DO CONSUMO

Pode-se entender a globalização como um processo que, se não dita o fim, ameniza em muito as fronteiras entre países e conseqüentemente entre culturas. A globalização seria

então o processo que desloca as identidades culturais nacionais desde o fim do século XX e mais fortemente no século XXI. Esse processo tem por princípio a homogeneização da cadeia de consumidores. Do ponto de vista da produção, é clássica e pragmaticamente plausível a idéia de que produção em massa torna mais barato o custo final do produto. As linhas de montagem provam isso. Porém, segundo as teorias mais modernas de marketing, essa é uma filosofia ultrapassada, pois os consumidores estariam cada vez mais procurando produtos personalizados, de acordo com seu perfil. Naquela filosofia de marketing não se leva em conta a necessidade do produto, a qualidade ou o bem-estar dos consumidores, apenas a produção em massa que possibilitaria oferecer um produto mais barato ao mercado.

A produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de *banalização*. A acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, assim como devia romper as barreiras regionais e legais e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a *qualidade* da produção artesanal, devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares. Essa força de homogeneização á a artilharia pesada que fez cair todas as muralhas da China (DEBORD, 1997, p. 111).

Coloca-se aqui uma contradição: se a pós-modernidade prevê uma fragmentação e, cada vez mais, um isolamento do indivíduo, essa tese parece não corresponder a princípio à lógica do capitalismo. De fato, conceitualmente, essa contradição é percebida, mas logo se desfaz ao apresentarmos que a globalização é uma homogeneização cultural que funciona através da imposição dos valores culturais dos países desenvolvidos aos subdesenvolvidos. Assim, acaba o possível impasse, pois entendemos que a pós-modernidade tem um forte compromisso com o consumo e o consumo é o principal combustível que promove esse processo, para o bem ou para o mal.

O perigo da consolidação desse processo, um deles, é de que a forma mais eficiente para dominar um povo ou uma nação, é primeiro destruindo sua cultura natural. Assim acabam-se os valores que dão coesão para determinado grupo e produzem resistência. Sem esses valores, nada pode impedir a fragmentação. Em seguida, a cultura estrangeira impõe sua lógi-

ca e o povo que a aceitar passará a ter as mesmas necessidades, desejos e anseios que a cultura que o dominou, sem no entanto ter recursos ou fontes para suprir essas demandas de forma completa. Além disso, esses novos desejos não são autênticos e, por isso, mesmo quando supridos, não podem trazer uma condição de satisfação. Essa é uma possível explicação que se pode apresentar para compreender boa parte das neuroses do presente.

Sem dúvida, a pseudonecessidade imposta pelo consumo moderno não pode ser contrastada a nenhuma necessidade ou desejo autêntico que não seja, ele mesmo, produzido pela sociedade e sua história. Mas a mercadoria abundante aí está como a ruptura absoluta do desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. Sua acumulação automática libera um *artificial ilimitado*, diante do qual o desejo vivo fica desarmado. A força cumulativa de um artificial independente provoca por toda parte a *falsificação da vida social* (DEBORD, 1997, p. 46).

Pode-se dizer que o processo de globalização não chega a ser uma novidade, é um estágio evolutivo do mercantilismo e do capitalismo, tendo esse último passado, antes da globalização, pela fase industrial e monopolista.

No capitalismo industrial, a exploração se dava no ambiente de trabalho, na troca feita entre o operário, que oferecia sua força de trabalho por uma quantia em dinheiro em longas jornadas de produção. Porém, apesar de passar muito tempo na produção, podemos imaginar que ao sair da fábrica era possível um certo nível de isolamento. As residências, até então, não eram invadidas pela esfera da mídia, não como são hoje. E a relação entre o valor de uso e o valor de troca dos produtos mantinha um certo equilíbrio. Assim, a ideologia burguesa agia sobre o proletário de forma a aliená-lo pelo trabalho, pela exploração do que o operário tinha a oferecer como moeda de troca.

No segundo estágio do capitalismo, o processo de exploração se expandiu para os países subdesenvolvidos. No capitalismo imperialista, as potências mundiais impuseram seu sistema de forma hegemônica e implantaram um prática de trocas comerciais, muito parecida, senão idêntica, com a utilizada nas Grandes Navegações, no período em que se trocava ouro por espelho, porém agora de forma mais civilizada, pois o império compra a matéria-prima e

vende o produto acabado por um valor exponencialmente maior. E não apenas produtos tangíveis, mas principalmente produção cultural, modas, valores, atitudes etc. Nesse período começam os sonhos de consumo, o fetiche pelo produto, o endeusamento da mercadoria e um certo distanciamento do valor de troca em relação ao valor de uso dos produtos.

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “*coisas supra-sensíveis embora sensíveis*”, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência (DEBORD, 1997, p. 28).

Os conceitos de valor de uso e valor de troca foram cunhados inicialmente por Karl Marx (1985) e se referem respectivamente à utilidade que um objeto ou mercadoria pode ter em relação a cumprir determinada função. Já o valor de troca expressa em quantidade o que se está disposto a trocar para se obter determinada mercadoria. Como melhor explica o autor:

A utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso. [...] Esse seu caráter não depende de se a aprovação de suas propriedades úteis custa ao homem muito ou pouco trabalho. [...] O valor de uso realiza-se somente no uso ou no consumo. Os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada, eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do valor de troca (MARX, 1985, p. 45-46).

O valor de troca aparece, de início, como a relação quantitativa, a proporção na qual valores de uso de uma espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie, uma relação que muda constantemente, no tempo e no espaço (MARX, 1985, p.46).

O que historicamente mantinha uma certa relação de equilíbrio desses fatores era a quantidade de trabalho objetivo para a produção de determinada mercadoria. Então, um determinado produto possuía um certo valor de uso pela utilidade que teria e um valor de troca pela quantidade de trabalho necessário a sua confecção. É claro que outras variáveis ainda pesavam no processo, como o tipo de trabalho ou a dificuldade de produção.

[...] na sociedade burguesa um general ou banqueiro desempenha um grande papel, enquanto o homem simples, ao contrario, desempenha um papel ordinário, assim é

também aqui com o trabalho humano. [...] Trabalho mais complexo vale apenas como trabalho simples potenciado, ou, antes, multiplicado, de maneira que um pequeno *quantum* de trabalho complexo é igual a um grande *quantum* de trabalho simples (MARX, 1985, p. 51).

Com a vulgarização das tecnologias de produção e dos processos industriais, o tempo de trabalho na produção de mercadorias se reduz, mas o valor de troca dessas mercadorias aumenta muito. Agora, o valor de uso das mercadorias não tem como função primeira sanear necessidades básicas, mas sim suprir desejos que podem ser tão fortes conforme a vontade de quem os criou. A imagem, principal mercadoria negociada na pós-modernidade, possui um alto valor de troca e pelo discurso do espetáculo é indispensável na sociedade de consumo. A imagem aqui pode ser pensada como os conceitos discursivos que orientam a formação das prioridades individuais das populações. Temos então modelos estereotipados de pessoas, simulacros de pessoas ideais, mas que nunca existiram, tal qual o mundo das idéias de Platão, que definem os padrões de vida e de consumo de todos (definem os padrões dos consumidores). Sobre esse produto Jameson comenta “É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do *SIMULACRO*, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu.” (2002, p.45)

Temos então um modelo de mãe que trabalha, que é linda, magra, sorridente, se veste bem, dirige X automóvel, passa Y margarina no pão, usa o cosmético Z etc. Os modelos possíveis de estereótipos são variados e existem para todos os gostos, idades, etnias e classes sociais, basta ir ao supermercado da mídia e comprá-los (Ver a bela crítica de Marcelo Massagão no filme *1,99 – um supermercado de idéias*). Esse consumo de imagens-produtos caracteriza o terceiro estágio do capitalismo.

No capitalismo tardio, os países subdesenvolvidos são convidados a “entrar na festa”. As fronteiras físicas desaparecem e as empresas de capital internacional acumulam riquezas incalculáveis, descentralizam sua produção, preferem contratar funcionários nos países onde as leis trabalhistas são mais amenas, quando existem. Na sociedade do espetáculo e

do consumo, não é necessário possuir os meios de produção, basta saber criar o desejo pela marca. Agora não há mais a exportação da matéria-prima pelas colônias, a própria colônia produz o produto final, mas faz isso com a tecnologia e o design do colonizador. O valor do produto, que possibilita o grande acúmulo de capital com a sua comercialização, não reside mais no produto e sim na marca que é construída na mídia.

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. Nessas zonas avançadas, o espaço social é invadido pela superposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. Nesse ponto da “segunda revolução industrial”, o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada (DEBORD, 1997, p. 30).

No terceiro estágio do capitalismo, o capitalismo tardio ou a globalização, o processo de alienação não pára quando o funcionário sai da fábrica; pelo contrário, se potencializa. Agora não existe mais um tempo onde seja possível se esconder, a própria noção de fábrica perde o sentido. Os novos locais de trabalho estão em contato direto com o próprio mercado. Atenuam-se, e tendem a sumir, as distâncias entre o tempo e espaço do trabalho e o tempo e espaço do consumo. Assim como já sumiram o tempo e o espaço do lazer, da convivência social, das relações familiares, dos movimentos e interações políticas, tudo foi substituído por entretenimento, consumo e espetáculo. Ao capitalismo tardio não interessa a lucratividade em cima do excedente do trabalho ou ao faturamento na relação de troca, interessa sugar toda a capacidade criativa e produtiva, interessa ocupar todo o tempo e espaço com o ato de consumir, interessa se apropriar da existência de todos.

Já fomos alertados acerca de uma possível transformação da existência humana em espetáculo, por DEBORD (2002). O livro “A Sociedade do Espetáculo” apresenta a tese, que acreditamos ser válida, onde o espetáculo é resultante do modo de produção na sociedade e que suas formas constituem o modelo hegemônico de existência social atual. A função do

espetáculo é potencializar o consumo. Para isso, basicamente, ele destitui o sujeito de suas capacidades intelectuais e coloca no lugar o fetiche pelo produto.

O discurso espetacular se legitima não por produzir verdades ou tentar chegar a ela. Na reinvenção da vida cotidiana para os holofotes e microfones, a verdade é o que menos importa. Guy Debord fala da “desinformação” como o mau uso da verdade, como o fato manipulado. O espetáculo se utiliza de pedaços da verdade e constrói a sua versão de acordo com seus interesses. “Ao contrário da pura mentira, a desinformação – e é nisto que o conceito é interessante para os defensores da sociedade dominante – deve fatalmente conter uma certa parte de verdade, mas deliberadamente manipulada [...]” (1997, p. 202). Parece evidente que o fato em si não pode ser totalmente modificado. Para a manipulação acontecer de forma facilitada, algo do original deve se manter, minimamente.

Se na fase do capitalismo industrial a idéia de salário estava baseada em pagar o mínimo para que o operário mantivesse a sua força de trabalho, sem considerar esse operário em sua vida fora do trabalho, no capitalismo tardio o volume da produção exige que o consumo se dê de forma *full time* e o operário passe a ser consumidor. Enquanto consumidor, ele pode absorver, nos momentos de lazer, parte da produção que precisa ser escoada. Talvez seja exatamente aí que a alienação se transfere do processo de produção para o processo de consumo; não que deixe de existir na produção, mas por que tem força maior nos dispositivos que incitam e promovem o consumo. E dizemos que tem força maior por que agora consegue assumir completamente a totalidade da existência humana. Se antes a existência humana se justificava pelo trabalho, agora podemos justificá-la pela capacidade de possuir, enfim, pelo consumo.

A própria condição de miséria não está relacionada a uma situação de existência crítica, a uma existência saudável e feliz, a uma capacidade de entender e se relacionar com o restante do corpo social e desse coletivo frente aos demais coletivos espalhados pelo mundo,

mas a uma capacidade de ter, possuir bens e mercadorias. É na capacidade de possuir objetos que se define a condição de miséria. Os sonhos de ascensão social das populações que vivem às margens nas grandes cidades (e não apenas nessas populações) parece ser muito mais ligado à obtenção de produtos que carreguem marcas consagradas. Isso pode ser constatado nos noticiários cotidianos que relatam ações bárbaras como assassinatos e assaltos pela busca de mercadorias de consagrado status social, como tênis, relógios, telefones celulares, entre outros, sempre de marcas famosas. A possibilidade de cidadania é transferida de itens como saneamento básico, acesso à educação, condições de higiene, saúde e alimentação, para a exibição pública de mercadorias.

O espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, a expressão da “separação e do afastamento entre homem e o homem”. [...] É o estágio supremo de uma expressão que fez com que a necessidade se oponha à vida (DEBORD, 1997, p.138).

A forma mais contundente de negar a sociedade do espetáculo é simplesmente evitar o consumo, destituir a existência da necessidade de consumir, desatrelar a satisfação de pseudodesejos do consumo de produto, acabar com o fetiche pelo produto. Mas esse tipo de reação produziria respostas imediatas e retaliações ferozes do sistema. Essa reação constantemente assombra o cotidiano e nos alerta sobre conseqüências do não consumir. As primeiras reações do mercado frente à queda do consumo são a ameaça das demissões em massa, seguida de cortes de orçamentos, redução de jornada de trabalho, suspensão de benefícios e uma série de outras medidas disciplinadoras.

A ameaça de não legitimar uma sociedade do consumo é a miséria, a ausência completa da possibilidade de ter. Essa mesma miséria que o espetáculo esconde e nega, mostrando-a enquanto potência apenas nos momentos críticos de baixo consumo. A economia deve crescer sempre e a produção aumentar, essas são as saídas procuradas, inclusive pelos

representantes políticos, para os problemas de desigualdades sociais. As medidas de avaliação de desempenho de governos passam, via de regra, pelos gráficos que indicam esses aumentos.

Mas novas necessidades e desejos não são criados da noite para o dia, precisam constantemente e massivamente serem despertados e produzidos. Debord (2002, p. 19) fala que, à medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessidade. A propaganda sozinha não dá conta de realizar essa tarefa. A propaganda, aparentemente, tem seu efeito persuasivo potencializado em sujeitos destituídos de uma certa capacidade de julgamento das necessidades e desejos. Para isso, antes é necessário um grande esvaziamento identitário do sujeito, somente assim ele sentirá efetivamente um desejo de consumo que se aproxime de uma espécie de fetiche pelo produto, onde a satisfação pessoal e uma condição de felicidade e realização só são possíveis através do consumo. Esse esvaziamento é fundamental para catalizar o consumo, por que evitaria que o sujeito fosse capaz de julgar conscientemente a real necessidade do consumo, tornando a escolha pela compra como algo necessário ao viver e não o objetivo de viver.

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (DEBORD, 1997, p. 24).

A grande preguiça das populações atuais em ler potencializa ainda mais o poder da mídia. A grande maioria da informação só chega no formato audiovisual, com todos os filtros possíveis, da pauta, passando pela edição e locução, até o horário de veiculação. Os livros, que antes eram o local consagrado do embate de teorias, ficam cada vez mais restritos aos territórios acadêmicos. E mesmo nesses ambientes estão sendo substituído rapidamente pela informação no formato digital, que se apresenta pronta para a utilização e sempre comentada por especialistas incontestáveis no assunto.

As instituições de ensino, em especial as de ensino superior, sempre foram os lugares consagrados da produção de conhecimento ou o sustentáculo teórico dos movimentos sociais, e também da construção de modelos teóricos que poderiam conduzir as sociedades onde estão inseridas a formas mais autênticas e justas de existência social, como já fizeram em outros momentos. Mesmo nesses ambientes, historicamente comprometidos com a resistência a modelos subjugadores, a lógica do espetáculo e do consumo dá fortes indícios de ter disseminado totalmente sua ideologia. O conhecimento possível na sociedade do espetáculo está embutido no consumo.

A derrocada das sociedades socialistas encobriu um horizonte, mesmo considerado por alguns utópico, de resistência. Segundo Marilena Chauí (2005), falando na conferência ‘O silêncio dos intelectuais’, “se as artes já haviam sido devoradas pela indústria cultural, agora são as ciências e as técnicas que se encontram submetidas à lógica do capital” (2005, p. 12). Marilena Chauí atribui ainda o silêncio dos intelectuais à ausência de um pensamento capaz de interpretar as contradições do presente e argumenta que a “despolitização da sociedade produz a substituição do intelectual engajado pela figura do especialista competente” (2005, p. 12).

É fácil notar como os próprios professores em cargos administrativos se submetem e, conseqüentemente, submetem os demais aos interesses mercadológicos das instituições. A própria forma de se chegar a esse poder também esclarece sobre o tema. A capacidade de pensar e fazer pensar a realidade, de agir e instigar o agir social, não são requisitos para a ascensão profissional docente. A competência exigida é a capacidade de contornar problemas e produzir. A função de coordenador de curso, por exemplo, passa a ser um “cargo de confiança” e mesmo os escolhidos para essas funções de forma democrática, através do voto de alunos, professores e funcionários, são obrigados a passar por um processo político repleto de vícios, de estratégias e articulações prévias.

A transformação dos alunos em clientes, os valores da hora/aula tanto mais baixos quanto mais alta for a oferta de mão-de-obra, as mínimas preocupações com as condições de ensino, a exigência dos níveis de coordenação e superiores que os professores adotem posturas comerciais na relação com os alunos, a super-oferta de mercadorias supérfluas em espécies de microshoppings nos ambientes de ensino, são evidências incontestáveis da disseminação do consumo e do espetáculo em tais ambientes.

Que mudanças esperar se o local onde se deveria produzir a indignação necessária, combustível de qualquer resistência, aderiu ao consumo? E se os agentes primeiros dessas mudanças, os professores, pesquisadores e alunos, legitimam em primeira instância tal sistema?

No espetáculo em geral, acaba-se com a dimensão histórica como referente de possíveis transformações e com os referentes que poderiam indicar um caminho ao encontro das teorias que desmascaram esse sistema. O entendimento de tais teorias passa necessariamente pela orientação de um professor que, por obrigação profissional, orientará a recepção de tais teorias de acordo com suas percepções. Se essas percepções forem favoráveis ao sistema, como em geral parecem ser, quais as opções de leitura que restam?

Debord (1997, p.177), afirma que

O poder absoluto suprime a história de modo tanto mais radical quanto mais ele for levado a isso por interesses ou obrigações impreteríveis, e sobretudo se encontrou facilidades práticas de execução.

E o que pode ser facilmente constatado nos dias atuais é como o espetáculo, sustentado pelo incentivo ao consumo, criou condições onde encontra todas as facilidades práticas de execução do apagamento da história. A forma como as pessoas deixam de legitimar a sua cultura própria, a sua historicidade, e optam pelos modelos pré-moldados oferecidos pelo espetáculo evidencia tal facilidade. Impressiona nesse contexto como os fatos mais absurdos

apresentados pela mídia não são abominados pela opinião pública. Tal opinião pública aceita as mentiras contadas pelo espetáculo com total subserviência.

O fato de já não ter contestação conferiu à mentira uma nova qualidade. Ao mesmo tempo, a verdade deixou de existir quase em toda parte, ou, no melhor caso, ficou reduzida a uma hipótese que nunca poderá ser demonstrada. A mentira sem contestação consumou o desaparecimento da opinião pública, que, de início, ficara incapaz de se fazer ouvir e, logo em seguida, de ao menos se formar (DEBORD, 1997, p. 176).

A história é facilmente esquecida na sociedade do espetáculo. O império do presente, ou do eterno presente não precisa do passado. Esquecendo a história fica fácil de repetir os engodos do passado e não se aprende com a evolução. Além disso, a principal vantagem e a vontade do espetáculo do consumo em suprimir a história pode estar no fato de tornar a imposição de um sistema hegemônico como algo natural, que sempre esteve lá e que portanto não pode ser substituído, quando na verdade pode. Ao se matar a história, a sociedade esquece as suas conquistas sociais recentes. Para nós, brasileiros, seria como esquecer a queda da ditadura, as conquistas trabalhistas, a luta antiga e legítima da reforma agrária, entre outras. Sem a história perdem-se também os argumentos que justificaram tais conquistas, criando o risco delas serem revogadas. A história mostra o sucesso de movimentos sociais que poderiam motivar novos levantes, servindo de inspiração a todas as gerações de cidadãos.

A consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela tela do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os *interlocutores fictícios* que a entretêm unilateralmente com sua mercadoria e com a política de sua mercadoria (DEBORD, 1997, p. 140).

O que causa espanto em relação à pós-modernidade, em uma análise fria e lógica, é a facilidade de se colocar uma parcela enorme da humanidade nesse estado de torpor latente, parcela que permanece numa situação de ignorância total em relação aos mecanismos controladores desse sistema, que aceita e legitima tal condição. Se não fosse a análise histórica da evolução do sistema capitalista e da sua vitória em relação aos demais, seria difícil acreditar na dimensão de dominação a que esse sistema conseguiu chegar. O silenciamento dos movi-

mentos sociais, das revoltas populares, do discurso inflamado dos intelectuais - que denunciavam as desumanidades desse modelo, e das alternativas de resistência, atestam em relação à dimensão desse adestramento. A ignorância é produzida diariamente pelo lixo midiático, para ser explorada em seguida pela lógica progressiva de consumo; exceto por algumas expressões que ainda permanecem, mas que na atual perspectiva tendem a acabar, como algumas publicações de esquerda, o MST, a Culture Jaming e práticas que propõem um labor mínimo de atividade intelectual, tais como as práticas cineclubistas. Fora estas, praticamente não existem alternativas para o não-consumo, exceto a condição de miséria.

[...] o espetáculo moderno expressa o que a sociedade pode fazer, mas nessa expressão o permitido opõe-se de todo ao possível. O espetáculo é a conservação da inconsciência na mudança prática das condições de existência (DEBORD, 1997, p. 21).

Espanta também com igual intensidade a vontade de engajamento de pessoas na esfera mais evidente do espetáculo. Os sacrifícios pessoais e os níveis de humilhação a que esses indivíduos se submetem para alcançar o brilho, cada dia mais efêmero, da fama, é surpreendente. Essas pessoas que se oferecem literalmente como mercadorias, pois não se faz necessário qualquer talento mínimo, doam a sua intimidade de forma absolutamente completa. E fama hoje, significa apenas *aparecer*, não importa como. As pessoas-mercadorias se submetem ao espetáculo como objetos, esperando serem usadas como tal, até porque, em geral nesse estágio, não têm mais nada a oferecer.

As conseqüências dessa dinâmica são catastróficas. Segundo HALL (2001, p.73), alguns teóricos culturais argumentam que o processo de globalização está levando ao colapso todas as identidades culturais fortes, produzindo uma fragmentação de códigos e acabando com a multiplicidade de estilos. A multiplicidade étnica e de grupos distintos ideologicamente, como os surgidos nos anos 70, está sendo re-agrupada ao redor de um objetivo: o consumo.

Além das lutas no campo social, existem outras esferas onde estes combates se travam, de maneira diferente, é claro. Agora, segundo JAMESON (1997, p.342), mais como “uma troca metafórica de energias”. Esses campos são os campos midiáticos e o mercado. Ou, falando de forma mais pós-moderna ainda, a esfera do espetáculo e a do consumo.

A tolerância à diferença, um dos grandes estandartes das sociedades pós-modernas, onde todos os grupos etnos, políticos, culturais, etc, têm seus espaço garantidos, pressupõe que buscar a diferenciação parece fazer parte das identidades atuais. “Isso por que o próprio conceito de diferença é minado; ele é no mínimo pseudo-dialético, e sua alternância imperceptível com seu oposto, a identidade.” (JAMESON, 1997, p.342) Assim, achamos os nossos pares e fazemos questão de nos separar dos diferentes. Justamente por esse elo de ligação é que identidade e diferença não podem ser pensados como opostos, como tese e antítese. Também esses dois conceitos lançam luz sobre a possibilidade e a necessidade de reconhecermos pelo menos dois aspectos que deveriam mediar as relações humanas universais, conforme a tese de KOFF (2003): liberdade e tolerância. A liberdade seria no sentido de o indivíduo poder escolher o grupo com o qual melhor se identifica e ter seus benefícios assegurados em relação à igualdade de condições e a direitos humanos universais, acima, portanto, de questões culturais. E a tolerância significa reconhecer as diferenças, pois não se deve aceitar que todas as pessoas pensem do mesmo jeito e, portanto, devem ter seus espaços garantidos. Isto, porém, pensado dentro de um limite, que não toleraria culturas intolerantes, pois essas ferem os direitos humanos universais. O fato da instituição de a tolerância pressupor a liberdade para existir a diferença, mesmo que não se concorde com tais posições assumidas, exige que se deva acatar o direito de elas existirem e se manifestarem. Essa seria não uma condição conceitualmente democrática, antes disso deve ser pensada como uma condição necessariamente humana.

O pensamento apresentado acima, de forma resumida, não evita a polêmica causada por uma suposta incomensurabilidade de todos os valores morais. Se reconhece claramente que o que vale numa cultura não precisa necessariamente valer em outra e que não existe um ponto neutro para se avaliar culturas e ou grupos étnicos diferentes, impossibilitando a universalidade de valores morais e éticos universais. Mesmo sem esse ponto neutro, é preciso refletir sobre a instituição de uma ética mínima e universal, para não se cair num relativismo de valores que, por tese, deve tolerar qualquer manifestação cultural, seja ela pacífica ou extremista, libertária ou fundamentalista, pluralista ou nazista.

A tese de se propor a tolerância como um valor moral universal ou pressuposto ético da humanidade, não significa afirmar que deva se tolerar tudo, pois tolerar o mal, em situação alguma se configura num bem e em alguns casos o fato de se ignorar o mal pode ser um ato tão covarde como cometê-lo. Tolerância sim, desde que isso não se configure em passividade diante da tirania.

Jameson alerta que, mesmo nessa questão propriamente humana, o consumo e sua lógica se fazem presentes, com a pergunta

[...] não será em primeira instância, a tolerância da diferença, como um fato social resultado da homogeneização social e da estandarização, e do desaparecimento da verdadeira diferença social?" e ainda, "A dialética da neo-etnicidade, então, certamente entra aqui, pois há uma "diferença", podemos pensar, entre ser condenados a ser identificado como membro de um grupo e a escolha mais opcional da marca de participação em um grupo por que sua cultura foi publicamente valorizada. Em outras palavras a etnicidade no pós-moderno – a neo-etnicidade – é de certo modo [...] uma questão de moda e de mercado (1997, p.343).

Esse talvez seja o engenho mais cruel desse novo modelo social baseado no consumo. O modelo atual, apesar de aparentemente ser o mais democrático de todos historicamente experimentados, acaba sendo, por uma estratégia maquiavélica, mas genial, o mais alienador. Mais ainda que, na sociedade fictícia proposta por George Orwell (1986), no livro 1984. Pois nas sociedades pós-modernas, ditadas pela cultura do espetáculo e do consumo, todos os discursos subversivos ou dissonantes são permitidos, mas em pouco tempo esses

estandartes são espetacularizados, se esvaziam de sentido e são englobados na lógica do consumo, tornando-se rapidamente produtos a serem vendidos.

[...] o mercado como conceito raramente tem alguma coisa a ver com escolhas e com liberdade, uma vez que todas são já determinadas, quer estejamos falando de novos modelos de carro, de brinquedos ou de programas de televisão: selecionamos entre alguns, sem dúvida, mas não podemos dizer que influímos na escolha real de nenhum deles. Portanto, a homologia com a liberdade é, na melhor das hipóteses, uma homologia com a democracia parlamentar de tipo representativo.” [...] “do mesmo modo, o mercado nos países socialistas parece ter mais a ver com a produção do que com o consumo, uma vez que se destaca acima de tudo como o problema mais urgente (JAMESON, 1997, p.273).

Poucas são as manifestações ideológicas ou práticas que fogem a essa regra. Na distopia de George Orwell, apesar de um estado controlador ao extremo (existindo até o crime de pensamento), ainda assim, existia a possibilidade de se identificar um inimigo, pressuposto básico para qualquer revolução. Na lógica do consumo, o inimigo está completamente camuflado ou é objeto de desejo, de quem deveria se rebelar contra.

A ideologia do mercado assegura que todos os seres humanos se dão mal quando tentam controlar seus próprios destinos ('o socialismo é impossível'), e que temos sorte em poder contar com esse mecanismo impessoal – o mercado (JAMESON, 1997, p.280).

A lógica do consumo parece aplicar uma alienação pior ainda que a prevista por Marx, pois é aceita de forma extremamente passiva e começa agora a ser passada de geração em geração como herança cultural e sistema de valores.

O esvaziamento dos produtos da mídia não é recente. Já fomos alertados por Adorno e Horkheimer da escola de Frankfurt sobre a produção em massa de lixo midiático

[...] o fato de que (os filmes e o rádio) são apenas um negócio é transformado em uma ideologia a fim de justificar o lixo que eles deliberadamente produzem (JAMESON, 1997, p.351).

A lógica do consumo legitima esse tipo de pensamento, cada vez mais presente na pós-modernidade, onde a efemeridade dos produtos potencializa ainda mais a produção de lixo. Tanto que ficou praticamente invisível a linha que divide mero entretenimento e cultura

autêntica, conhecimento, realidade, imprensa, etc., chegando ao ponto de tudo virar entretenimento.

A assustadora passividade do público frente à mediocridade do entretenimento também cria uma ideologia que justifica tal engajamento. De certa forma, esse público acaba interiorizando a doutrina da motivação do lucro, que o desculpa usando como pretexto as motivações de “todos os outros”. A desculpa se dá por um certo espelhamento da consciência do indivíduo frente à consciência, apresentada pela mídia, do coletivo. Porém, essa versão da consciência social dada pela mídia é, na verdade, uma expressão da minoria, pois o material espetacular não está no dia-a-dia de um trabalhador honesto, está na história de um traficante; não está na relação amorosa de um casal, está no adultério e assim por diante. Nesse sistema, tudo se autoriza, se auto-justifica. O lucro justifica o fim e os meios.

No plano das técnicas, a imagem construída e escolhida por *outras pessoas* se tornou a principal ligação do indivíduo com o mundo que, antes, ele olhava por si mesmo, de cada lugar aonde pudesse ir. A partir de então, é evidente que a imagem será a sustentação de tudo, pois dentro de uma imagem é possível justapor sem contradição qualquer coisa. O fluxo de imagens carrega tudo; outra pessoa comanda a seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo e também o ritmo do que deve aí manifestar-se, como perpétua surpresa arbitrária que não deixa nenhum tempo para a reflexão, tudo isso independente do que o espectador possa entender ou pensar. Nessa experiência concreta da submissão permanente encontra-se a raiz psicológica da adesão tão unânime do que aí está; ela reconhece nisso, *ipso facto*, um valor suficiente. O discurso espetacular faz calar, além do que é propriamente secreto, tudo o que não lhe convém. O que ele mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções, das conseqüências. É, portanto, totalmente ilógico (DEBORD, 1997, p.188).

O capital desse novo sistema, o lucro em si, pode ser metafórico. O acúmulo de riqueza não precisa, necessariamente, ser em espécie, mesmo que esse seja um objetivo real. Na lógica do espetáculo, vale o rótulo, a aparência, a capacidade de parecer. O *ser* já está superado há bastante tempo, não há mais espaço para crises existenciais. Depois de *ser*, o capitalismo tradicional impôs o *ter* como elemento a ser perseguido. Objetos de desejo surgiram e a felicidade, sucesso, bem-estar e qualquer aspecto de exibição social ficou dependente do *ter*.

Já na lógica do capitalismo tardio, o que vale é o *parecer*. Daí a afirmação de Debord (2002, p.25) de que o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem.

O *status* é obtido através da exibição de etiquetas que funcionam como atestados de se pertencer a algum grupo que tenha sua identidade publicamente valorizada, provavelmente, pelo seu potencial aparente de consumo. Essa é, então, uma marca contundente da pós-modernidade, a valorização da logomarca. A etiqueta à mostra ou a exibição da logomarca, tem importante função de emprestar a identidade do produto, dada pelo marketing e pela publicidade, ao sujeito que consome tal produto. Pode-se pressupor então, de forma fatídica, que o indivíduo em questão, que precisa pagar para ter uma identidade e se parecer com um grupo, não chega a possuir uma identidade pessoal ou essa não tem significados e valores fortes o suficiente para resistir à lógica do consumo. A crueldade dessa lógica reside no processo de: primeiro o sistema esvazia as pessoas de valores, identidades e qualquer tipo de conteúdo individual recebido historicamente no seu contexto de vivência; depois, num segundo estágio, vende ao indivíduo isolado e vazio uma identidade que possibilite ao mesmo voltar a ter uma participação social em algum grupo, vende a ele um estilo de vida, um conjunto de valores e modos de se interar com o mundo, formas ideais platônicas.

A supressão da personalidade acompanha fatalmente os condições da existência submetida às normas dos espetaculares – cada vez mais afastada da possibilidade de conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais. Paradoxalmente, o indivíduo deve desdizer-se sempre, se desejar receber dessa sociedade um mínimo de consideração. Essa existência postula uma fidelidade sempre cambiante, uma série de adesões constantemente decepcionantes, a produtos ilusórios (DEBORD, 1997, p.191).

A relação entre mídia, mercado e capitalismo tardio é evidente, tanto quanto todos esses itens operam uns em favor dos outros, isso quando não se tornam uma coisa só. Apesar disso, Jameson aponta uma influência benéfica da mídia sobre alguns aspectos em relação à humanidade, tais como: a prevenção da tortura, sobre o cumprimento das leis do direito civil e sobre a repressão policial, entre outras coisas. Porém, isso tudo, poderíamos

acrescentar, sabendo de diversos exemplos nacionais e internacionais comprovadamente verdadeiros, quando o contrário não é mais lucrativo. O último argumento em favor da mídia, que antes era conhecida como imprensa, rui frente a inúmeros exemplos de omissão, posicionando o próprio jornalismo como mais um produto do espetáculo e comprometido com a lógica do consumo. Poderíamos ter um exemplo maior do que a escalção do jornalista Pedro Bial para conduzir um reality-show? Ou ainda pior, por esse mesmo jornalista iniciar o processo de beatificação, com a publicação de um livro, do recente morto jornalista Roberto Marinho?

O mito do comprometimento com a verdade e uma suposta posição de imparcialidade não se sustentam mais frente à promiscuidade dos telejornais, aos interesses corporativos explícitos e à necessidade da venda de cotas publicitárias.

É claro que no processo do desaparecimento gradual do espaço físico do mercado, e da identificação gradual da mercadoria com sua imagem (ou marca, ou logotipo), dá-se uma outra simbiose, mais íntima entre o mercado e a mídia. [...] Para começar, os produtos à venda no mercado transformam-se no próprio conteúdo das imagens da mídia, de tal forma que, em certo sentido, o mesmo referente parece se manter nos dois domínios. [...] Hoje os produtos estão, digamos, difusos no tempo e no espaço dos segmentos de entretenimento (ou mesmo no noticiário), como parte do conteúdo, de tal forma que em alguns casos bem conhecidos (mais explicitamente em seriados como *Dinastia*), às vezes não fica bem claro quando o segmento narrativo termina e começam os comerciais (uma vez que os mesmos atores também trabalham no segmento comercial) (JAMESON, 1997, p.282).

Mais do que nunca, a imprensa virou mídia. E, assim como a publicidade, é mais um produto mercantil a serviço do espetáculo, com a seguinte diferença: a publicidade é explícita, diz claramente a serviço de quem trabalha. O jornalismo midiático não, atua de forma sorrateira, promovendo o espetáculo diariamente. Tais telejornais são estruturados como seriados, onde a cada dia assistimos ao desenrolar de mais um episódio, em geral trágico. O terrorismo parece ser a vedete do momento. A guerra do Iraque se aproxima muito mais, em termos de linguagem, na forma como é mostrado, a um *reality-show* do que a um acontecimento terrível na história da humanidade ou a uma narrativa jornalística.

Essa mistura entre mercado e mídia é potencializada quando o produto colocado à venda nos shoppings e outras mecas do consumo perdem a sua materialidade e viram imagens. De fato, a principal característica que conceitua algo como produto, nos livros de marketing, sempre foi a sua tangibilidade. Mas como vender algo tangível em veículos que operam com a intangibilidade do som e da imagem? A resposta, podemos observar claramente hoje na mídia – é tornando o tangível intangível. Daí surge também a maior distorção entre *valor de troca* e *valor de uso*. A transformação do produto em imagem-mercadoria transmuta o pensamento que antes era ancorado nas relações acerca do consumo em mercados para uma esfera onde o consumo passa a ser feito não mais no mercado mas na mídia. É claro que o mercado continua tendo o controle acionário do processo, mas o balcão de vendas principal do novo modelo acaba sendo os meios de comunicação. Não só os que emitem para as massas, mas também os dos canais fechados que emitem para os grupos de classes sociais A, B e C, que se tornam modelos formadores de opinião.

Para produzir mercadorias, ele não precisa produzir apenas valor de uso, mas valor de uso para outros, valor de uso social. [...] Para tornar-se mercadoria, é preciso que o produto seja transferido a quem vai servir como valor de uso por meio da troca (MARX, 1985, p. 49).

O valor de uso que estava implicitamente compreendido no valor de troca deve ser agora proclamado de forma explícita, na realidade invertida do espetáculo, justamente porque a realidade efetiva desse valor de uso está corroída pela economia mercantil superdesenvolvida; uma pseudojustificativa torna-se necessária para a falsa vida (DEBORD, 1997, p. 34).

Se a própria mercadoria se torna imagem, a noção de real também se torna imagem, ou o contrário. Num mundo ditado pela mídia, onde a principal forma de acesso aos fatos se dá pela observação das informações audiovisuais emitidas, primeiro, pelos grandes conglomerados de comunicação e, posteriormente, reproduzidos pelas chamadas mídias regionais, a verdade ou outras leituras do fato não são consideradas. Os receptores de informação, extremamente passivos, já estão adestrados a receber a notícia pronta. E a construção mental

do mundo à nossa volta se limita a utilizar os signos apreendidos da mídia. É dessa forma que se banalizou a corrupção, a violência, o descaso etc., todas práticas comuns que acontecem e não produzem mais indignação e resistência, sendo transmitidas às novas gerações como sistema de valores de nossa época. Assim o que nunca é punido torna-se permitido, por isso é arcaísmo falar de escândalo hoje. As práticas corruptoras são práticas comuns. O que os políticos brasileiros fazem e assumem com naturalidade é natural mesmo, não resta dúvida. A indignação apresentada pelo inquisidores nas CPIS é circense, todos fazem parte do grande *reality show* que virou Brasília, a discussão nesse momento deve avançar além das punições. Se o atual sistema político não responde mais aos motivos pelo qual foi criado e já faz tempo que não responde, precisa ser substituído. Porém, essas mudanças não ocorrerão, pois o atual sistema político responde positivamente ao capital.

Dessa transformação da imagem no principal produto mercantil do capitalismo tardio, surge um desequilíbrio descomunal entre o valor de troca e o valor de uso. Talvez essa seja uma das principais características da sociedade do espetáculo. Nela houve um tal inflacionamento no valor de troca dos objetos que só pode ser comparado na história com os processos mercantis entre índios e colonizadores, nas primeiras décadas de exploração. O produto, quando midiaticizado, ganha uma áurea que torna o seu consumo a única opção de satisfação e passaporte de inserção social. Surge então uma nova preocupação, como destaca JAMESON,

Temos, então, que dar conta também de um outro tipo de consumo: o consumo do próprio processo de consumo, muito além do seu conteúdo e dos produtos comerciais mais imediatos [...] simbolicamente encenado e ritualmente denotados em cada sessão de consumo da mídia (2002, p.282).

Daí a impossibilidade de se fazer uma separação ou qualquer condição de distanciamento entre *espetáculo e consumo*, sendo mais correto falar, como já fizemos anteriormente, por unir em um termo, *espetáculo do consumo*.

[...] o aparecimento de um novo domínio da realidade das imagens [...] e que agora – como a antiga esfera da cultura – torna-se semi-autônoma, e paira acima da realidade com a seguinte diferença histórica fundamental: no período clássico, a realidade persistia, independente da ‘esfera cultural’ sentimental e romântica, enquanto hoje parece ter perdido essa modalidade de existência em separado (JAMESON, 1997, P.283).

No terceiro estágio do capitalismo, o grau de acumulação é tamanho que o capital se torna imagem (DEBORD, 2002, p.25) e essa imagem, pelo nível de desenvolvimento e penetração das mídias, é a principal mercadoria comercializada. Enquanto *show*, a imagem não pretende chegar a nada, a lugar nenhum, mas enquanto *show* ela não cessa, não pode parar. Na mesma ótica, pode-se supor que o consumo também não pretende chegar a nada, além dele mesmo, e da mesma forma não pode parar. Nessa realidade criada pela sistemática frenética de captação, edição e emissão de imagens-produto incessantemente, o mundo real é apresentado como uma cópia em múltiplos canais, mais acessível que pelo contato direto, pois perde-se totalmente a dimensão de tempo e espaço, com algumas implicações que já discutimos nesse trabalho.

O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. [...] Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente (DEBORD, 1997, p.15).

Mas se o mundo passa a ser apresentado na tela da televisão ou nos novos periféricos de recepção audiovisual que os avanços tecnológicos tem apresentado (telefones celulares, notebooks, palm tops etc), o contato com formas autênticas de realidade, que não tenham sido submetidas ao processo de seleção/restrrição, tendem a desaparecer. Não se pode esquecer que quem apresenta tais imagens tem uma intenção e tem-se que admitir que o mundo, tal como é, pouco terá a ver com o mundo reproduzido em imagens-produto. Se o espetáculo, através da mídia, assume o papel de apresentar o mundo, não se pode perder de vista, como parece já se ter perdido, que esse mundo será o mundo do espetáculo e do consumo, pois esse é o único mundo que esse sistema possibilitará ver. Debord (2002, p.18) diz que, ao transfor-

mar o mundo real em imagens que representam o mundo real, tais imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. Assim, o espetáculo é o discurso do capitalismo tardio em ação, é a manifestação real de uma ideologia hegemônica e completamente disseminada nas sociedades contemporâneas.

As lentes transformadoras da cultura do consumo têm a capacidade de só fazer ver consumo e espetáculo. Qualquer outra opção de existência será omitida ou transformada em produto para só então ser contemplada pelo público. “O espetáculo transformou economicamente o mundo. Ao mesmo tempo em que transformou policialmente a percepção.” (DEBORD, 2002, p.10) Nesse esquema de indução constante do consumo, o desejo ou o fetiche produzido em agências de publicidade e departamentos de marketing não pode se constituir em desejos autênticos, pois suprem as carências em determinadas medidas, nunca de forma completa. Se o consumo não pretende chegar a lugar nenhum além dele mesmo, nenhum produto tangível ou imagem-produto pode responder totalmente ao fetiche produzido.

Dizer que meus dois termos, o cultural e o econômico, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que em si mesmo sempre pareceu a muitos ser uma característica significativa do pós-moderno, é o mesmo que sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica. E isso pode ser o que preocupa (e com razão) os que não aderiram ao termo; este parece nos obrigar, de antemão, a tratar os fenômenos culturais no mínimo em termos de *bussines*, se não nos termos da economia política (JAMESON, 2002, p.25).

Poderíamos, portanto, se quiséssemos voltar o olhar para a cultura, destacar, por exemplo, a supressão da diferença de valor estabelecida entre a chamada *alta cultura e a cultura de massa ou comercial*, típica do alto modernismo, ao ganho de espaço das culturas dos submundos dos motéis, aos romances de bolso, dos filmes B's de Hollywood aos quadrinhos de super-heróis, da degradação visual das grandes cidades ao pastiche. Mas qualquer ponto de vista em relação à cultura na pós-modernidade é também uma visão sobre o terceiro estágio do capitalismo, o estágio mais puro e violento, e vice-versa. Aqui, claramente, optamos por tratar de temas mais ligados ao sistema econômico, vendo sempre seus reflexos no social.

Mas poderíamos, também, pela análise feita acima, observar as mudanças culturais ocorridas durante a transição do alto modernismo ao pós-modernismo e da mesma forma perceber seus reflexos no campo social. Nesse caso, temos dois caminhos que levam ao mesmo lugar. O pós-modernismo, portanto, se apresenta muito mais como uma dominação cultural e econômica do que um rompimento ou padrão estético, ou ainda, como um estilo cultural de vanguarda.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essencial à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 2002, p.30).

[...] a nova cultura pós-moderna global, ainda que americana, é expressão interna e superestrutura de uma nova era de dominação, militar e econômica dos Estados Unidos sobre o resto do mundo: nesse sentido, como durante toda a história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror (JAMESON, 2002, p.31).

É de nossa consciência também que, ao desenvolvermos os raciocínios que comprovem a afirmação que Jameson faz acima, junto crescerá um sentido de indignação e impotência e parece ser aí um dos pontos mais criticados na tese jamesoniana ou acerca da teoria de Debord, pois as possibilidades de transformação desse modelo hegemônico parecem ser extremamente reduzidas, para não pensarmos que não existem. Como melhor explica Jameson

Na medida, então, que o teórico ganha ao construir uma máquina cada vez mais fechada e aterradora, na mesma medida perde, uma vez que a capacidade crítica de seu trabalho fica assim neutralizada, e os impulsos de revolta e de negação, para não falar dos de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais na enfrentamento do modelo proposto (2002, p.31).

Mas o reconhecimento de possibilidades de existências autênticas paralelas a esse sistema motiva o próprio esforço de escrita deste trabalho.

Devemos, de algum modo, elevar nossas mentes até um ponto em que seja possível entender o capitalismo como, ao mesmo tempo, a melhor e a pior coisa que jamais aconteceu à humanidade. A queda desse austero imperativo dialético para a instância mais confortável da tomada de uma posição moral é irrevogável e demasiadamente humana: ainda assim, a urgência do assunto exige que façamos pelo menos o esforço

de pensar dialeticamente a evolução do capitalismo tardio com um progresso e uma catástrofe ao mesmo tempo (JAMESON, 2002, p.73).

Essa tomada de posição evita, em primeira análise, nos reduzir a uma imobilidade que só faz contribuir ao capital. Em segundo, mantém as possibilidades de conquistas dos movimentos sociais que insistem em se rebelar e oportuniza uma chance real de habitar esse ambiente com um mínimo de dignidade humana. Para isso, também é necessário pensar a existência individual com momentos de afastamento do coletivo social e, principalmente da mídia, pensar a solidão como algo benéfico. Se a disseminação do sistema hegemônico encontra sua legitimação maior no ambiente social, esse afastamento ‘estratégico’ pode proporcionar momentos de autoconhecimento estético e existencial fundamentais para a independência racional.

Porém, mesmo nesses momentos de afastamento, é preciso ter muito cuidado, pois o sistema, além de completamente disseminado, tem um poder de aglutinação viral. Mesmo os discursos contrários a ele, quando aparecem, para terem força e uma mínima chance de legitimação social, precisam aparecer na mídia, no palco sagrado do consumo. E daí para ganharem um nariz de palhaço existe pouca distância. A pós-modernidade, conceitualmente como já vimos, traz consigo esse dilema: impede uma possível separação da esfera cultural da econômica, por praticamente já não existirem espaços onde o capital não tenha ocupado, fazendo com que praticamente não existam espaços onde se possa esconder dele. O próprio inconsciente já está completamente contaminado. O espetáculo do consumo, que inicialmente se apresentava de forma mais visível pela grande mídia, agora começa a ser transmitido de geração a geração como herança cultural e sistema de valores.

Pelo exposto, qualquer tentativa de subversão utópica do capitalismo tardio está fadada ao fracasso. Se uma revolução é possível, ela não pode se iniciar no coletivo social, precisa fundamentalmente ocorrer de forma individual e solitária, de forma a minar silêncio-

samente o paradigma de consumo. Precisa ser construída individualmente, ao mesmo tempo em muitas pessoas e transmitida quase que de forma sensorial.

O mundo apresentado pelo espetáculo não é real, as imagens-mercadorias são ilusórias, mas as pessoas e as neuroses criadas pela negação do consumo são de fato reais. “O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral.” (DEBORD, 2002, p.33)

A construção do sujeito sempre se deu pelo que ele consumia. Mas esse consumo, antes metafórico e relacionado aos discursos e reais experiências sociais que formariam tal sujeito, nas sociedades atuais, pela lógica do capitalismo tardio, ganham uma dimensão pragmática. As pessoas são medidas e se medem pelos produtos que consomem. Os discursos continuam formando as identidades, mas pautados por parâmetros referenciais que expressam a cartilha do consumo. Nesse sentido, é interessante perceber como os próprios pais expõem seus filhos como produtos, em concursos de beleza, e como educam seus filhos pelos parâmetros do consumo e do espetáculo.

Na pós-modernidade pipocaram diversas formas religiosas novas. Novos cultos para um mercado novo de fiéis que já não encontravam respostas no dogmatismo arcaico da Igreja Católica. Afinal, como proibir o uso da camisinha num mundo infestado de doenças sexualmente transmissíveis? Ou, como reprimir o sexo se esse é uma das imagens-produto de luxo do espetáculo?

O crescimento exponencial dos novos cultos e o enriquecimento obtido pelos seus pastores indicam o estado avançado de uma doença mental da qual sofre coletivamente a sociedade. As angústias deixadas pelo consumo (ou pelo não-consumo) criam o ambiente propício para esse crescimento. Não encontrando respostas substancialmente satisfatórias no consumo (ou por serem privados deste) e estando sufocados num mundo de imagens-mercadorias, os sujeitos buscam a religião-espetáculo como último recurso e acreditam cega-

mente que essas novas religiões lhes fornecem um sentido mínimo para as suas existências. É a última tentativa, de quem está se afogando, de buscar um pouco de ar.

Porém, ao mesmo tempo em que admitimos, de forma muito pessimista, que o espetáculo do consumo ocupa todas as dimensões da vida, sendo assim a ideologia principal que motiva a existência dos sujeitos, e que o sistema econômico, na forma que explora, através da imposição de um modelo hegemônico, também devemos admitir, de forma realista, que esse fato só se legitima com o aval dessa mesma sociedade que é explorada por ele. Bastaria então esse esclarecimento para a refutação completa do modelo. É evidente, e constatamos isso historicamente, que os mecanismos de controle e manutenção desse sistema, bastante discutidos nesse trabalho, não oportunizam espaços para essa revolução e fazem esse controle de forma extremamente violenta. Porém, não podemos perder de vista que existem *linhas de fuga* ao que está aí posto.

3 CINECLUBISMO

3.1 PRÁTICAS SUBVERSIVAS

Historicamente, podem-se identificar várias tentativas de subverter processos, instituições, idéias, estados, etc. No Brasil, especificamente, por muito tempo, essa palavra serviu para designar todos os que não concordavam com o regime ditatorial militar. Nesse caso, a palavra subversão carregava uma conotação pejorativa, negativa, criminosa e, portanto, passível de tortura e punição. Assim, para se incriminar qualquer um, desde um ativista pela liberdade de expressão até um revolucionário mais radical, bastava aplicar-lhe o rótulo de subversivo.

Por necessidade lógica, qualquer prática de subversão pressupõe um modelo hegemônico anterior ao que se contrapõe e cria resistência. A palavra subversão, neste sentido, significa a intenção de se opor a uma ordem estabelecida ou de tentar corrompê-la propondo outros modelos. Tendo essa definição, podemos citar tantos outros exemplos de subversões através da história, como a da Santa Tríade formada por William Burroughs, Jack Kerouac e

Allen Ginsberg, que rejeitaram a concepção de literatura de sua época e criaram novas técnicas de escrever; ou Rimbaud, poeta francês do século 19, que viveu em desacordo com a tradição burguesa vigente expressando sua posição na própria poesia. Nas artes gráficas podemos citar ainda David Karson, designer que subverteu os modelos pautados pela legibilidade e clareza herdados da Bauhaus, criando para revistas visuais editoriais completamente caóticos e intuitivos e influenciando todas as gerações de designers dos anos 80 até os dias atuais.

Atualmente em evidência como atividade subversiva, podemos citar a *Culture jamming*, que como explica Naomi KLEIN: é “a prática de parodiar peças publicitárias e usar os outdoors para alterar drasticamente suas mensagens.” (2002, p. 308). Através de pichações e intervenções (a polícia e as empresas classificariam como vandalismo) artistas ou *jammers* subvertem a mensagem publicitária original e, utilizando o espaço pago pelas empresas, emitem mensagens contrárias às do consumo. Tais artistas argumentam que, sendo a rua um espaço público e sendo os moradores incapazes financeiramente de responder na própria mídia a publicidade que não pediram para receber, essas ações se legitimariam. Argumentam ainda os *jammers* que a concentração vertical da mídia suprimiu o direito da livre expressão, impossibilitando os grupos críticos de manifestar suas opiniões.

Atitudes e atividades subversivas, como vimos, não chegam a ser novidade e poderíamos estender a lista acima a inúmeros outros exemplos, pois a multiplicidade pode ser observada em toda a história social do homem e, como característica humana, se aproxima do conceito de rizoma de DELEUZE e GUATTARI. Segundo o princípio da conexão e heterogeneidade,

Num rizoma, cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (1995, p.15).

Quando se propõe a tese de que as atividades cineclubistas objetivam a subversão, antes é preciso deixar bem claro o que é que se pretende subverter. Pensamos aqui, como tese principal, que o movimento cineclubista promove uma tentativa de subversão, de crítica ao modelo de comercialização de filmes, que define, desde as decisões de distribuição de determinados filmes, até o conteúdo discursivo desses filmes. Tendo essa influência mercantil existido praticamente desde o início do cinema, alcançando atualmente uma dimensão muito maior com o fenômeno de globalização do capital.

Desde a consolidação do sistema de produção industrial de filmes, nos Estados Unidos, que se formou pela impossibilidade de fazer cinema na Europa em função, principalmente, da 1ª e 2ª Guerras Mundiais, os produtos dessa indústria largaram na frente, acumulando capital, estrutura e experiência, que, até hoje, definem radicalmente o cenário de produção, distribuição e consumo de produtos cinematográficos.

A criação de cineclubes não segue uma regra sem exceções. Na maioria dos casos, pelo menos nos primórdios dessa atividade, que pelos registros encontrados se iniciou na metade do século vinte, ou no momento em que ela consegue se articular nacionalmente e até internacionalmente, como verificamos, os cineclubes têm como alvo de crítica e tentativa de subversão o cinema comercial importado de Hollywood. Esse modelo de produção, distribuição e comercialização americano pouco se preocupa com o espectador enquanto indivíduo racional ou ao cinema como arte e pressupõe o espectador muito mais como potencial consumidor – receptor.

Essa postura de resistência parece ter sido amplamente promovida no final dos anos 60, 70 e nos anos 80. Se observarmos o teor dos textos nos impressos que divulgavam os encontros dos cineclubistas, os filmes exibidos e os resultados das suas discussões, podemos perceber como essa postura de resistência motivava o movimento cineclubista.

Porém, em outros casos, a articulação social em torno de atividades cineclubistas pretende apenas propiciar o acesso a produções cinematográficas, como indicam alguns levantamentos feitos acerca da atividade realizada na cidade de Santa Maria.

3.2 CINECLUBISMO

Ao se reduzir o cinema a mera atividade comercial, tem-se a implicação geral da atividade capitalista porque, enquanto produto, o filme passa a ter um caráter único e por isso menor, de entretenimento. Passa a ser concebido não pela potência criadora do cineasta ou do roteirista, mas pela expectativa de lucro no mercado, repetindo assim, insistentemente fórmulas consagradas, dobradinhas de atores, roteiros, etc.

Do ponto de vista econômico, o impulso capitalista que sempre moveu Hollywood gerou uma produção em escala industrial e conquistou amplamente o público nacional. Além disto, por sua característica de produção industrial, desenvolveu fórmulas que pudessem ser repetidas indefinidamente, enquanto gerassem sucesso de público (VUGMAN, 2005, p. 94 – 95).

Enquanto produto, o filme sempre terá um valor de uso, no caso o entretenimento, e por conta disso objetivará um valor de troca tanto maior quanto maiores as conotações sociais expressas pelo seu consumo. O filme, enquanto espetáculo, retransmite um sistema de alienação e exclusão.

Uma mercadoria pode ser o produto do trabalho mais complexo, seu valor a equipara ao produto do trabalho simples e, por isso, ele mesmo representa determinado *quantum* de trabalho simples. As diferentes proporções, nas quais as diferentes espécies de trabalho são reduzidas a trabalho simples como unidade de medida, são fixadas por meio de um processo social por trás das costas dos produtores e lhes parecem, portanto, ser dadas pela tradição (MARX, 1985, p. 52).

Os Cineclubes nasceram no Brasil com o intuito de mudar (ou subverter) a mecânica do processo ditado pelo esquema cinematográfico comercial, um dos principais produtos de exportação da indústria norte-americana do pós-guerra. Entendendo que um filme deve

extrapolar a função de divertir e ser um veículo promotor de cultura, informação e conscientização, além de ter, necessariamente, que ser acessível a todos, os Cineclubes surgem propondo um novo modelo, utópico se não tivesse sido realizado. Nesse modelo, comunidades formadas por alguma relação social (verificamos registros de cineclubes sindicais, cineclubes de bairros, cineclubes estudantis, cineclubes universitários, cineclubes de jornalistas, entre outros), se organizam acerca da escolha e da avaliação de filmes, dos processos de exibição e até dos processos de produção.

[...] o cineclube vai começando um processo em que a criação, produção, distribuição e o consumo, não sejam coisas separadas, mas um processo que a gente possa ver e entender e que acontece junto e a partir das comunidades em que as pessoas vivem (Anexo 2, p. 2).

O aprofundamento de uma proposta alternativa independente nos processos de recepção, produção e distribuição de filmes foi o que podemos chamar de subversão do cinema comercial, que se limitava a produzir e exibir, sem em nenhum momento, relacionar esses processos e, portanto, alienando, visto que torna impossível uma compreensão maior da arte cinematográfica. Ao apresentar tal arte de forma segmentada e desconexa, vários componentes que são fundamentais para se entender o cinema na sua complexidade, como sistema potente de produção de bens simbólicos, de atitudes e valores, como legitimador cultural ou como possibilidade de representação e reflexão da realidade, não se concretizam.

O comprometimento dos cineclubes com o cinema nacional e, principalmente, com a realidade nacional, era o fundamento que movia essa entidade, pois mesmo filmes nacionais que se submetessem ao sistema comercial ou à tutela e patrocínio do estado ou ainda a legitimar posições imperialistas/monopolistas, eram combatidos pelos cineclubistas.

Este é o compromisso fundamental do movimento cineclubista com o Cinema Brasileiro e o sentido real que se assume a sua defesa intransigente contra colonialismo cultural e a mistificação da vida e da realidade do povo brasileiro pelas produções nacionais comprometidas com os monopólios (Anexo 5, p. 23).

Manifestações populares pressionaram o governo para que fosse promulgada em 21 de novembro de 1968 (três semanas antes do AI-5), a lei 5.536, que estabelece que um cineclubes é:

[...] entidade cultural, que não se confunde com a atividade comercial – subentendendo seu registro unicamente como associação civil, em cartório (o que é apenas uma formalidade civil, não obrigatória e que tem suas vantagens, porque um Estatuto de Cineclubes é, também, um instrumento de controle democrático para seus membros), e estabeleceu também uma norma fundamental que o distingue de qualquer outra organização de caráter comercial: o Cineclubes ‘não pode remunerar dirigentes, mantenedores ou associados.’ Isto significa que qualquer dinheiro envolvido na atividade do cineclubes não pode ser apropriado individualmente por nenhum de seus membros, devendo ser propriedade exclusiva da entidade como um todo. Assim, ninguém pode, legalmente, explorar comercialmente a atividade cineclubista, e os cineclubes estão perfeitamente caracterizados e regulamentados no texto da Lei, não cabendo nenhuma outra iniciativa controladora, como tentam sistematicamente – e ilegalmente – o Concine e a Polícia Federal (Anexo 3, p. 2).

Hoje se entende a atividade cineclubista como toda a atividade que promova a exibição pública e gratuita de audiovisuais, não só as produções em película, mas as produzidas das mais diversas formas, tais como em computação gráfica, fita magnética, digital, etc., seguida de debate.

3.3 CINECLUBISMO E SUBVERSÃO

Enquanto subversão, os cineclubes promoviam, no início de suas atividades, discussões e atitudes de resistência ao que identificavam como sendo os maiores inimigos: o cinema comercial de Hollywood e a censura nacional.

O contexto da atividade cineclubista apresentava um momento em que a transição de uma situação de colônia dependente para uma dominação imperialista cultural já estava completada. Com a consolidação de monopólios nos meios de comunicação e esses meios estando a serviço, literalmente, de corporações e interesses estrangeiros, norte-americanos para sermos mais exatos, o cenário cultural nacional extremamente debilitado pela ditadura e

as condições miseráveis de grande parte, senão da maioria da população, apresentavam um quadro desanimador de qualquer perspectiva de atividade cultural.

Nesse modelo, o consumo de produtos estrangeiros, alienadores e conservadores, é multiplicado. Mas queremos acreditar hoje, bem como já se acreditava antes, que

A cultura e a arte, quando elementos de dominação, não são assimilados acriticamente, ou integralmente, pelos dominados, uma vez que a própria vida destes últimos provoca uma tensão entre a tentativa de imposição por parte de alguns e a tentativa de reelaboração destes padrões por parte da maioria (Anexo 5, p. 15).

Motivados pela afirmação acima, os cineclubes pretendiam com suas atividades ampliar a participação popular e, através do cinema, refletir as condições de existência de cada um. Para os cineclubistas os cineclubes devem

[...] criar meios para que a população se expresse, isto é, para que a expressão popular seja assegurada, e tenha seu desenvolvimento, podendo absorver todas as contribuições necessárias de outras civilizações sem ser subjugada por elas, e com isto, fortalecendo-se a ponto de se tornar, inclusive, hegemônica do país. O cineclubista deve colaborar para que o público se torne sujeito na sua atitude em relação a cultura e à arte, não mero objeto de nosso trabalho (Anexo 5, p. 15).

O cenário cultural encontrado pelos cineclubes era o resultado do processo, ainda em movimento, da miscigenação cultural tão peculiar ao Brasil. De forma excluída essas populações mescladas de negros, índios, portugueses, espanhóis, italianos e alemães, principalmente, encontravam na luta diária pela sobrevivência o desafio, e, sem deter os meios de produção e divulgação, encontravam enorme dificuldade de se impor enquanto cultura.

Dentro de um estado repressor e numa situação marginal em relação a tudo, principalmente ao consumo de bens culturais, a capacidade de percepção da realidade e de mobilização reacionária ao que estava posto também fica completamente limitada.

A intervenção do estado no plano cultural, por mais contraditório que isso num primeiro olhar possa parecer, visou privilegiar interesses estrangeiros. Ao subjugar a cultura nacional, oferecendo modelos alienígenas à realidade brasileira, impondo pressupostos ideológicos que objetivavam o impulsionamento do imperialismo, o estado legitima o modelo

econômico, que o legitima em contrapartida. Ao se apresentar, especificamente, no campo cinematográfico, realidades otimistas estrangeiras, desvia-se o olhar da miséria local. Ao se entreter com o romance do tipo água com açúcar, formatado dentro de padrões industriais de aceitação, ignora-se a amarga realidade sem perspectivas. Ao se patrocinar a chanchada, distrai-se o povo da busca pelos seus direitos mais básicos.

Através de intervenções em órgãos estratégicos como a EMBRAFILMES, FUNARTE, MEC etc, o Estado consegue direcionar a produção cultural e crítica no caminho que lhe interessa, o silêncio e a complacência, mas não sem reação.

No caso do produto filmico, o financiamento estatal restringe-se às produções que lhes são afins em conteúdo, evidentemente, e reprimindo da forma mais grotesca o que lhe afrontar.

Os cineclubes, em alguns períodos de sua trajetória, se confundiam com os movimentos sociais efervescentes, pois eram tanto práticas estreitamente ligadas a uma vontade de articulação de protesto quanto de discussão cinematográfica.

Na jornada de 78, em vez de discutir nosso trabalho com cinema e a organização do público em direção ao cinema, passamos 5 dias debatendo a questão do socialismo (Anexo 1, p.19).

A orientação geral nos encontros nacionais dos cineclubistas deixa clara a preocupação em promover uma atividade cultural fundamentada na conscientização de suas platéias. Além dos incentivos às práticas de ver e discutir cinema, uma série de materiais impressos informava a população acerca da programação de exibição. Nesses materiais, encontravam-se textos sobre os filmes em questão, como pequenas biografias e /ou filmografia do diretor, textos críticos relacionando o conteúdo discursivo do filme com a história recente (encontramos em um folder de divulgação do cineclubes do sindicato dos jornalistas um excelente texto de Glauber Rocha comentando um ciclo de filmes de Eisenstein), moções de repúdio a atos de

censura, moções de apoio a pessoas ou instituições, manifestos sindicais e vários outros textos de caráter cultural, informativo, político ou subversivo.

Os cineclubes também promoviam outras atividades político-culturais sem fazer necessariamente mostras de filmes. Tendo como escopo a transmissão de informação, palestras, mini-cursos e atividades de discussão cinematográfica, cultural e política também eram organizadas e promovidas pelo movimento. Pudemos verificar uma preocupação no sentido da formação cultural e política dos próprios cineclubistas, como requisito para a sua, digamos, função de agentes subversivos.

3.4 CINECLUBISMO NO BRASIL

Com as informações que levantamos até o momento, não temos como precisar com exatidão a data possível do início de atividades cineclubistas no Brasil. Temos nesse caso, como referência registrada mais antiga, o Clube de Cinema de Marília, que funcionaria desde 1952 até pelo menos 1981 ininterruptamente (Anexo 6). Porém, em relação a encontros que foram realizados em caráter de participação nacional, podemos apontar, pelas nossas pesquisas, o ano de 1959 como sendo o marco inicial das jornadas que reuniram cineclubistas de vários lugares do Brasil e que aparenta ter sido o ponto de partida para a criação, em 1962, do CNC - Conselho Nacional de Cineclubes.

Os cineclubes no Brasil foram organizados pelo CNC em Federações de acordo com seus estados de origem, sendo todas as federações congregadas pelo CNC. Nas jornadas de trabalho, onde colocavam-se em pauta assuntos que variaram muito, conforme os momentos particulares que o movimento passava, tinham voz todos os cineclubes e direito a voto os cineclubes em funcionamento há pelo menos seis meses.

Desde sua criação em 62, o CNC passou por momentos de grande intensidade de ações e outros de desarticulação, como podemos constatar atualmente, quando o movimento tenta novamente se articular.

Como mostra o texto do Anexo 5, no período mais forte da ditadura, em 68, o movimento foi reprimido e desorganizado, mas lutou pela sua afirmação até 74, quando consegue novamente se rearticular e manter-se forte até pelo menos a metade dos anos 80.

O movimento cineclubista que havia sido, evidentemente, atingido pelo golpe de 64, manteve porém sua organização. Esta só viria a ser esfacelada após o AI-5, com a subsequente repressão às atividades democráticas existentes no país – de 300 cineclubes presentes a VII Jornada em 68, em Brasília, restaram apenas cerca de treze atuando em todo o país (Anexo 5, p. 14).

O cineclubismo no Brasil parece-nos ter passado por fases bastante distintas. Esses momentos refletem não só o movimento, mas também confundem-se com o momento vivido no país como um todo. A grande conquista da aprovação da lei que tornava legítima a atividade cineclubista, pouco antes do AI-5, representou uma vitória que definiu a continuidade do movimento nos períodos mais repressivos da ditadura. Porém, mesmo amparado pela constituição, a atitude repressora do governo militar foi definitiva na desarticulação do movimento no final dos anos 60 até o início dos anos 70. Com isso, do início dos anos 70 até mais ou menos o sétimo ano dessa década, o movimento concentrava suas forças com a intenção de continuar existindo. Nesse período, tentou-se reorganizar as federações, acuadas pela repressão violenta (vários cineclubes foram depredados e seus membros perseguidos) e reorganizar o circuito alternativo através da Dinafilme, entidade da qual trataremos mais tarde, que teve grande parte de seu acervo confiscado e muitos filmes queimados, por serem considerados subversivos.

A partir da metade da década de 70, com o enfraquecimento do regime e as mobilizações da sociedade brasileira ganhando força, o movimento inicia uma fase política, rompendo com o silêncio na manifestação pública de suas posições.

Nos anos 80, sem o assombro vigoroso da ditadura, mas ainda prejudicados por sua herança, os cineclubes fortalecidos pela rearticulação e esgotados de discussões políticas inauguram uma fase cultural, na qual o objetivo voltava a ser a transformação da consciência e o método o ato de ver e discutir cinema (não mais conjuntura política). Mas mesmo nessa fase alguns fatos repressivos chamam a atenção. Um deles refere-se à tentativa de apreensão e intimidação dos cineclubes do sindicato dos bancários do RJ, que exibiram o filme *Vento Contra*, de Adriana Mattoso. Além da repressão no Rio, foram indicados também atos da mesma natureza no Espírito Santo, São Paulo e na Paraíba.

Em 1982, vinte anos depois da criação do Conselho Nacional de Cineclubes, existiam no estado de São Paulo (segundo texto do anexo 2), em torno de 100 cineclubes e no Brasil mais de 400. Como já indicamos, nos estados os cineclubes ficavam agrupados em Federações ligadas ao CNC, que possuía articulação internacional (o CNC era membro da *Fédération Internationale des Ciné Clubs*). De 19 a 23 de julho de 1982 ocorreu em Piracicaba, junto com a 16ª Jornada Nacional de Cineclubes, o 2º Encontro de Cineclubes de Países de Língua Portuguesa e o 2º Encuentro Latino Americano de Cineclubs, que comprovam essa articulação.

3.4.1 Dinafilmes – Distribuidora Nacional de Filmes

Entidade controlada pelo CNC, que tinha como objetivo estabelecer mecanismos de distribuição de filmes em todo o país através dos seus Centros de Redistribuição, a Dinafilmes alimentava os cineclubes, principalmente com produções nacionais, servindo como alternativa ao sistema de distribuição comercial que operava praticamente apenas no eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Além de viabilizar produtos cinematográficos para os cineclubes, a Di-

nafilme destinava metade do seu “lucro” aos realizadores brasileiros como forma de incentivo à produção nacional. A importância dessa entidade se deu pela forma de atuação completamente independente do Estado e dos distribuidores comerciais, patrocinando a produção, sem interesses estrangeiros ou financeiros e, ao mesmo tempo, criando mercado para o produto cinematográfico nacional, na medida que distribuía e organizava a exibição dos filmes brasileiros.

A Dinafilme foi, desde o começo, inviável do ponto de vista comercial e só se sustentou por que contava com o apoio do movimento cineclubista que geria a sua administração operando com custos irreais de manutenção, com gente trabalhando de graça, com doações de equipamentos, empréstimo e permuta de filmes etc. E mesmo com todas essas dificuldades, parece-nos hoje, pelo que encontramos em nossa pesquisa, que foi uma entidade fundamental para o movimento cineclubista, pela competência com que cumpria o seu papel.

Encontramos na maioria dos materiais de divulgação dos ciclos organizados pelos cineclubes dos mais diversos estados do País referências à distribuidora, ou a “dina”, apelido carinhoso que essa instituição ganhou. Esses textos explicam publicamente a importância e o trabalho feito pela distribuidora, em oposição à distribuição comercial. Apresentamos a seguir um texto encontrado na contracapa de um folheto de divulgação de uma mostra de filmes peruanos, promovida pela federação paulista de cineclubes, com filmes fornecidos pela Dinafilme, através de parceria internacional com a cinemateca de Lima.

O QUE É A DINAFILME

A distribuição alternativa ao mercado comercial é um fenômeno existente em diversos países.

Em todos, ele surge como uma reação à padronização e massificação imposta à arte cinematográfica pelos monopólios do cinema. E a insatisfação com esses esquemas que leva cineastas a fazer filmes fora do controle desses grandes circuitos.

Em nosso país, a reação contra os produtos culturais massificados confunde-se com a luta contra o cinema estrangeiro que tem essas características, já que é ele que domina a maior parte do nosso mercado cinematográfico.

A DINAFILME surge dentro desse contexto procurando centralizar todo o acervo cultural disperso e possibilitar o acesso pelos Cineclubes e entidades ligadas a uma prática de divulgação da cultura.

Ela visa também garantir a circulação de filmes marginalizados pelas restrições comerciais ou pela ação coerciva da censura, procurando assegurar aos realizadores uma renda que permita dar continuidade a sua produção.

A DINAFILME é, portanto, uma distribuidora criada pelo movimento Cineclubista Brasileiro, sem fins lucrativos e ligada organicamente ao Conselho Nacional de Cineclubes e as Federações regionais de Cineclubes

Distribui filmes para todo o território nacional, por isso, numa política cultural que visa incorporar democraticamente o maior número de pessoas à discussão dos caminhos do cinema, contribuindo assim para uma elevação do seu significado no processo histórico da sociedade brasileira (Anexo 4).

Nos anos mais pesados da ditadura, a Distribuidora sofre, além das dificuldades financeiras, com o peso da censura de órgãos oficiais do governo. Nesse período, vários cineclubes foram depredados, seus integrantes vigiados e coagidos e muitos dos seus filmes, mais de 150, apreendidos. (Anexo 3)

Sendo gerida pelo CNC, o posicionamento ideológico dessa entidade não poderia ser diferente do próprio CNC. Sua linha de atuação era definida anualmente pelas jornadas de trabalho do CNC, onde representantes dos cineclubes de diversas Federações se reuniam para discutir o movimento e definir entre outras coisas os próximos passos da Dinafilme. Esse planejamento era divulgado através dos Anais da jornada em questão, como pudemos observar nos matérias desse caráter coletadas na pesquisa.

Nos Anais da XIV Jornada (Anexo 5) ficou estabelecido que, em relação à política de distribuição da Dinafilme, a distribuidora seguiria as seguintes metas:

- Daria prioridade na distribuição aos filmes realizados fora do circuito comercial, ou os que não encontrassem espaço nesse meio.
- Aumentaria os laços e relações com cineastas independentes.
- Definiria políticas de atuação conjunta com produtores cooperados e produtores independentes.
- Viabilizaria a importação de filmes internacionais independentes, principalmente os realizados na América Latina.
- Procuraria as embaixadas para o intercâmbio de filmes e a redução das bitolas dos filmes estrangeiros para outras milimetragens que não apenas o 35.
- Também nessa mesma ação, realizaria a legendagem em português desses filmes.

3.5 CINECLUBISMO EM SANTA MARIA/RS

O cineclubismo em Santa Maria se confunde com a história do próprio município e região a partir dos anos 40. Mesmo sendo pouco pesquisada, encontramos essa história contada, de forma resumida, em um texto no site da Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria, a CESMA. Outros fragmentos são encontrados em reportagens publicadas no jornal *Diário de Santa Maria* e outros retalhos conseguimos extrair conversando com antigos cineclubistas e ativistas atuais desse movimento que, de tanto contato com a atividade, acabaram descobrindo um pouco da sua trajetória. Mesmo assim, sentimos que faltam muitas peças nesse quebra-cabeças e ficamos provocados a procurar em baús antigos que ainda existem por aí. Porém, não podemos fugir do escopo deste trabalho, e essa busca mais aprofundada não faz parte do compromisso deste projeto, mas pode servir de motivação para futuras buscas. Quem sabe?

A primeira exibição cinematográfica ocorrida na cidade teria sido em 17 de fevereiro de 1898, com um Cinematógrapho Lumière, realizada pela Companhia de Variedades do Theatro Lucinda do Rio de Janeiro, segundo informação do Anexo 9. Fica evidente que a relação da cidade com o cinema é bastante antiga, com quase a mesma idade do próprio cinema. Tivemos nessa trajetória verdadeiras epopéias que mereciam, pela forma apaixonada de se relacionar com cinema, narrações próprias. Porém, essa relação da cidade com o produto audiovisual não ocorre por acaso e é necessária uma regressão ainda maior para se entender antes a relação de Santa Maria com a cultura.

A grande novidade para a humanidade de captar imagens e reproduzi-las simulando o movimento, num ambiente geralmente escuro, tendo como único ponto de atenção a tela grande, foi um dos motivos de encantamento pela sétima arte. A magia do cinema e a capacidade do cinema de comover, surpreender e emocionar, criou o que se convencionou chamar de “estado de cinema”, ou seja, um momento de contemplação do filme em que o espectador aceita a ficção que vê e se desliga do mundo ‘real’, estando completamente imerso no filme, sendo esse estado só conseguido, praticamente, no ambiente do cinema, com a tela grande, escuridão total e com um som envolvente. Dessa constatação, verifica-se a importância do ambiente cinema na contemplação do filme.

Os cineclubes ou qualquer história ligada a exibição de filmes em película têm que passar necessariamente pelos espaços de exibição. A história dos ambientes de projeção em Santa Maria também é longa e dinâmica.

Segundo matéria do *Diário de Santa Maria* (PORCIÚNCULA, 2005, p. 4-7), em dezembro de 1911 era inaugurado o primeiro cinema de Santa Maria, o Coliseu, que, justificando o nome, tinha capacidade para acomodar cerca de 1,8 mil pessoas. O Coliseu não foi apenas cinema, foi palco para teatro, música e diversas manifestações artísticas e era considerado o maior, o mais cômodo e seguro do estado. Esse espaço acompanhou as inovações tec-

nológicas e instalou logo na década de 20 os sistemas de sonorização vitafone e movietone. O prédio do cinema foi vendido e demolido pela rede Cupello, que viria a construir o Cine Glória pouco tempo depois.

O Cine Glória teria uma vida relativamente longa. Durou, depois de alguma agonia, até 1997, quando foi transformado em uma boate, e hoje abre as portas eventualmente para algumas apresentações de pagode. Inaugurado em 1959, com mil e seiscentos lugares, teve como uma de suas características que mais encantavam o público, além do cinema, é claro, um chafariz em frente à tela que distraia o público com um show de formas e luzes antes das sessões. Essa história foi contada mais tarde em uma produção de um cineclubista no documentário *Águas Dançantes*.

Outro cinema que merece destaque neste trabalho é o Cine Independência, inaugurado em 1922 e tendo, entre platéia, camarote, primeira fila e galerias, cerca de dois mil lugares. O Cine Independência passou por várias modificações e existe até hoje, não como cinema. Na década de 90, antes de fechar e passando pela agonia que todos os cinemas de rua experimentam com a vulgarização dos cinemas de shopping, as sessões do Independência, na sua maioria, eram de filmes pornô, entretendo, em grande parte, o gigantesco contingente militar de Santa Maria e jovens que não tinham dificuldade em entrar nas sessões proibidas para menores de 18 anos. Além dessas exhibições, era palco para formaturas, apresentações culturais e shows de sexo explícito.

Com todas as alterações estruturais feitas no Cine Independência, praticamente toda a arquitetura exterior do cinema foi alterada, transformando a fachada original num monolito branco. Mas o golpe mais doloroso para os cinéfilos foi a venda do cinema para a Igreja Universal do Reino de Deus. Os planos atuais para o antigo cinema, da prefeitura municipal, são de transformá-lo num ‘shopping popular’, lugar que abrigaria todo o comércio informal

da cidade e de mercadorias contrabandeadas do Paraguai. Pretende-se com isso livrar o centro da cidade de camelôs.

A história dos cinemas de Santa Maria não se resume aos três lembrados acima. Existiram outros, como o Cine Odeon e o Cine Avenida, que fazia as suas exibições a céu aberto. Atualmente, Santa Maria conta com quatro salas, em dois Shoppings administrados por uma empresa que aparenta ser extremamente incompetente em relação à qualidade das salas e, principalmente, ao descaso com o atraso bíblico em que alguns filmes chegam na cidade, sem falar na qualidade dos filmes, em geral produções hollywoodianas comerciais.

O que parece ter sido decisivo para o título de Cidade Cultura é um fato que não apresenta relação aparentemente mais direta. Por Santa Maria ser um entroncamento ferroviário, exatamente no centro do Rio Grande do Sul, a cidade ficava no meio da rota das Companhias de Teatro que vinham se apresentar na América e que iam de Buenos Aires a São Paulo e as que faziam o caminho oposto. Assim, desde cedo, a cidade pode receber a cultura produzida nos grandes centros. Além disso, o fato de estar ligada a outras regiões através da estrada de ferro, acabou gerando outra característica percebida até os dias atuais no município, hoje não mais pela estrada de ferro, mas pela presença de várias instituições de ensino superior. Santa Maria sempre foi uma cidade de pessoas em trânsito. Pela estrada de ferro chegavam constantemente pessoas e com elas novos valores, novas formas de pensar e novas culturas que acabavam se disseminando. Hoje, a cidade é um pólo de produção de intelectuais, formando estudantes na mais diversas áreas e, por não conseguir absorver a demanda que cria, acaba ‘exportando’ estas pessoas para o resto do mundo. Se no início o mundo podia chegar facilmente em Santa Maria, agora a cidade é que vai ao mundo.

Esse potencial cultural foi aproveitado melhor a partir de 1890, quando a cidade, com cerca de três mil habitantes e iluminada por lampiões, inaugura o Theatro Treze de Maio

na praça central. Em seguida, com o movimento de emigração chegam, além do novo século, famílias belgas e francesas, e junto com elas, influências artísticas e culturais européias.

Destaca-se, inicialmente, na história das exposições em Santa Maria a figura do Ucraniano Sioma Breitman, que fazia exposições em película na vitrine de seu estúdio e ponto comercial, a Foto Aurora. Sioma projetava, no que ficou conhecido como o Cine Jornal Aurora, imagens do cotidiano capturadas na região e reveladas no Rio de Janeiro. As sessões eram assistidas pela população da calçada mesmo e seguiram, pelo menos, até 1933, quando um incêndio destruiu praticamente todo o acervo e o equipamento de projeção.

Podemos considerar, na história do cineclubismo de Santa Maria, como sendo o marco inicial, as projeções públicas feitas pelo Irmão Ademar, também conhecido hoje como o 'nono do cinema'. Segundo matéria publicada no *Diário de Santa Maria* (DALCOL, 2004, p. 4-7), o nono do cinema tem seu primeiro contato com a sétima arte em 1916, 21 anos depois da data oficial do nascimento do cinema no mundo. Em 1916, com 12 anos de idade, Ademar da Rocha ganha do seu pai um projetor manual de filmes. Mais tarde, em 1921, começa a exibir filmes na varanda de sua casa para seus vizinhos e, finalmente, em 1928, essa mania é levada até a comunidade de Vale Vêneto, município pertencente a quarta colônia de imigração italiana no Brasil, onde, já com um projetor maior, exibe filmes emprestados pelo padre Rafael Iop à comunidade local. Mas Ademar não era apenas um exibidor, sua prática se enquadra exatamente no que mais tarde se espalhou pelo Brasil sendo chamado de Clubes de Cinema ou Cineclubes. As sessões do Irmão Ademar eram gratuitas e nelas ele distribuía sinopses dos filmes, feitas por ele mesmo, onde apresentava os filmes em questão, falava sobre o cinema e promovia os debates.

As práticas cineclubistas de Ademar da Rocha vão se aperfeiçoando com o passar do tempo. Depois do rapaz estudar em Vale Vêneto, ele vai para Santa Maria, levando em uma carroça a primeira impressora da gráfica Pallotti. Torna-se irmão em 1937 e volta para a

quarta colônia em 1948. De 1947 até 1970 viaja, com seu chevrolet 1929, pelos municípios de Faxinal do Soturno, Dona Francisca, Pinhal Grande, Silveira Martins, Nova Palma, Ivorá e Arroio Grande, projetando filmes em 16 e 8mm. Nesse período, além de projetar filmes, Irmão Ademar também faz filmes com uma câmera de 16mm, gravando o cotidiano dessas comunidades, encontros, casamentos, etc.

O nono do cinema, em 20 de agosto de 2005, completou 101 anos. Sua história já virou documentário e filme e, entre várias homenagens, foi lembrado na terceira edição do Festival de Cinema de Santa Maria.

Em matéria publicada no *Diário de Santa Maria* (OLIVEIRA, 2004, P. 4-7), faz-se um resumo bastante útil para se entender a movimentação cultural no século vinte em Santa Maria. Segundo o texto, até os anos 40 o Teatro esteve em evidência, sendo daí que temos dois nomes que viriam a influenciar decisivamente a atividade cineclubista. Pelo texto, um dos grupos de maior evidencia era a Escola de Teatro Leopoldo Fróes, fundada por Edmundo Cardoso, a quem se atribui também a criação do Clube de Cinema nos anos 50. Porém, outro nome chama a atenção em nota publicada na seção ‘Obituário’ do *Diário de Santa Maria* (SPARREMBERGER, 2003, p.15). No texto, informa-se a morte, aos 81 anos, e conta-se rapidamente a trajetória de Luiz Gonzaga Schleiniger que, entre outras coisas teria fundado a Escola de Teatro Leopoldo Fróes, provavelmente junto com Edmundo, e o Clube de Cinema de Santa Mara, também com Edmundo. Luiz Gonzaga não aparece na história oficial como fundador da Escola de Teatro e do Clube de Cinema, talvez por ter se afastado da cidade e ido morar nos EUA na década de 60. Mas Luiz Gonzaga, antes de sair do Brasil, era considerado um dos mais conceituados fotógrafos do Rio Grande do Sul. Foi esse santa-mariense que, nos anos 50, trouxe para o Estado, de Leverkusen, na Alemanha, a tecnologia para a fotografia colorida. Gonzaga também teve participação na implantação da Universidade Federal de Santa Maria.

Os anos 50 então foram dos Cineclubes, mais precisamente do Clube de Cinema, que durou pelo menos 10 anos e teve suas atividades coordenadas nesse período por Edmundo Cardoso que também, assim como outros personagens dessa história, mereceria uma narração específica de suas atividades.

Edmundo Cardoso, que morreu em dezembro de 2002, talvez tenha sido o personagem mais importante em relação à cultura de Santa Maria. Sua paixão pela cidade e pela cultura se expressava através de uma produção intensa em diversas áreas. As apresentações de Edmundo na imprensa geralmente começam assim: “o teatrólogo, jornalista, radialista, cineclubista, historiador, ...”. Todos esses títulos lançam luz sobre a diversidade da produção de Edmundo. Com maior evidência nesse trabalho, nos aproximamos para observar o Edmundo do cinema. Sua paixão maior pelo teatro, pela interpretação, também influencia nossa observação, pois em 1961, quando atores dos grupos de teatro locais participaram das gravações do filme ‘Os abas largas’ da produtora carioca Lupa Filmes, considerado o primeiro filme de faroeste brasileiro, Edmundo estava entre eles. Mais tarde, em 1998, Edmundo também participa da produção local do filme documentário *Águas Dançantes*, que conta um pouco da história da magia dos cinemas de rua de Santa Maria. E, em 2000, também depõe na produção da TV comunitária, a TV OVO, no filmes *Imagens do Tempo*.

A capacidade política e crítica de Edmundo pode ser percebida ao recordarmos o fato de que, em 1964, após o golpe militar, ele consegue negociar e levar ao palco do Teatro São Pedro a peça *O Asilado* que contava o drama de um guerrilheiro comunista exilado na embaixada brasileira. Evidentemente, isso não se consegue apenas com um diálogo de convencimento, é preciso uma rede de amizades que possibilitem uma articulação maior. Edmundo Cardoso mantinha contato com as grandes companhias de teatro que passavam pelo Rio Grande do Sul, assim como com outros artistas nacionais, entre eles seu conterrâneo Iberê

Camargo, com quem manteve amizade desde a segunda década do século XIX, até a morte do pintor, em 1994.

O Clube de Cinema foi, pelo que tudo indica, o primeiro cineclube de Santa Maria, e funcionou de 1950 a 1960, coordenado por Edmundo. Esse cineclube, pelo estilo dos seus participantes, parece ter sido um cineclube de discussões mais voltadas à estética do cinema e à paixão que a sétima arte despertava. Pela época em que surge e pela época em que termina, não parece ter proposto temáticas de discussão voltadas a questões políticas ou sobre a realidade brasileira, nem se preocupado em priorizar a exibição de películas nacionais, como foram os demais cineclubes que viriam a aparecer ou ganhar evidência com a articulação do movimento cineclubista nacional, mais tarde. Aliás, o Clube de Cinema foi pioneiro, pois surge com muita força, em uma época que cineclubes são novidades no Brasil. Em nossa pesquisa, em todos os materiais de divulgação de informação que obtivemos do Conselho Nacional de Cineclubes, o cineclube descoberto mais antigo foi o Clube de Cinema de Marília, que teria iniciado em 1952.

O fato de o Clube de Cinema priorizar uma discussão estética universal, sem ter um foco na produção nacional, pode ser claramente entendido se pensarmos nas dificuldades de se conseguir filmes na época e pela incipiência do cinema nacional, que há pouco tempo dava seus primeiros passos. Mesmo assim, a exibição de filmes que ficavam de fora do circuito comercial, ditado pelas grandes distribuidoras, causa um impacto transformador em Santa Maria, pois obrigou os cinemas locais a abrir espaço para os filmes do “cinema de arte”.

Estes filmes vinham de Porto Alegre e do centro do país, de outra forma dificilmente seriam exibidos em Santa Maria. Esta prática provocou uma reação, dos proprietários dos cinemas existentes em Santa Maria na época que começaram a exercer uma certa pressão junto aos distribuidores de filmes, exigiam exclusividade ao acesso dos filmes alegando prejuízos, ou seja, diminuição de público nas salas. O Clube do Cinema não só continuou funcionando como também fez com que as salas de cinema passassem a inserir, dentro de sua programação, filmes diferentes daqueles que vinham sendo projetados até então. Os cinemas adotaram a estratégia de fazer ciclos de determinados diretores porque perceberam que havia um público interessado devido ao trabalho de formação do cineclube (TEIXEIRA, 2005).

A participação da Igreja nas atividades de exibição de filmes não se restringiu ao Irmão Ademar. Nos anos 50, eram exibidos, pelo Padre Dom Walmor Battu Wicrowisky, sessões matinés de desenhos animados para as crianças e filmes para os adultos nos finais de semana em Santa Maria. Essa atividade motivou os alunos do colégio Santa Maria a levar para lá a idéia, quando criaram, em 1961, o Cineclube Colégio Santa Maria e essa prática durou cinco anos.

Paralelas às atividades do colégio Santa Maria, os alunos do Seminário São José promoviam suas sessões de cinema, indo além, pois promoviam cursos de cinema com profissionais vindos de Porto Alegre, chegando em 1964 a realizar um encontro do Movimento Cineclubista Nacional em Santa Maria.

As atividades promovidas e ligadas à Igreja passavam, como se pode imaginar, por uma grande censura. Cenas mais fortes para a época (como mulheres de mangas curtas, por exemplo) eram cortadas dos rolos, tiradas de foco ou escurecidas durante a exibição. É de se imaginar que uma censura ideológica também ocorria. Com a repressão da ditadura militar aumentando (é bom ressaltar que Santa Maria está entre os três maiores contingentes militares do Brasil), essas iniciativas foram sendo cada vez mais reprimidas.

Os vultos de todos esses movimentos foram muito fortes e já haviam se espalhado de uma forma irreversível quando, em 1977, nasce junto com a Cooperativa dos Estudantes de Santa Maria, a maior cooperativa em números de sócios hoje na América Latina, o Cineclube Lanterninha Aurélio, que viria a influenciar toda uma geração até os dias atuais.

Na criação do Lanterninha Aurélio, destaca-se o nome de Gilberto Muniz Simon, associado número um da Cesma, que viabilizou, pela sua experiência e ligação com o movimento cineclubista operário de São Paulo e seu contato com distribuidoras alternativas de filmes, a realização desse projeto, com o apoio ainda da Pró-Reitoria de Extensão da UFSM, que emprestou um projetor de 16mm.

Alinhado com o discurso de trabalho dos demais cineclubes que existiam no País, o Lanterninha Aurélio promovia exposições e debates de cunho político, problematizando as condições de exclusão e repressão impostas pelo regime militar e o sistema econômico. Mesmo com a forte censura da época, o cineclube realizou, ao custo de muito trabalho duro, mais de 100 exposições durante a primeira fase de atividade, que durou até 1984, quando as dificuldades em conseguir filmes e de deslocar equipamentos, assim como o término dos estudos de alguns dos seus principais ativistas, acabaram suspendendo as projeções. Mas, no seu primeiro período de atividade o Cineclube Lanterninha Aurélio realizou exposições em diversos pontos da cidade, nos anfiteatros do campus da UFSM, no DCE, na periferia da cidade, em parceria com associações de bairros e movimentos operários, levando filmes e debates que, de outra forma, não seriam vistos na tela de cinema. Nesse período, fazia-se até um esquema de segurança para que a fiscalização repressora não apreendesse o equipamento e os filmes, em que rotas de fuga e planos para driblar essa censura eram combinados.

A segunda fase do Lanterninha Aurélio, agora impulsionada pela facilidade das fitas de vídeo, e tendo a própria Cesma uma locadora de VHS, se inicia em 1987 com exposições em uma TV de 54 polegadas na sala 07 do Laboratório de Informática do Centro de Ciências Sociais e Humanas da UFSM. Nesse período, que durou até 1995, foram exibidos mais de 300 filmes, com sessões lotadas e discussões acaloradas. A temática agora, evidentemente, deixou de ser o regime militar e a repressão, mas não se desviou muito da temática política e social e, em menor grau, uma discussão estética. Isso pode ser percebido ao se analisar os materiais impressos, que eram distribuídos para promover os encontros e subsidiar a discussão. Esses materiais, aliás, poderiam se tornar o escopo de outro trabalho de pesquisa, tendo em vista a riqueza de conteúdo e o processo quase artesanal de confecção, o que lhe confere um visual anárquico, subversivo, talvez até pós-moderno. Os impressos eram confeccionados pela montagem de recortes de imagens de revistas, fotocópias de fotos, ilustrações e textos datilografados.

dos. Feita a matriz produzia-se então várias cópias, em papel branco de preferência, pois os coloridos, segundo Tércio (Gerente da Cesma), eram extremamente caros.

Na segunda fase do Lanterninha Aurélio, aproveita-se a facilidade do VHS para promover mostras sobre determinadas temáticas. Isto só foi possível pela certeza em possuir determinados filmes disponíveis para a exibição em datas pré-determinadas. Nos Anexos 7 e 8 pode-se ilustrar com o cartaz e o folder do ciclo de vídeo sobre “O desejo de matar”, como eram organizados esses ciclos. Esse material serve de exemplo também do processo de confecção e design dos materiais produzidos.

Outro detalhe que chama a atenção no Cineclube Lanterninha Aurélio é a sua logomarca, que se mantém até os dias atuais. Nela, um índio olha sorrindo, encantado, pelo visor de uma câmera. Essa logomarca, no nosso entendimento, reflete o que ouvimos de um dos fundadores da Cesma e do Lanterninha, que a idéia do cineclube, em 1977, para muitas pessoas, não chegava a ser a viabilidade de combater instrumentalmente o regime militar, mas sim uma porta de acesso ao cinema. Puramente, uma forma de ver filmes que não entravam no circuito comercial ou que entravam e não podiam ser apreciados pelo preço dos ingressos. Assim, o índio olhando pela câmera representava as pessoas no seu primeiro contato com o cinema, ou hoje, nós mesmos, quando ficamos mergulhados no escuro, esperando as imagens jogadas na tela grande, no que já se convencionou chamar de “estado de cinema”, como alguém que vê algo mágico ou mitológico.

Mesmo com o encerramento temporário das atividades do Cineclube Lanterninha Aurélio, a cidade não ficou sem um cineclube, pois em 1995 o Cineclube Otelo entra em cena. Como todos os cineclubes até então, esse é mais um produto do trabalho de pessoas que, antes de tudo, amam o cinema. O Cineclube Otelo surge com uma proposta diferente: a idéia inicial era reunir pessoas para ver e discutir cinema. Até aí nenhuma novidade, porém que isso acontecesse de forma itinerante nas residências dos participantes. Então, uma vez por semana, al-

guém fazia a divulgação e recebia os interessados na sua casa. Essa proposta só funcionou na primeira sessão, quando uma das pessoas sugeriu que se entrasse em contato com o Sindicato dos Bancários, que teria uma sala no centro da cidade. Esse contato foi feito e já na segunda sessão o cineclube, agora com o nome de Otelo, passou a funcionar aos sábados na sala cedida pelo Sindicato dos Bancários.

O Cineclube Otelo, do ponto de vista de sua linha de atuação, também apresentou algumas novidades em relação ao que já havia sido feito. Primeiro, as discussões e a seleção dos filmes eram feitos a partir de uma perspectiva bem mais estética. A produção passou a ser pensada e diversos cursos ligados às várias etapas de produção de um filme foram oferecidos. Um contato maior com Porto Alegre, promovendo a vinda de profissionais, ocorreu, estabelecendo uma parceria que se repetiria várias vezes mais tarde. Nesse movimento foi filmado em película de 8mm o curta *O número que você discou*, com roteiro e produção dos participantes do cineclube.

A demanda por cinema em Santa Maria pode ser percebida ao se observar que o Otelo, em pouco tempo, com cerca de três anos, tinha mais de 500 sócios cadastrados, e pela lotação constante da sua sala de exibição. Além disso, esse cineclube serviu para rearticular antigos cineclubistas com uma geração nova de interessados na sétima arte. Essa relação é evidente hoje, ao vermos várias atividades ligadas ao cinema realizadas na cidade, com a produção de inúmeros curtas-metragens e o Festival de Cinema de Santa Maria, que caminha para a quinta edição, crescendo cada vez mais a posição dos cineclubistas de Santa Maria no movimento atual de rearticulação nacional e através de vários outros exemplos. E quem faz essa produção toda, via de regra, pode ser encontrado nas atividades cineclubistas do passado, no Lanterninha Aurélio ou no Otelo Cineclube.

O funcionamento do Otelo segue até 1999, quando ele acabou se fundindo com a TV OVO, que por muito tempo deu suporte técnico ao cineclube. A Oficina de Vídeo Vila

Oeste – TV OVO, criada a partir de mini-cursos e oficinas promovidas pelo Sindicato dos Bancários, assume as atividades cineclubistas e, em 2001, surge o Cineclube Porão, iniciando um outro capítulo na rica história cinematográfica do município.

O Cineclube Porão, nome recebido tendo em vista o lugar onde funcionava, também surgiu com diferenciais. O ambiente não abrigava apenas cinema, era um espaço aberto a qualquer forma de manifestação artística tendo, inclusive, uma espécie de slogan que dizia que o porão era “um espaço de cultura, contra-cultura ou cultura contra”. A própria forma como os filmes eram apresentados objetivava isso. No ambiente escuro do Porão, várias televisões eram dispostas de forma que o espectador pudesse ver o filme em ângulos diferentes. Uma televisão só funcionava em Preto e Branco, outra era de 14 polegadas. Assim, assistir um filme no Porão produzia uma sensação diferente, possibilitava múltiplos olhares sobre o filme e despertava para se perceber uma realidade diferente também.

O material de divulgação das sessões de cinema e exposições no Porão, como podemos verificar no Anexo 9, renova a tradição do Lanterninha Aurélio, pois traz aquela linguagem de colagem, utilizada nos materiais de divulgação, novamente à cena. Apesar do uso do computador no processo de criação, vemos que o layout anárquico, desorganizado e seguindo a linha de David Karson, designer inglês que colocava como único princípio a ser seguido no design a intuição, é utilizado do início ao fim, aproximando-se, em termos de classificação, para quem fizer questão disso, a linguagem de fanzines punks e underground dos anos 70 e 80.

O conteúdo dos materiais impressos do Cineclube Porão abrange uma miscelânea de temas de cunho estético, histórico, artístico, opinativo, subversivo etc. Temos poemas, crítica de música, história local do cinema de Santa Maria, comentários de produções atuais, cinema internacional, política, ilustração, fotografia, etc. Mesmo quem nunca foi no *Porão* pode ter uma idéia do local pelo material impresso.

Esse cineclube funcionou nos anos de 2001 e 2002 e teve participação em 2003, junto com pessoas ligadas à Estação Cinema (associação formada por profissionais ligados a produção de audiovisual em Santa Maria) e também participantes da Cesma e da TV OVO no ressurgimento, pela terceira vez, do Cineclube Lanterninha Aurélio, que recomeça suas atividades com o projeto Curtas nas Quartas, no dia 13 de agosto de 2003, exibindo curta-metragens e um longa na última quarta do mês. Nesse período, também o movimento cineclubista nacional começa a se rearticular.

Todos os cineclubes ajudaram a consolidar a condição histórica de Santa Maria no debate, exibição e produção audiovisual e reafirmam a importância educadora da atividade cineclubista. Analisando-se a formação das pessoas envolvidas em todos os eventos audiovisuais, percebe-se que a prática cineclubista exerce função primordial na formação intelectual desses agentes.

Dentre os eventos mais importantes, atualmente, que podem ser citados como exemplo do desenvolvimento promovido pelas práticas cineclubistas originadas na década de 50, temos:

- Criação do curso de cinema digital na UFSM.
- Festival Nacional de Cinema de Santa Maria, que caminha para a 5ª edição.

Grande volume de produções locais, tais como:

- Manhã Transfigurada (longa metragem em 35mm).
- 4 dias – História de um soldado (Melhor direção e melhor fotografia no Gramado Cine Vídeo).
- A Última Trincheira (curta metragem em 35mm).
- Amizade (curta-metragem selecionado para o projeto Histórias curtas da RBS).
- Cinzas (curta produzido pelo Núcleo de Cinema da UFSM).
- Lili e o Monstro (curta-metragem).

- Vídeo Poema (melhor vídeo experimental no Gramado Cine Vídeo).
- Fome de quê? (curta metragem em 35mm).
- Águas Dançantes (documentário exibido em vários festivais do País, como o Festival de Curitiba, a Jornada Internacional de cinema da Bahia e no Gramado Cine Vídeo).
- O N° que você discou (curta produzido em 8mm, após um workshop promovido pelo Otelo cineclubes).
- Capodano (curta-metragem vencedor do prêmio de melhor ator no Festival de Cinema de Santa Maria).
- Cinzas da História (curta-metragem).
- Centopéia (curta-metragem).
- Morrendo para a fama (curta-metragem).
- Ponto de vista.
- O despertar dos dormindo.
- Sobre ocupação.
- Esse era o meu tempo.
- O envelope azul.
- O espião.
- O jogo dos anjos.
- Carneação.
- O diário de Isabelle.
- Máquina de lavar.
- O show da realidade.

Os últimos, a partir de O ponto de vista, foram apresentados no 4º Festival Nacional de Cinema e Vídeo.

3.6 MOVIMENTO DE REARTICULAÇÃO NACIONAL

O movimento cineclubista, historicamente apresentado, tem sua história em curso, e, mais uma vez, tenta se rearticular nacionalmente para garantir acesso a recursos e promover oportunidades mínimas de divulgação do cinema nacional e do cinema arte.

A pauta da atual gestão do CNC ocupa-se em recuperar o espaço cineclubista na sociedade, construindo e consolidando uma rede nacional de cineclubes, tal como chegou a existir na época da Dinafilmes. Essa pauta é o temário da 26ª Jornada Nacional de Cineclubes, marcada para março de 2006, na cidade de Santa Maria.

A organização dos cineclubes brasileiros é o primeiro passo para a criação de uma instituição, que hoje não goza do prestígio e da capacidade de ação que teve no período da ditadura e se torna fundamental, pois só assim terá legitimidade para intervir em órgãos federais e canalizar recursos à atividade. Nesse sentido, a direção do CNC tem mantido contato com a Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), buscando a publicação de editais específicos para equipar cineclubes, digitalizar o acervo do MinC e recursos para eventos cineclubistas.

Outra direção para a qual o movimento deve apontar é o de propor uma discussão ampla em relação à reprodução de obras nos cineclubes e à Lei do Direito Autoral por consequência pois, pela legislação atual, grande parte da atividade cineclubista é ilícita.

A grande meta do CNC é congregar uma rede de exibidores e promotores de debates e cultura no país inteiro. Para isso, primeiro esses exibidores necessitam ter acesso e autorização de exibição de produtos audiovisuais. Tais produtos, mesmo sem incentivos diretos, porém se aproveitando da democratização dos meios de produção promovida pela grande vulgarização da tecnologia, acabam sendo produzidos, com maior ou menor nível de qualida-

de. Porém sofrem, principalmente, por não encontrar, exceto nos espaços dos festivais, canais de distribuição que levem seus filmes a todos os cantos do País.

A película cinematográfica, principal inibidor de produção de longas-metragens pelo seu elevadíssimo custo, tende a ser substituída, sem maiores perdas de qualidade, pelo formato digital. Exceto pela imposição da maioria dos festivais, que só aceitam o filme em película, a exibição ao grande público e a distribuição, num País de dimensões continentais como o Brasil, só tem a ganhar com esse formato. Além de não necessitar da cópia física que, se forem poucas, podem delegar um enorme atraso no lançamento do filme em regiões distantes, não pressupõem para a projeção os raros projetores de bitola 35 ou 16 milímetros. Para esse novo sistema, um simples data-show dá conta do recado.

O desafio do CNC, dadas as condições de produção e distribuição oportunizadas pelos avanços nos processos de transmissão, captação e edição de imagens, se resume a concentrar o recebimento de produtos audiovisuais para a criação de um acervo digital e uma posterior distribuição, sob regras específicas, aos cineclubes cadastrados a essa instituição. Assim, o CNC faria o papel principal, como já fez a Dinafilmes, de incentivar a produção e, principalmente, escoar para todos os cantos do Brasil os filmes feitos pelos próprios brasileiros, como alternativa à distribuição comercial mercadológica. O avanço que se teria em termos de promoção de cultura, cidadania e democracia, seria visivelmente significativo.

Assim, temos o processo histórico em movimento, vivo, bem diante dos nossos olhos e possibilitando-nos participar ativamente dessa construção, por princípio subversivo.

4 ANÁLISE DOS PRODUTOS AUDIOVISUAIS

4.1 DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Ver um filme é antes de tudo entendê-lo, independentemente de seu grau de narrativa. É, portanto, criar um certo sentido. O filme diz alguma coisa, disso tiramos que se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, pressupondo uma linguagem.

De maneira geral, no cinema, a idéia de linguagem tem acompanhado, sobretudo, as estéticas fundadas na montagem e na utilização dos meios expressivos próprios como os cenários, os figurinos, a fotografia etc. Foi a semiologia das décadas de 60 e 70 que recolocou a questão de modo novo, depois de uma reconsideração sistemática das teorias do passado e um aparelho nocional tomado emprestado da lingüística. O exame das semelhanças e das diferenças entre mensagem fílmica e mensagem verbal levou à proposição da idéia de que cinema era uma linguagem sem língua. Tendo tal posição algo de decepcionante, era preciso descrever os mecanismos que permitiam ao cinema produzir sentido, apesar da ausência de um equivalente exato da língua.

Considerando a superação da proposta estruturalista, temos que a lingüística do século XXI, assim como várias outras disciplinas ligadas à comunicação, ganha um caráter trans-disciplinar, quer dizer, não deve limitar a sua discussão em barreiras teóricas como foram os casos do estruturalismo e do gerativismo. Pela corrente filosófica atual, temos que a

forma de se chegar a um entendimento mais amplo sobre os processos que temos no mundo requer fazer relações entre diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, parece claro supor que a lingüística também deve avançar com essa perspectiva.

Na lógica dada acima, pode-se indicar também que o caráter interdisciplinar será uma constante, da mesma forma que o trans-disciplinar, alargando os horizontes da lingüística em campos como a sociologia, a filosofia e outros nichos das ciências sociais. Aqui podemos situar também o aumento dos estudos comparados, que têm por dinâmica metodológica, justamente, mesclar áreas diferentes do conhecimento.

O esclarecimento feito por Saussure (1977) e Lyons (1979) no sentido de chamar a atenção para o “erro clássico”² deve ser um norteador nos estudos iniciais da língua. É preciso caracterizar de vez que o fato de a língua escrita ser privilegiada deve-se muito mais a um processo histórico de dominação das elites sobre o popular do que por uma vocação ou merecimento natural dessa seleção. Com isso, poderíamos acabar de vez com a exclusividade dada pela escola à variedade dita “cultura” do português e a discriminação de formas lingüísticas populares e das pessoas que fazem uso dessa forma. Isso parece já ter se iniciado com a vulgarização da proposta construtivista e ajuda também a pontuar a importância dos estudos audiovisuais em todos os níveis de ensino.

² Segundo Lyons, com o estabelecimento da grande biblioteca da colônia grega de Alexandria, no início do século III a.C., essa cidade tornou-se o centro de intensa pesquisa literária e lingüística. A admiração pelas grandes obras literárias do passado encorajou a crença de que a própria língua na qual elas tinham sido escritas era mais “pura”, mais “correta” do que a fala coloquial corrente de Alexandria. Assim a grande literatura clássica da Grécia despertou o interesse dos estudiosos desse campo, pois estavam preocupados na preservação da pureza da língua grega. Analisando esse fenômeno lingüístico, John Lyons afirma que eles resultaram em dois erros fatais que formariam então o grande erro clássico: o primeiro estaria no fato de se separar rigidamente a língua escrita da falada; o segundo, na forma de encarar a mudança das línguas, que eles acreditavam ser uma “corrupção”, “decadência”, pensamento esse que também pode ser achado nos dias atuais. No pensamento de Saussure, a língua escrita tem a função primeira de representar a forma oral, falada. Dito isso, fica claro a tentativa do autor em tirar o *Status quo* da língua escrita, dado historicamente até então. Além disso, um pensamento que aparece em várias épocas no estudo da língua é que a língua se altera mais rapidamente quando não existe uma forma escrita. Opondo-se a isso, Saussure fala que a “A escrita pode muito bem, em certas condições, retardar as modificações da língua, mas, inversamente, a conservação desta não é, de forma alguma, comprometida pela ausência de escrita.” (1977, p.34).

O que parece manter-se constante na visão lingüista e filosófica é pensar a linguagem como mediação. E aí pode-se visualizar, talvez, uma das principais importâncias desse objeto. Assim podemos acreditar que a base de validação para qualquer discussão se dá num processo de conversação, de diálogo entre os dois grupos que disputam uma questão. Colocamos a linguagem no meio do processo, pois será ela que fornecerá as condições para a conversação.

Porém, de todos, parece que a grande novidade que se pode apontar nos estudos lingüísticos do século XXI é uma espécie de pragmática lingüística. Nesse paradigma, os contornos são marcadamente sócio-comunicativos. Nesse quadro, a linguagem não é mais estudada e compreendida como mero fenômeno mental, mas antes como instrumento de ação e comportamento. Deixa de ser epistemologicamente viável entender a língua como produto de algo abstrato e neutro. Nessa visão, temos a linguagem como instrumento decisivo de interação social. A linguagem aparece nesse paradigma como realidade indissociável da práxis humana, sendo essa mesma práxis que a institui e legitima.

É na linguagem que adquire concretude o pensamento educacional. Educar é a pragmática que emana de um fenômeno da linguagem. Não é, a educação, um ato de consciência. É um ato de linguagem. A consciência é inacessível. O que é acessível é a linguagem. Ciência é linguagem. A ciência é a pragmática que resulta da linguagem (BERTICELLI, 2006, p. 65).

A lingüística, que tinha como pressupostos pensar que a faculdade da linguagem é uma capacidade universal e inata, ou seja, considerava que a espécie humana tinha uma aptidão genética para a linguagem, é posta de lado. Estudos propostos, como os de Pierre Bourdieu, que trazem conceitos como hábitos de atitude, entram em cena. E outras contribuições como a de Wittgenstein, que conceituam a linguagem em termos de jogo e que dão contornos às interações, acentuam a sua explícita vinculação às práticas sociais. Linguagem passa a possuir uma estreita ligação com a sociedade, passa a ser vista como produto da interação de homens.

O esquema de comunicação saussureano (1977), em lingüística, inicia no locutor que emite alguma coisa, que é transportada através de um signo lingüístico até o ouvinte. Então, ao falarmos, tentamos evocar a imagem visual do conceito na mente do ouvinte. O conceito é evocado, no ouvinte, por associação à *imagem acústica*. Ao atingir o ouvido, o som leva uma imagem acústica que, por associação, leva a uma imagem conceitual. Nesse esquema pode-se perceber claramente uma relação bipolar: de um lado a forma significante e de outro o conceito significado. Porém, para esse esquema funcionar, é necessária uma convenção que una a forma ao conceito, mesmo que de forma arbitrária. Portanto, a linguagem verbal opera em dois planos, pois a relação entre o significante e o significado é bastante distante e só se dá por convenção.

Conforme reforça Pierre Guiraud (1975), a maior parte da linguagem verbal é arbitrária ou se torna arbitrária quando a motivação deixa de ser percebida. No cinema, significante e significado estão no mesmo plano, parecem ser indissociáveis e, portanto, não-arbitrários. “As imagens são representações realistas e os sons, reproduções exatas daquilo a que se referem.” (ANDREW, 2002, p. 176). A tese de Saussure nesse ponto não é aplicável ao cinema. No cinema, o significante está intimamente ligado ao significado, não necessita de uma convenção social arbitrária para gerar significação, até por que uma determinada significação nem sempre é o objetivo de um filme, daí a universalidade da sétima arte. É desse pressuposto também que podemos concluir que no cinema, a imagem, elemento que informa, tem um caráter icônico, enquanto que na língua a imagem acústica, produto da fala, remete ao objeto por sua ligação simbólica, por arbitrariedade, pressupondo sempre uma convenção.

A busca ingênua feita na tentativa de estabelecer uma espécie de gramática ou semântica cinematográfica, não pôde ser concluída justamente pelo cinema utilizar uma linguagem quase intuitiva (mas isso sem ter nada a ver com a noção gerativa de Chomski) e verossímil à realidade. Enquanto representação do real, o filme se utiliza de praticamente todos

os sentidos que comunicam. Mesmo que se comunique através de imagem-movimento e som, texturas, odores e gostos podem ser sugeridos pela capacidade de imersão através do ‘estado de cinema’. Informando através de elementos próprios, muito semelhante a pequenos grupos de linguagens próprias, tais como o figurino, o cenário, a luz, a composição, os movimentos de câmera, o som, etc., que, além da enorme gama de possibilidades significantes (basta pensar na diversidade de formas de vestimentas que encontramos no mundo para entender a potência de variedades do elemento figurino no cinema), esses sistemas de linguagens não operam de forma isolada, mas em complementaridade com todos os outros códigos do filme, tornando praticamente infinitas as possibilidades combinatórias.

A proposta de um estudo semântico no cinema pôde ser plausível pelo fato de o cinema ser ancorado em uma linguagem tão específica e estruturada quanto outros meios de comunicação como a fala, a escrita, a pintura, etc. A dúvida de vários lingüistas que estudaram o cinema era em saber até que ponto o cinema se aproxima da linguagem verbal. Fazendo essa análise, acreditamos poder encontrar pontos que se aproximam intimamente e outros que se afastam. A tentativa de se entender o cinema como uma língua não é recente e as diferenças e particularidades nos dois sistemas indicam que não devemos tomar um para explicar o outro. No entanto, algumas comparações são inevitáveis.

Trabalhando com uma base na lingüística, o outro com base na poética, Christian Metz e Pier Paolo Pasolini colocaram em evidência a inexistência de uma língua do cinema no sentido estrito, mas ambos propuseram equivalentes da língua (AUMONT, 2003, p.290).

É certo que o sistema tem uma gramática, mas esta é tão cambiante e rica de combinações que fica impossível determinar regras de construção. Porém, o fato de no cinema termos vários elementos que funcionam como linguagens particulares (figurino, trilha, diálogos, fotografia, etc.) e ao mesmo tempo fazem parte da linguagem geral cinematográfica, também dificultam a comensuração.

É a isso que responde o conceito de código. O cinema não tem língua, tem códigos em grande número e cada um rege, de um ponto de vista parcial e particular, certos momentos ou certos aspectos de enunciados fílmicos.

O conjunto dos códigos do cinema é, portanto, globalmente, uma espécie de equivalente funcional da língua, sem ter seu lado sistemático. Essa concepção foi dominante durante uma década nos estudos teóricos sobre o cinema, mas ela estava ligada de modo muito estreito a um estado da lingüística para não ser, rapidamente, criticada e abandonada. No próprio interior da semiologia, foi a re-centralização sobre as determinações subjetivas do sentido que deslocou a ancoragem disciplinar para o que pretendemos hoje, uma abordagem multi-teórica e multicultural.

Assim, logo após o seu nascimento, o cinema é pensado enquanto matéria de estudo dos cineastas vanguardistas russos a partir do elemento de montagem e tendo a sua linguagem toda dependente desse elemento. Mais tarde, com os estudos lingüísticos em alta, lingüistas como Christian Metz procuram dissecar o cinema através da proposta de estudos que buscassem resultados de análise e formulação de regras, tal como produziram resultados nos campos da gramática e da semântica. Esse esforço se mostrou insuficiente, apesar de produzir resultados, pois conferia uma abordagem tecnicista demais para um campo notadamente artístico, fazendo com que a tentativa de significar as obras cinematográficas ficasse agora sob a responsabilidade da semiologia, deslizando recentemente para campos transdisciplinaridades que não deixam de fora campos disciplinares aparentemente distantes dessa análise como a economia, política, sociologia, etc.

Em nosso estudo, entendemos a proposta metodológica de Christian Metz como capaz de responder à pergunta de *como* o cinema diz alguma coisa, enquanto nos preocupamos em descobrir *o quê* dizem-nos certos filmes.

Enquanto aparato de análise, a teoria marxista recebe críticas por entender que em um texto (texto aqui também entendemos como discurso, filme, obra, etc.), a ideologia representa o elemento central de onde deve partir toda a análise conceitual do produto cultural em questão.

Em relação a isso, o pós-estruturalismo, também enquanto instrumento de análise, critica a crítica marxista por ela se limitar a entender que a ideologia de um texto é produto de uma única voz enunciativa e apresenta, portanto, uma única possibilidade de interpretação, ligada às intenções do autor. Agora, entende-se que o texto todo fala, que não se encontram somente elementos de significação importantes na tese central do discurso, mas que até o que não aparece dito no discurso, ou seja, o que é omitido, serve como objeto de análise para se entender a ideologia do texto (não mais do autor).

Se muitos outros significados podem ser extraídos do texto, com a visão pós-estruturalista, alguns destes significados podem se opor, inclusive, à ideologia da tese central. A contradição de uma posição específica pode ser encontrada no próprio discurso que legitima determinada ideologia. Deixa-se de buscar assim a intenção do autor para se chegar aos sentidos possíveis de um texto. Afinal, são esses sentidos e não o que o autor quis expressar, necessariamente, que poderão ser decodificados pelo receptor do texto.

Roland Barthes (2004), no texto intitulado: “Texto (teoria do)”, apresenta as mudanças estruturais que elucidam essa clara mudança de paradigma, no que tange a percepção da recepção de textos.

Na noção clássica, o texto teria uma espécie de sentido místico ou esse sentido estaria escondido e só se apresentaria em uma leitura feita por um especialista. Essa noção parece ter a função de canonização do texto e de manutenção de uma estrutura de poder, pois o acesso ao texto não pode ser feito de forma plural, por todos. Existe nesse paradigma a necessidade de se dar uma interpretação ao texto, apenas um sentido. A defesa desse sentido seria

feita através da crença sobre uma intenção do autor. Através da aceitação de uma versão de interpretação, as estruturas e discursos vigentes estariam tranqüilamente legitimados, pois o “autor” garante essa posição.

Na noção clássica está implícita uma concepção metafísica de verdade como algo único e universal. Pode-se comparar também essa forma de dominação e de manutenção de poder através da institucionalização de um sentido para um texto, com a visão platônica de verdade. O sentido do texto estaria para o mundo das idéias e só poderia ser alcançado pelo filósofo que detém o método e sabe o único caminho para se chegar à verdade, cabendo aos outros apenas verem sombras. Na leitura marxista, o texto conteria uma ideologia da classe dominante e apenas isso poderia ser lido pelos recebedores desse texto.

O paradigma clássico entra em crise, entre outros fatos, com a desilusão do pós 2ª Guerra Mundial, onde não havia mais como sustentar versões definitivas e a legitimação dessas versões como únicas, verdadeiras e imortais. A cova da metafísica começa a ser aberta por Nietzsche e é ampliada, segundo o texto de Barthes, pela “Teoria da Linguagem e da Literatura, pela crítica ideológica do signo e pela substituição do antigo texto dos filólogos por um texto novo.” (BARTHES, 2004, pág. 264)

A nova concepção de interpretação ignora as intenções do autor. O critério metafísico de verdade é substituído pelo de validade. Nesse sentido, validade dá respostas de acordo com o contexto, não pretendendo servir de referência fechada, detentora do único sentido possível. Cria-se o entendimento que, entre a linguagem ou o texto e os objetos, mesmo os objetos inventados pelo texto, existe um abismo. A linguagem está deslocada das coisas e, ao nomear a coisa em si, sobram tantos restos que poderiam nomear outra coisa completamente diferente e assim por diante.

O texto, mesmo impresso sobre o papel, se transforma. As mudanças históricas, culturais, econômicas etc., afetam o sentido do texto. Um texto nunca será entendido da mes-

ma maneira em épocas diferentes, porque as referências que sempre influem na leitura se modificam. O sentido de um texto está intimamente ligado ao sujeito que o interpreta. Os próprios sujeitos, de alguma forma, são produtos de uma história, de um viver social, de uma conjuntura econômica e, portanto, se alteram com o passar do tempo. Não somos o mesmo que nossos pais e nossos filhos não serão o mesmo que nós.

Então, na teoria clássica o autor era canonizado, e o sentido do texto ocupava uma esfera mística, que somente determinados grupos podiam alcançar e os demais deviam aceitar a interpretação oficial do texto. Agora, a intenção do autor é ignorada, o autor é ignorado e “na medida em que a linguagem corta os laços que a conectam ao sujeito, ela fala pelo sujeito que não pode mais falar por si mesmo.” (JAMESON, 1998, pág. 267),

E só então entra em jogo o leitor. O sentido do texto é transitório e se constrói num dado contexto, sob certas condições e em relação com o leitor. Morre o autor, nascem as leituras.

Para as propostas de subversão, esse esquema teórico-conceitual funciona muito bem e auxilia no entendimento de realidades que forneçam armas críticas para a construção de sociedades mais justas.

Na prática, o que temos é a possibilidade de formação de uma cultura ou de práticas culturais hegemônicas que negam conscientemente, até onde podem, um sistema movido por consumo e espetáculo.

Nesse sentido, ganham importância algumas discussões atuais, entre elas a da Mídia Regional, como atitude de negação à informação globalizada emitida unidirecionalmente pelos grandes conglomerados de comunicação. O que se espera da mídia regional, pelo menos ao se observar os contornos da discussão atual, é que ela deixe de transmitir as representações de outras sociedades, voltando suas lentes para os problemas enfrentados nas comunidades em que se fazem presentes.

4.2 CONCEITOS DE DELEUZE E GUATTARI

Teorias são formas de entender o mundo, através de uma proposta de ponto-de-vista. Nesse sentido podemos compará-las aos microscópios, que existem em vários modelos e possibilitam diversos graus de ampliação da realidade, para que esta possa ser examinada com maior minúcia. Assim também fazemos neste trabalho, sem optar radicalmente por um tipo de lente. Operamos a análise com equipamentos teóricos diferentes em momentos diferentes, mas acreditamos que a utilização de um paradigma não implica em contradição com o outro. Se, no princípio desse trabalho, começamos utilizando um aparato conceitual pós-moderno, é porque atribuímos uma importância crucial ao entendimento do ambiente, pela análise do consumo e do espetáculo de uma maneira totalmente pessimista. Porém, agora tentamos dissecar com maior profundidade a condição humana nesse ambiente, através de aparatos conceituais diferentes.

Evitaremos posicionamentos extremos e tentaremos ocupar o espaço ‘entre’, naquele lugar que acredita na força do consumo e do espetáculo, mas que também acredita haver possibilidades (não utópicas) de subversão. Agora, faremos uma leitura otimista da condição humana através do entendimento de alguns termos chaves através de uma perspectiva bastante atual, dentro da filosofia proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Para isso apresentaremos os princípios norteadores dessa filosofia, dados no primeiro volume do título *Mil Platôs*, que são a base dessa proposta.

Pelo que percebemos através da filosofia de Deleuze e Guattari, sentimos ela não como um aparato teórico passível de aplicação pragmática, mas muito mais como uma espécie de estado de espírito, um posicionamento pessoal frente ao mundo, uma escolha de ponto-de-vista de análise. Talvez por isso tenham aparecido poucas citações desses autores. O que

pretendemos, desde o início, quando fizemos essa escolha, era a resposta de Deleuze como alternativa ao mundo pós-moderno.

O significado de um filme enquanto possibilidade deleuziana, enquanto teia de significados, forma ele um rizoma, como uma área de alta concentração de conexões sígnicas possíveis, dentro de um campo muito mais amplo, o platô-cinema. Para Deleuze e Guattari, o platô é uma área de alta densidade e muitas possibilidades, é uma proposta teórica que se opõe ao modelo de ciência arborescente. No platô, não se pressupõem conhecimentos que formariam a base para outros desdobramentos. A noção de rizoma enquanto uma potência de uma série de conexões que estão em vias de se concretizar, que ora se concretizam, explica o efeito estético cambiante que o cinema opera. Um filme visto novamente desperta uma série de novas sensações e visto novamente desperta outra série de novas sensações. Senão assim, como explicar esse construir constante de re-significados pelo modelo estrutural? Enquanto área de alta densidade, o platô não segue um modelo estrutural onde se identificam momentos ou estágios diferentes. Nele as coisas ocupariam um mesmo plano e estariam todas conectadas, pulsando de acordo com o encontro de linhas de significação, formando rizomas, conforme se afirma com os princípios de conexão e heterogeneidade:

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. [...] Num rizoma, cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.15).

A riqueza do cinema enquanto arte está na potência de coisas que ele pode significar e não no que é em si, ou numa única interpretação possível. Além de ser, o cinema precisa antes de uma condição de não-ser, de se abrir para uma relação única com quem o contempla, conforme reforça o princípio da ruptura a-significante:

Contra os cortes demasiados significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e

também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal da qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo o rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais foge sem parar (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.18).

Um rizoma não remete a um certo número de significados específicos, ele é uma área formada por várias linhas inter-relacionadas que levam a possibilidades de significados múltiplos, como trata o princípio da multiplicidade:

É somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.16).

Mas as linhas em si não são nem significam nada, elas apenas conduzem até o instante de ser atravessada por outra linha e aí sim ocorre a significação, mas não de forma fechada, cartesiana. Ocorre assim como em seguida pode não significar mais ou entra em contato com outra linha e significa outra coisa e assim por diante, disso fala a noção de agenciamento.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.17).

Em um texto que pode ter um caráter introdutório ao pensamento de Deleuze, no livro “Conversações” (1992), que reúne entrevistas, artigos, cartas etc., o tradutor em sua apresentação faz a seguinte pergunta, que situa muito bem a importância do pensamento deleuziano e resume a percepção que temos dessas teorias ao cotidiano e em sua inserção nesse trabalho: “O que pode o pensamento contra todas as forças que, ao nos atravessarem, nos querem fracos, tristes, servos e tolos?” e a resposta dada por Deleuze constantemente é: *criar*. Se partirmos inicialmente da descrição de um sistema hegemônico e disseminado em uma versão

poderosa e apocalíptica de dominação, agora temos o prazer de reconhecer, na filosofia proposta por Deleuze, um desafio à imbecilidade geral ao qual tal sistema tenta nos reduzir, através dos mecanismos de controle estatais, midiáticos, religiosos e, principalmente, nessa dissertação, consumistas. Essa forma de pensar inspira e anima a subversão, pois oferece as *linhas de fuga* como caminhos alternativos de ver, sentir e, por que não, fazer.

Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isso que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de se reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.18).

Deleuze e Guattari propõem a constante desterritorialização e territorialização como oportunidades de trânsito, de fluir no mundo. Apresenta o rizoma como um campo potente de possibilidades, indestrutível pelos mecanismos manipuladores, até os da própria consciência. Tudo isso numa área de múltiplas conexões, que tangem o infinito por sua imprevisibilidade. Isso tudo, para Deleuze, é um Platô, e na vida temos mil.

Dito isso, esclarecemos que a análise a seguir tentará se desprender de aspectos técnicos, mais ligados aos códigos propriamente ditos, mas fazendo isso quando necessário, e se deixará levar por um caminho mais intuitivo, menos formal. O referencial do qual partimos para analisar as possibilidades de subversão apresentadas como imaginamos nos filmes em questão está ligado a essa capacidade essencialmente humana de resistência e de criação e de não aceitar sem resistência o que é imposto sem contestar.

No primeiro capítulo deste trabalho, de forma geral, tentamos mostrar que o principal produto desse momento é a imagem-mercadoria e o que tem por trás dessas imagens, ou a que condição (des)humana leva o consumo dessas imagens. Se é certo que um dos principais campos de batalha é a mídia e o discurso se apresenta enquanto sucessão de imagens,

agora devemos nos preocupar em pensar no campo da imagem como algo que devemos nos inserir para subverter. Na análise que faremos, tentaremos sempre responder ao questionamento: o que nos diz a imagem/discurso dos filmes analisados e se isso subverte a imagem/discurso mercadoria do cinema comercial?

4.3 FOME DE QUÊ?

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Fome de quê?

DIREÇÃO: Luiz Alberto Cassol

ANO: 2006

DURAÇÃO: 13 min.

SINOPSE: Mendigo bêbado, após atravessar a rua, senta-se em um canteiro público, quando um menino em uma bicicleta, ao encarar o mendigo nos olhos, desperta uma torrente de sentimentos e recordações do passado.

Nos filmes comerciais, com o intuito de entreter, temos no diálogo um dos elementos fundamentais na narrativa da trama. Através das falas, o diretor e o roteirista conseguem “explicar” alguns detalhes da trama aos que preferem não buscar um entendimento mais profundo ou uma leitura mais independente da obra. A sensação de dúvida, criada por um desfecho aberto, que hora nos encontra no final de um filme, é eliminada em grande parte com o diálogo. Aparentemente, o entendimento do filme, por mais óbvia que seja a trama, é um requisito indispensável do filme entretenimento, nunca sendo deixado de lado nesses filmes comerciais. Mesmo que o espectador deixe de assistir a um bom pedaço do filme, no final ele consegue entendê-lo. Esse recurso também é utilizado nas novelas, fazendo com que baste assistir um capítulo por semana para que tudo se encaixe no final.

Se, por um lado, esse recurso garante o prazer do espectador ou pelo menos evita a angústia, por outro, limita os filmes a uma profundidade epidérmica, não provocando o espectador a uma reflexão maior, a uma introspecção angustiante e enriquecedora. Em Fome de

quê?, a falta de diálogos obriga o espectador a constantemente pensar, rever sua retrospectiva, imaginar o que pode estar passando na cabeça do protagonista. O fato de faltar informações que expliquem claramente a situação encenada provoca o espectador a produzir raciocínios, construindo um sentido através da colagem de elementos mínimos que colhemos na tela.

Criar um sentido não é novidade, é algo que fazemos em qualquer apreciação de objetos audiovisuais e em outros formatos também. Nesse caso específico, porém, o sentido que criamos precisa ser extremamente particular, pois o filme não oferece elementos suficientes para a formulação de um sentido mais geral ou coletivo, ele oferece algo que se aproxima mais de estímulos, impulsos que vão provocando a memória na busca de conexões familiares e vão assim produzindo uma espécie de meta-história na cabeça de cada um que aceita o jogo proposto. Por isso, sua análise é tão particular.

O estado de embriaguês aparente do protagonista, que perambula nas ruas de uma cidade, transmite uma sensação caótica que chega a causar certo pânico. A angústia transmitida por esse personagem produz um enigma que se coloca como o desafio inicial do filme, que precisa ser resolvido com as informações mínimas que a trama fornece. Da situação criada surgem inúmeras perguntas, umas mais objetivas e outras mais existenciais. Pode-se até pensar na situação de exclusão, que as pessoas que vivem à margem são obrigadas a enfrentar, mas o filme não trata desse problema. O estado de privação é mostrado aqui como um problema que transcende a falta de um lar e das condições mínimas de sobrevivência, é um estado de alma marginalizada.

O tempo no cinema sempre pode ser subjetivo. Em segundos, um personagem pode viajar e voltar a sua infância. Nesse filme, esse recurso é usado ao se justapor na montagem uma tomada da cidade, obtida há algumas décadas, por outra dos dias atuais. Esse recurso reforça o que mais tarde se apresenta como elemento da narrativa: a interrogação sobre o pas-

sado do personagem. A cidade se modifica, crescem prédios, a população aumenta, as fachadas se modificam.

Subjetivamente, o personagem atravessa vários estágios que, narrados textualmente parecem não caber nos pouco mais de 10 minutos que o filme contém. Primeiro, ele se apresenta mergulhado na multidão e alheio a tudo; em seguida, demonstra ficar desorientado com a visão de um menino numa bicicleta, lembranças do passado vêm à tona e atormentam a sua existência. A chuva parece trazer boas recordações, o cheiro de terra molhada provoca sensações prazerosas e por poucos momentos a situação atual é esquecida. Porém, em seguida a fantasia acaba e sobra a realidade, vêm a fome, a retomada da consciência e, por último, a fuga.

Outra variação do tempo no cinema, além da capacidade de ser subjetivo, é sua relatividade. Um filme de 2 horas pode parecer ter 40 minutos e um de 40 minutos pode parecer ser interminável. Em *Fome de quê?*, curta-metragem de aproximadamente 13 minutos (contando os créditos), essa avaliação fica prejudicada, pois o tempo que temos de referência acaba sendo o dos longas-metragens. Mas a relatividade nesse caso está marcada pela carga emocional que o filme desperta em pouquíssimo tempo. A provocação à reflexão não acaba com a subida dos créditos no final, ela persiste enquanto enigma a ser decifrado por um longo tempo após a exibição.

O cenário do filme apresenta a estética de qualquer cidade relativamente grande. No filme, como nas ruas centrais de tais cidades, as pessoas transitam no universo da mercadoria. Entre vitrines, outdoors, fachadas de lojas, perambula-se num ritmo acelerado, sempre dando a impressão de um atraso no cumprimento dos compromissos cotidianos. Nesse ambiente, apenas o trânsito, tão frenético quanto as pessoas, consegue paralisar os transeuntes instantaneamente, mas, à troca de sinal, os papéis se invertem. Nesse mar em fúria, entra em quadro um mendigo, figura comum como os outdoors e as mercadorias postas à venda nas

calçadas. Não fosse o título do filme, que já remete a uma condição de carência, esse personagem, inicialmente, não chamaria a atenção. E aí, sutilmente, vem a primeira crítica do filme: no mundo do consumo e do espetáculo, de imagens de sucesso, de corre-corre, uma situação de miséria extrema, onde o sujeito não possui nem consciência, é tão comum que não se destaca nesse ambiente, e a análise disso, nos dias atuais, pode parecer até piegas.

A condição de exclusão máxima confere ao mendigo uma certa invisibilidade social que só acaba quando esse confronta a sociedade: ou transgredindo regras, ou mendigando. Enquanto alheio em seu canto, ele faz parte do cenário e por isso não chega a ser percebido, pois essa é uma condição natural do sistema. No contrato que fazemos com o capital, somos livres para ter tudo ou morrer de fome.

KELLNER (2001) já alertava sobre o conteúdo utópico das mercadorias culturais produzidas para as massas. Nesses filmes, provavelmente, para que haja uma aceitação maior do público e para que o filme ganhe comercialmente uma dimensão universal, é preciso que o conteúdo tenha um apelo ideológico que sirva a várias sociedades. Essa ordem moral geral não é possível senão enquanto utopia, dadas as diferenças radicais que existem nas sociedades espalhadas pelo mundo. Assim, mesmo em filmes como *Tubarão*, analisado por Fredric Jameson e comentado por Kellner essa meta-ideologia aparece:

Em sua leitura de *Tubarão*, por exemplo, o tubarão representa vários medos (a natureza orgânica fora de controle a ameaçar a sociedade artificial, a especulação financeira a corromper a comunidade, pondo-a em risco, a sexualidade destruidora a ameaçar a família e os valores tradicionais, etc.), medos que o filme tenta conter garantindo a derrota do mal pelos representantes da estrutura de classe vigente. No entanto, o filme também contém imagens utópicas da família, do relacionamento masculino e da aventura, assim como contém sobre o capitalismo, visões críticas que articulam medos de que a especulação financeira sem freios destrua inexoravelmente o ambiente e a comunidade (2001, p. 144).

Se essa interpretação é possível, vendo *Tubarão*, também pode-se perceber em filmes como *Rambo*, *Top Gun*, *Máquina Mortífera* e outros do gênero, a tentativa de fazer valer valores morais e estilos de vida que só podemos encontrar de fato na tela do cinema,

mas que refletem em uma análise mais detalhada a reprodução de formas ideológicas específicas.

Para Jameson, os produtos culturais de massa possuem elementos que legitimam e impulsionam a ordem vigente, sendo dois desses elementos a ansiedade e a esperança.

[...] diremos então que ansiedade e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras da cultura de massa, ainda que tenham por função legitimar a ordem vigente - ou outra pior -, não podem cumprir sua tarefa sem colocarem a serviço dessa função as esperanças e as fantasias mais profundas e fundamentais da coletividade, às quais se pode dizer, portanto, que deram voz, mesmo que de maneira distorcida (*apud* Kellner, 2001, p. 145).

Em *Fome de quê?*, tudo o que não temos são esperanças, e ansiedade se apresenta não como uma forma de expectativa por algo novo. Na história de Zezinho, o que emana é angústia, caos e um sentimento de desordem, de estar perdido num lugar estranho. A angústia que sentimos é por conta de tentar montar, minimamente, o quebra-cabeças dado e o desnorreamento pela própria condição do protagonista: embriagado em um cruzamento central de uma cidade grande, atônito entre o movimento frenético de pessoas e carros.

Nesse filme, temos a história de uma vida degradada, não a história de um mendigo, pois ali há, sentimos isso, alguém que teve um passado feliz, alguém que viveu os dois lados da moeda e por isso parece pesar tanto o castigo da condição atual. Zezinho não é produto da miséria, antes é produto da degradação social, cultural, econômica, política, natural... Tudo o que o protagonista não faz é legitimar a situação em que vive. As imagens do ator bêbado rolando na lama, numa espécie de transe que acaba bruscamente e o joga na realidade, para em seguida matar a sua fome física no lixo, constitui uma perspectiva crítica sobre a fragmentação, a alienação e a perda da vida comunitária no cotidiano do mundo globalizado, e codificam a cidade como produção humana contemporânea.

Não se trata de mostrar mendigos em situação de miséria; isso já não choca mais, é cenário do dia-a-dia. Nesse caso, como já falamos, temos alguém que se transforma, que entrou no jogo com alguma coisa e agora não tem mais nada. Esse é o pavor imposto, é o que

alerta sobre o pacto que fazemos com o capital, que nos promete tudo enquanto possibilidade virtual, mas que para a maioria das realidades dá o mínimo.

Em termos de linguagem, o filme em questão seria classificado como ficção, pois se utiliza de elementos de encenação para contar uma história. Nesse sentido, temos o gênero documental como sendo o pólo oposto. A câmera, no documentário, teria um compromisso de ‘mostrar’ a realidade como ela é, sem representação. Dessa possível classificação produz-se um bom tema de análise, pois podemos perceber um certo deslocamento de sentido em relação aos conceitos apresentados.

Mesmo operando no território ficcional, o filme *Fome de quê?*, remete a um problema social que pode ser encontrado abaixo de qualquer viaduto urbano. O drama de Zezinho encontra tanto eco na realidade que o discurso do filme pode ser considerado documental, pois apresenta, utilizando códigos ficcionais, uma das principais problemáticas dos tempos atuais, a exclusão social. Essa característica parece ser peculiar de filmes que não têm apelo comercial. Mesmo sem analisar formalmente uma gama maior de produções audiovisuais independentes, nosso contato com essas produções indica uma certa confusão das fronteiras entre o gênero ficção e o documentário, como podemos exemplificar citando alguns filmes mais conhecidos como; *Ilha das flores*, *A Matadeira*, *O dia que Dorival encarou a Guarda* e tantos outros.

Merece destaque em nossa análise essa característica das produções independentes: elas contam histórias tendo como pontos de partida problemas reais, palpáveis. Diferente do cinema comercial, espetacular, que traz robôs do futuro, ataque de alienígenas, meteoros apocalípticos, dinossauros assassinos, etc. Mas não propomos aqui uma regra, pois existem filmes comerciais que partem claramente da realidade para propor uma problemática; porém, em muitos casos, se utilizam disso para promover visões distorcidas dos fatos. No filme *Rambo* ou na maioria dos filmes que retratam a guerra do Vietnã, e em outros também, essa lista

seria imensa, se citássemos; o ponto de partida é o fato histórico guerra, mas as tramas encaixadas em nada correspondem ao fato em questão.

Os filmes independentes, pela sua condição de liberdade frente ao capital, não são criados dentro de um conjunto de forças ideológicas e pressões corporativas. Eles possuem uma ideologia, isso é certo, mas essa é produto da percepção individual do diretor e está muito mais ligada a aspectos humanos que a interesses comerciais. Alias, nas produções independentes, praticamente não se pensa num possível retorno financeiro do filme. A produção se aproxima a uma concepção artística e motivação individual de criação, nunca de lucro.

Se os cineclubes têm por princípio privilegiar os filmes nacionais, justamente por esses corresponderem culturalmente e até pedagogicamente às necessidades dos seus integrantes, os filmes produzidos nesse contexto não poderiam ser diferentes: devem apresentar as angústias e as problemáticas dos seus produtores, servindo, com isso, como elemento de reflexão e avanço intelectual dos coletivos onde são produzidos e exibidos.

4.4 A ESCOLA DO MUNDO

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: A escola do mundo.

DIREÇÃO: Marciele Brum

ANO: 2004

DURAÇÃO: 20 min.

SINOPSE: Documentário realizado na periferia de Santa Maria/RS, que apresenta quatro visões sobre a situação de exclusão social em que os entrevistados se encontram.

O gênero documental se caracteriza por apresentar os fatos que retratam alguma situação tal como ela é, de forma imparcial, produzindo uma leitura real da realidade em questão. Para o público em geral, esse gênero possui como característica principal o status de ser

um espelho da realidade, sendo as imagens apresentadas estatutos incontestáveis de verdade e, por isso, se afastam radicalmente da produção ficcional.

Iniciamos nossa análise com esse possível conceito, sem ignorar a discussão ou as possibilidades de erro que essas definições podem supor ao afirmar que existe uma realidade que pode ser retratada, capturada de uma forma pura ou isenta. Também sabemos da impossibilidade da imparcialidade, fato que inclusive discutimos brevemente nesse mesmo trabalho. Mas precisávamos iniciar com essa conceituação, de certa forma clássica, para mais tarde problematizarmos esse paradigma.

Sabemos claramente, portanto, que enquanto sucessão de signos, mesmo o documentário não pode representar exatamente a coisa em si, pois está repleto de elementos que produzem distorções do real. O signo, enquanto coisa que está no lugar de outra, tem a capacidade de representar, mas nunca substituir. É claro também que a noção de imparcialidade se aproxima muito mais a um mito jornalístico do que a uma possibilidade real, essa noção é impossível por lógica conceitual. Sempre temos, com a câmera, nesse caso, filtros e limitações de representação. A lente filma de acordo com suas características técnicas, não podendo ver o que o olho humano vê. E mesmo o olho tem suas limitações e outras ainda são previsíveis, ao se jogar a imagem numa mente que tem uma história e uma coleção de pré-conceitos e definições de coisas, que vão, naturalmente, classificar para entender o objeto.

Queremos dizer que qualquer realidade pode ser adaptada ao pensamento do diretor, que escolhe a lente, o ângulo, o enquadramento, a iluminação, a edição, o áudio, o corte e, principalmente, as coisas que deixam de ser mostradas. Assim, um documentário pode servir para mostrar uma realidade ou para mostrar a visão de um diretor sobre uma realidade e nos dois casos ele pode se aproximar, conforme o nível de distorção dessa visão, ao gênero ficção.

Para nós, que buscamos os discursos produzidos por determinados diretores em determinadas condições históricas, essa discussão inicial serve como introdução para enten-

dermos outro formato expressivo de linguagem na produção de textos subversivos ao destinatário que identificamos como consumo e espetáculo.

Tecnicamente, como recurso narrativo, esse documentário recolhe depoimentos com a câmera enquadrando apenas o rosto dos entrevistados. A face humana, por sua vocação expressiva, fala antes de qualquer outro elemento de linguagem, ela representa visualmente a condição do corpo, que por sua vez é o veículo de nossa existência. No rosto ficam estampadas as cicatrizes de nossa história e do tempo. É possível perceber facilmente uma história de dor, privação, trabalho, etc, nas marcas impressas no rosto. O rosto ampliado na tela é o testemunho irrefutável da autenticidade dos depoimentos, ele é a representação da condição do corpo.

O rosto não é um invólucro exterior àquele que fala, que pensa ou que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 32).

É no rosto que identificamos a condição do entrevistado, os nomes das pessoas entrevistadas não interessam, não precisariam aparecer, pois não comunicam nada, suas histórias pessoais representam a história de mil outros Adelmos, mil outras Marias, mil outros Pedros. Suas histórias pessoais não são suas, são de uma legião, são a história da maioria.

O discurso produzido pela fala se legitima ou não pela expressão facial. Um discurso não pode contradizer o outro, sob pena de provocar dúvida na interpretação do receptor. No cinema, essa potência de significação é melhor utilizada com o plano denominado close-up. No vídeo analisado, a mistura do close-up a uma iluminação que ora apresenta os indivíduos e ora oculta, remete à condição de invisibilidade social dessas pessoas. Enquanto habitantes das favelas e vilas repletas de privações, são invisíveis ao restante do corpus social que ocupa as áreas bem iluminadas dos bairros e dos centros da cidade. Porém, quando tomam forma e vem à luz, aparecem sob os rótulos de bandidos, vagabundos, sujos, ignorantes,

mendigos, pedintes, indigentes e outras definições míopes que simplificam o problema através da aplicação generalizada de rótulos.

O close do rosto no cinema tem como dois pólos: fazer com que o rosto reflita a luz ou, ao contrário, acentuar suas sombras até mergulhá-lo em uma impiedosa obscuridade (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 32).

O que o documentário revela é a complexidade desses seres que, além das privações peculiares do processo capitalista, sofrem com a aplicação de vários mecanismos que tentam ocultar a sua existência, como no único momento em que a câmera amplia a área filmada e denuncia isso através de um programa de televisão, onde alguém pergunta, num tom alegre “Tudo bom? Tá tudo bem mesmo? Tá tudo beleza?”, e em seguida a câmera volta-se para a entrevistada, Romilda, que está em pé, impotente, ao lado de uma cama que supostamente encobre alguém doente. Dentro dessa complexidade, logo no início, quando se apresenta o título, junto se apresenta uma possível contradição. O *lettering* do título primeiro se altera entre duas palavras visualmente parecidas, escória e escola, assim podemos fazer as duas leituras de título: A escória do mundo X A escola do mundo.

Independente das limitações técnicas aparentes no filme, o produto da utilização dos códigos cinematográficos, tais como a fotografia, a captação do áudio, os balanços da câmera e a baixa qualidade da imagem impressa na tela, conferem uma estética coerente com o discurso apresentado. A luz, que no cinema tem como uma das principais funções ambientar a cena, criar um clima adequado ao roteiro e melhorar as feições do ator, aqui é utilizada de uma maneira bastante básica, ora se aproveitando da luz natural, que revela as imperfeições do rosto, ora utilizando a luz artificial, mas não da forma cinematográfica tradicional, com os três pontos (luz principal, luz de apoio e contra-luz). A luz é projetada de uma única direção, criando profundezas no rosto e contrastes marcantes de claro e escuro.

Uma das qualidades desse documentário se refere à forma como o tema exclusão é tratado. Em geral, documentários nessa linha temática provocam um sentimento de pena pelas

peessoas apresentadas em situação de marginalidade. Nesse caso, não podemos deixar de sentir essa sensação. Mas, além disso, muito além, sentimos respeito. Em momento algum temos pessoas que apenas reclamam da sua condição, que fazem uma queixa vazia de sentido, temos pessoas com consciência, que produzem, na sua situação de afastamento, uma leitura crítica da realidade, de forma bem mais lúcida do que poderíamos, preconceituosamente, supor.

Logo de saída, na abertura do documentário, o primeiro entrevistado já dispara que o capital, dinheiro em sua linguagem, é o maior inimigo de todas as gerações de pessoas, que qualquer nível de acumulação traz conseqüências negativas. Quem tem pouco, se angustia por querer mais; e quem tem muito, corre o risco de sofrer violências. Dessa relação paradoxal que temos com o dinheiro, que se apresenta como o maior inimigo da humanidade, ao mesmo tempo em que funciona como elemento indissociável da pessoa, pois para Adelmo, a pessoa é, ou pode, pelo poder que o dinheiro lhe empresta. Ou melhor, se é ou se pode proporcionalmente ao dinheiro que se possui. Dessa forma, o capital propõe esse dilema: de ser um inimigo do qual ninguém pode se afastar.

Nas declarações dos entrevistados é que aparece o diferencial desse material, na forma como são apresentados os problemas, principalmente na filosofia de Adelmo. Percebemos uma profundidade que, sinceramente, não esperávamos verificar. Entre as suas falas mais marcantes, ele dá título ao vídeo ao afirmar que a vida é um aprendizado constante, que nascemos, crescemos e morremos aprendendo e que mesmo assim não chegamos a entender muita coisa; freqüentamos durante nossa existência a escola do mundo e à essa escola não podemos nos alienar.

O mundo, para o entrevistado, é um lugar bom, justo, pela sua natureza que nos oferece tudo aquilo de que precisamos para uma existência digna. Porém existe, segundo Adelmo, um certo poder que tem a capacidade de excluir. Uma tese antiga na filosofia, pragmaticamente explicada.

Se nesse documentário alguns aspectos técnicos são ignorados coerentemente para a produção de uma estética concordante com o tema, o direcionamento das perguntas aos entrevistados garante uma coerência mínima que, juntamente com a edição, produz uma continuidade narrativa. Em alguns momentos, imagens, situações e perguntas aparecem de forma gratuita, mas prejudicam pouco a narrativa principal. O discurso no fim fica evidente e o desfecho, utilizando o poema *Pobreza* de Eduardo Galeano, amplia o sentido de miséria, pois agrega aos excluídos do capital pessoas privadas de liberdade ou pessoas carentes de carinho e afeto, como Zezinho, o protagonista de *Fome de quê?*.

Porém, antes disso, por uma necessidade humana, talvez ocorra uma fala que pode indicar uma certa contradição, senão tanto, pelo menos uma desconfiança de que a narrativa se entrega no final a uma técnica, de certa forma comercial. Propondo uma esperança, utópica se não fosse humana, ao colher a última declaração de Romilda: “eu acho a vida maravilhosa.” que contradiz o espírito que paira sobre os vinte minutos de exibição.

Enfrentar a condição de exclusão sem se entregar para o desespero parece ser plausível e uma forma de enfrentar a realidade; porém achar, dentro desse quadro caótico, que a vida ainda é maravilhosa, parece muito mais uma declaração para a câmera do que algo em que se possa acreditar. Uma possibilidade de final feliz após tanta angústia, um atestado de que essa condição de exclusão não é tão terrível assim e que, portanto, não seria urgente resolvê-la, contradiz a produção discursiva que até então se apresentou.

4.5 FOME DE QUÊ? E A ESCOLA DO MUNDO

Comparativamente, os dois filmes analisados possuem pontos passíveis de uma análise combinada. O primeiro item, poderíamos supor, é a oposição que os dois fazem de acordo com o gênero de narrativa que se utilizam. Em *Fome de quê?* temos uma ficção, en-

quanto na Escola do Mundo temos um documentário. Mas essas nomenclaturas pouco ajudam a entender os filmes, dadas as possibilidades de desaparecimentos das fronteiras classificatórias que podem ocorrer entre esses dois gêneros.

De outra forma, podemos comparar as narrativas observando a predominância da imagem no filme de ficção, que tem sua linguagem totalmente dependente da forma como se constrói a sucessão de cenas interpretadas pelo ator. No documentário, temos o depoimento como veículo principal; é através da articulação verbal que esse vídeo transmite a maioria dos seus enunciados, sendo referenciado, evidentemente, pelas imagens que circulam as falas. O cinema, linguagem de muitos códigos, nada perde quando se abre mão da utilização de um ou outro código, pois no sistema singular de um filme, ou, numa certa combinação dos códigos, é que se obtém a carga expressiva de um filme.

Operando a análise ainda numa forma binária e combinatória, temos um filme que trata a exclusão social mostrando o centro urbano e o outro a periferia, a condição máxima de marginalização. Porém, as formas de exclusão parecem um pouco diferentes nos dois casos: se num se retrata estados de privação ligados ao dinheiro, em outro se discute a privação de sentimentos, a ausência de afetividade, a um estado de isolamento de alguém que está cercado de gente. Nesse ponto os dois filmes se distanciam, pois mesmo tratando de exclusão, são exclusões diferentes. Nesse aspecto, se justificam as diferenciações de gênero. Enquanto ficção, *Fome de quê?* retrata solidão, miséria humana subjetiva. Enquanto documentário, *A Escola do Mundo* fala de pobreza, miséria humana objetiva. São alternativas de linguagem diferentes dentro do cinema que transmite impressões sutilmente diferentes de um tema comum.

Porém, em alguns pontos os dois filmes tem elos fortes de ligação: os dois trabalham com uma noção de trajetória, mostram uma situação presente contextualizada a partir de situações do passado. Mas podem encontrar um eixo ainda mais comum quando colocam em

jogo, cada um ao seu modo, duas características essencialmente humanas: acumulação e sobras.

O sistema de acumulação de capital, que provoca as distorções sociais ilustradas nos dois filmes vistos, representa uma característica essencialmente humana, é uma marca das sociedades atuais. O consumo constante, objetivo do sistema, tanto discutido anteriormente nesse trabalho, enquanto processo *ad infinitum*, confere às próprias pessoas a condição de objeto que, enquanto tal, podem ser descartadas e jogadas à margem. Pode até parecer uma contradição, mostrar pessoas sem condições de consumo e dizer que o consumo incessante é que cria essa condição. Mas é justamente a privação do consumo que funciona como combustível para o processo. É sempre de uma renovação da necessidade de ter, para parecer (ou simplesmente para sobreviver), que se ampliam as diferenças.

5 CONCLUSÃO

Para nós não resta dúvida, depois do estudo histórico e atual, através de diversas entrevistas e observações, de que a idéia que as práticas subversivas na pós-modernidade, como as atividades cineclubistas, motivam formas de subversão da lógica do capitalismo tardio em relação, principalmente, ao consumo e ao espetáculo, promovem a criação e distribuição de produtos culturais que se diferenciam pelo conteúdo ideológico que apresentam e pela linguagem em que investem. Além disso, movimentam pessoas em torno de atividades nobres que provocam um devir cidadania indispensável nos atuais tempos de individualização.

Como conclusões teóricas, temos que termos como capitalismo tardio, capitalismo multinacional, sociedade do espetáculo ou da imagem, capitalismo da mídia, sistema mundial, sociedade administrada, etc., por muito tempo serviram de referências para entender e classificar a época em que vivemos, desde pelo menos a década de 60. Hoje, depois de refletir bastante sobre essa condição pós-moderna, entendemos relativamente bem as posições defendidas por alguns autores, mas também reconhecemos algumas mudanças substanciais nessas posições, que acabam minando radicalmente o paradigma teórico da pós-modernidade.

É evidente que não denunciemos aqui uma falha na análise de tais autores. Muito pelo contrário, reconhecemos o acerto em suas teorizações, mas essas formulações teóricas dizem respeito a uma outra época dentro do próprio pós-modernismo. O erro que não pretendemos cometer é o de aceitar certas posturas teóricas incondicionalmente, sem observar as mudanças que apontam para outras interpretações possíveis do presente. Nesse aspecto, as idéias de Deleuze e Lipovetsky foram fundamentais. Apesar de esses autores aparecerem, de certa forma, em menor quantidade no texto, foram eles que ajudaram a ampliar o entendimento da condição humana que transita no ambiente do capital; ou é o capital que transita na atual condição humana? Agora podemos questionar isso.

Essa pequena mudança na forma de colocar a pergunta acima, que pode parecer mínima, significa uma mudança radical na forma de interpretar a realidade. Nela fica evidente a aceitação positiva de uma condição humana superior. Sem utopias, se reconhece o potencial criativo, o devir libertário e o entendimento de que, até na consolidação de um sistema de moda, existe um aspecto democrático irrevogável.

Se antes pensamos que o consumo ocupava todos os níveis de existência humana, depois desse trabalho entendemos que o consumo, ou o capital, não deixa de ser um câncer do nosso tempo, mas que tem cura e essa é relativamente fácil. Depende de condições individuais, mas está ao alcance de todos. Entendemos que quanto mais o consumo avança tentando dominar as mentes e corações de todos, ao mesmo tempo mais gente desperta sobre ele. Quanto mais ele avança, mais abre espaço para a subversão. Quanto mais refina suas formas de dominação, também cria mais ferramentas de esclarecimento e assim por diante. De uma forma, bastante positiva, podemos pensar até que esse sistema corre um risco bastante grande, devido à forma relativamente fácil de evitá-lo. Seus mecanismos são tão evidentes que não é difícil ver a sua intencionalidade e suas conseqüências e fica cada vez mais difícil mascarar isso.

O que pensamos agora, depois dessa trajetória, é colocar em questão alguns pressupostos que tínhamos como certos no início desse trabalho. Sempre imaginamos ser absolutamente correta a noção de que a necessidade de consumo se dava por uma espécie de fetiche criado pelo produto, sendo a publicidade, a propaganda e o sistema de moda os responsáveis por isso, mas que esse consumo não representava uma condição real de prazer. Agora nos perguntamos até que ponto isso corresponde à realidade? Não seria possível existir uma certa satisfação real no consumo? Os objetos de consumo não emprestariam de fato momentos de prazer? Esse prazer é realmente tão vazio que se esgota quase que instantaneamente após o consumo? Não estaria no consumo de certos produtos a possibilidade de se encontrar as linhas

de fuga do próprio sistema? A capacidade de se isolar dentro do próprio mundo do consumo? Ficamos repletos de novas dúvidas.

Mas até onde essa mudança de paradigma pode ser percebida na linguagem; se é que causa alterações, acreditamos ser cedo para precisar. Neste estudo, o que percebemos é que, em termos de conteúdo, ocorrem mudanças nos materiais produzidos de forma alternativa e ligados aos cineclubes, por produzirem discursos notadamente dissonantes à ideologia promovida pelo consumo e pelo espetáculo.

A linguagem cinematográfica, que codifica as mensagens subversivas dos filmes, se utiliza dos recursos peculiares do cinema e parece-nos a mesma a de qualquer filme comercial ou até publicitário. Os movimentos de câmera, planos, fotografia, etc., não chegam a denunciar essa vontade contra-hegemônica vista no discurso. Enquanto códigos, não se produz diferenciação, senão pela forma como são articulados.

Em outra perspectiva, a produção cultural, principalmente a filmica, pela necessidade de enormes investimentos financeiros, acaba ficando nas mãos de grandes investidores ou de quem detém poder de determinar a produção, restando aos produtores independentes a aventura sofrida de produzir, principalmente curtas metragens, sem recursos e contando apenas com uma rede de amigos ou outros produtores que acabam trabalhando num sistema semelhante a cooperativas.

Porém, são essas produções, assim como os cineclubes, fundamentais para lembrarmos, nós que já sabemos, ou para denunciar aos que ainda não perceberam, de que existe sim um sistema ideológico que tenta sempre abreviar a liberdade e os direitos individuais. É preciso, sempre que possível, desmascarar a existência de mecanismos dirigentes e manipuladores, que, sem se dar conta, em muitos casos, se submetem a intenções que nem conhecem. Só em produções que não dependam desse interesse maior do capital é que essas manifestações têm chances de aparecer.

Outra conclusão possível deste trabalho é que há uma cultura evidente de contestação que tenta subverter a ideologia hegemônica usando algumas armas historicamente utilizadas pelos detentores do poder de emitir discursos para as massas. Não acreditamos contudo, que essa cultura contra-hegemônica seja dominante, por que parte de um princípio de reação a algo que já está instituído. Mas também não duvidamos mais que essa posição, que hoje consideramos subversiva, chegue a ser dominante, nem que precise disso.

Pode parecer contraditório, nesse estágio final de análise, onde tratamos recentemente de incluir a perspectiva de Deleuze, Guattari e Lipovetsky, de falarmos agora de ideologia. Mas não acreditamos, depois de tudo o que vimos, que uma coisa anule ou impossibilite a outra. Parecem ser muito mais visões complementares, como num microscópio, que ao trocar de grau de ampliação revela novos elementos, novas relações das coisas e novas visões do objeto.

Acreditamos que não podemos perder de vista o reconhecimento de que há uma ideologia que tenta enganar os sujeitos, apontando para condições sociais que não devem ser aceitas como naturais e que precisam ser contestadas, como são por alguns, que exercem o devir liberdade, que procuram as linhas de fuga e quando necessário se desterritorializam e se constroem a partir de uma subjetividade própria.

A ideologia, enquanto forma de pensar, apresenta o modelo de alguns como sendo a busca ideal de todos. A esse tipo de controle – e que não se duvide desse poder – naturalmente se opõe o rizoma. A fé que Deleuze deposita na humanidade também não deve ser subestimada, pois temos tantas provas dela que alguns até começam a questionar se essa condição está realmente perdendo a luta contra o capital. A melhor posição aliás, pensamos, talvez nem seja a de falar em luta, mas em reconhecer que as duas posições podem coexistir. Não precisamos mais derrotar o capital para retomarmos nossa dignidade humana. O que percebemos é

que existe um movimento silencioso e subterrâneo fazendo uso dos aspectos positivos que as sociedades atuais conquistaram.

Lamenta-se freqüentemente o materialismo de nossas sociedades. Por que não se ressalta que, ao mesmo tempo, a moda consumada contribui para desprender o homem de seus objetos? No império do valor de uso, não nos ligamos mais às coisas, muda-se facilmente de casa, de carro, de mobiliário; a era que sacraliza socialmente as mercadorias é aquela na qual nos separamos se dor de nossos objetos. Já não gostamos das coisas por elas mesmas ou pelo estatuto social que conferem, mas pelos serviços que prestam, pelo prazer que tiramos delas, por uma funcionalidade perfeitamente permutável (LIPOVETSKY, 1989, pág. 175).

Assim, apesar de essa época ser o momento histórico de maior influência do capital, mesmo nesse cenário podemos colher alguns frutos positivos. A produção individual, de qualquer natureza, inclusive a cinematográfica, através da explosão dos novos equipamentos a preços relativamente acessíveis, só é possível com a produção em massa e uma distribuição globalizada desses equipamentos. De outra forma, o próprio custo do processo inviabilizaria a sua disseminação em camadas sociais que não possuam relativo volume de capital acumulado. Esse também seria um dos lados reconhecidamente positivos da contemporaneidade.

De certa forma, a facilidade de produção com mecanismos alternativos, em relação à produção cinematográfica tradicional, impulsionou o cinema no terceiro mundo. Muitos filmes só foram possíveis graças à imagem quase idêntica da cena captada em equipamentos digitais, mas de custos infinitamente menores, às imagens capturadas com película. Fatores como esse, dependentes dos processos mercadológicos, impulsionam iniciativas individuais e diminuem o desequilíbrio em relação a processos de produção específicos. São formas democráticas por essência, pois possibilitam a atuação em campos onde de outra forma o capital mantinha dominação sem ameaças.

[...] enquanto a obediência às prescrições antigas é antinômica à afirmação do indivíduo autônomo, o culto das novidades favorece o sentimento de ser uma pessoa independente, livre em suas escolhas, determinando-se não mais em função de uma legitimidade coletiva anterior mas em função dos movimentos de seu coração e de sua razão. Com o individualismo moderno, o Novo encontra sua plena consagração: por ocasião de cada moda, há um sentimento, ainda que tênue, de liberação subjetiva, de alforria em relação aos hábitos passados. [...] Se a moda consumada é levada

pela lógica do capitalismo, ela o é igualmente por valores culturais que encontram sua apoteose no estado social democrático (LIPOVETSKY, 1989, pág. 183).

Mesmo assim, é preciso reconhecer algumas limitações dessa suposta democracia dos tempos atuais, pois não é de hoje que não acreditamos mais na eficiência dos processos democráticos; sabemos que, ao contrário de combater as desigualdades, esse sistema tende a espelhar e ampliar as diferenças que existem nas sociedades, em geral, aumentando a vantagem dos grupos de maior poder em relação aos que não conseguem exercer influência política. Nesse caso, quando algum candidato a cargos de representação fala em representar a maioria, ele está se referindo na verdade a um grupo que exerce influência sobre ele, ou seja, uma minoria.

Nas sociedades globalizadas, o poder das corporações ganha evidência e faz com que a maioria das regulamentações, em seus diferentes níveis: municipal, estadual e federal, sejam tomadas em função da pressão desses grupos capitalizados. Na maioria dos casos, como temos assistido no Congresso Nacional, grande parte, senão a maioria, não corresponde ao interesse geral da população, que aparenta ter perdido a capacidade de se articular organizadamente para produzir pressão política.

O sistema democrático, como experimentamos hoje, não legitima a vontade popular; antes disso, representa o poder do capital nas sociedades onde a globalização se impõe como alternativa única. A justificativa da acumulação desse capital é meio e fim nesse sistema de governo.

As vulgarizações tecnológicas dos dias atuais também potencializam que práticas como as cineclubistas encontrem maiores facilidades de execução. Diferente da enorme necessidade de esforço que era preciso há pouco tempo atrás, hoje com equipamento de projeção tipo *data-show*, uma ou duas caixas de som e um aparelho de reprodução de DVD ou um simples computador, tem-se a estrutura necessária para a exibição. Paradoxalmente, o que era

difícil antes e que ficou fácil agora também inverte o que parece ter sido mais fácil antes e que agora fica difícil: a disposição dos indivíduos para discutir cinema.

O cinema, enquanto arte que pode apontar debates críticos sobre a realidade, fora do circuito alternativo, é utilizado como produto de entretenimento puro. Mas os meios de acesso a obras de valor cultural e artístico se multiplicam e podem, assim, como dar a acesso a um filme comercial, distribuir filmes importantes na construção de pessoas melhores. Esse é, inclusive, um dos desafios da nova diretoria do Conselho Nacional de Cineclubes: centralizar a compra e distribuição de produtos audiovisuais, como os analisados nesse trabalho, para outros cineclubes e exibidores alternativos. Com isso, assim como a Dinafilmes cumpriu uma missão primordial como mantenedora de um cinema nacional independente das vontades do capital, a missão do CNC se apresenta com novas dificuldades e novos desafios; facilitado por um lado pelas novas tecnologias de comunicação e transmissão de dados e dificultado por outro, pela pressão que o cinema comercial exerce sobre essa atividade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto produtos culturais nos preocupamos inicialmente, em colher informações extra-filme, a fim de compreender mais tarde o filme em si, como produto dado. Nesse caso, tivemos facilidade visto a proximidade com a equipe de produção dos dois filmes escolhidos, evitando assim o que ocasionalmente acontece na análise filmica ou de qualquer produto cultural onde a produção e aspectos mais específicos não podem ser conhecidas, quando falta-nos informações para compreender perfeitamente filmes de outras culturas, apesar da suposta universalidade do cinema, como apontam os estudos do código.

Inicialmente, quando começávamos a especificar os detalhamentos do projeto, no aspecto metodológico, ficamos bastante animados com a possibilidade da utilização das definições que Christian Metz faz em relação a questões de linguagem do cinema, inclusive pelo fato de o próprio autor ser um lingüista e pelo de nosso estudo estar atrelado a um programa de pós-graduação em Linguagem. Porém, no decorrer das leituras e por influência direta dos autores estudados, começamos, e acredito agora que essa desconfiança já existia antes mesmo de conhecer um pouco do pensamento desses autores, mas não havia argumentos ainda para se manifestar no texto, a desconfiar de que uma abordagem lingüística do cinema pudesse resultar num fechamento da análise, tal como os fechamentos de interpretação da língua historicamente experimentados. Nesse sentido, o próprio Deleuze (1992, p.40) alerta que inicialmente o interesse lingüístico foi, em relação à fonologia, depois a sintática e a semântica e atualmente é a pragmática. Assim, ficamos receosos de que uma metodologia fechada traria conseqüentemente uma capacidade fechada de ver o objeto. Esses fechamentos seriam, no mínimo, contraditórios às teorias e autores colocados em jogo antes da análise. Se, para estudar as possibilidades de subversão do sistema partíssemos de uma teoria ancorada nos conceitos de rizoma, multiplicidade, platô, linhas de fuga e desterritorialização, como engessar a análise erguendo muros como categorias de análise? Mesmo sem ter nada contra tais posicio-

namentos teóricos, em nossa tentativa de observação esse método simplesmente não servia, pois nos diziam claramente *como* o cinema informa, enquanto buscamos entender *o que* certos filmes dizem.

Mesmo os métodos lingüistas e as classificações úteis em outros momentos do livro *Linguagem e Cinema*, de Christian Metz, também imporiam um regime de análise segmentador oposto ao rizoma que tentamos praticar. No caso específico da lingüística, nos preocupamos com a necessidade de reduzir imagens a enunciados. Perderíamos assim um dos principais aspectos da imagem, a sua capacidade abstrata de escorregar a definições, a transmitir sensações estéticas etc.. Assim, mesmo que poucas vezes tenha-se usado a palavra *linguagem*, ela sempre foi o ponto de partida de toda a análise, mas nunca sozinha.

Alguns casos mais específicos, que ficamos conhecendo com essa pesquisa e que não encontramos lugar melhor para apresentar, mas que não poderíamos deixar de apresentar, dizem respeito à pressão exercida pela distribuidoras comerciais de filmes aos cinemas e à pressão das locadoras (com o apoio jurídico das distribuidoras) sobre os cineclubes.

Um desses fatos que chamou bastante a atenção ocorreu durante o 3º Festival de Cinema de Santa Maria, quando os organizadores conseguiram uma cópia do filme do gaúcho Jorge Furtado, homenageado do festival, e propuseram uma parceria com o único cinema da cidade para exibir durante o festival o longa-metragem, o que aconteceu mas não por muito tempo. Paralelo às exibições de *O homem que copiava* estava em cartaz o lançamento Hollywoodiano *Hulk*, que acabou relegado às moscas em termos de público, enquanto que as sessões do filme de Furtado estavam lotando. A distribuidora, ao saber dos números negativos do seu filme, entrou em contato com o cinema exibidor de Santa Maria, que faz parte de uma rede nacional, e mandou que o filme de Furtado saísse imediatamente de cartaz, o que acabou acontecendo.

Cinicamente, o argumento apresentado pelo proprietário do cinema de Santa Maria, para a suspensão da exibição de *O homem que copiava*, foi que o filme não estava atraindo público suficiente e estava dando prejuízos financeiros, o que seria impossível pela verificação dos organizadores do Festival.

Outro fato bastante recente e que exemplifica bem a resistência oferecida por alguns setores da própria sociedade contra as práticas cineclubistas, que tem por princípio realizar um bem para essa sociedade, ocupando lugares que nem o capital nem o Estado ocuparam, ocorreu logo após a inauguração da sede nova da CESMA (Cooperativa de Estudantes de Santa Maria).

Como vimos nesse trabalho, a Cesma tem importância fundamental no cineclubismo santa-mariense pois, junto com sua criação, criou-se também o Cineclube Lanterninha Aurélio que, entre períodos de atividade e recesso, mantém a atividade viva até hoje no município e é referência nacional, pela sua história e pela sua atuação, nessa prática. Segundo Paulo Teixeira, coordenador do projeto, o cineclube nunca recebeu nenhum tipo de represália às suas atividades, mas o cineclube sempre funcionou em situação relativamente precária: em salas pequenas, exibindo filmes em aparelhos de televisão, etc. Agora com a sede nova da Cesma e tendo essa sede um verdadeiro cinema, melhor, segundo alguns, que os cinemas de shopping da cidade, com ar-condicionado, cadeiras espaçosas e confortáveis, sistema de som adequado e, principalmente, com uma programação alternativa de filmes sempre seguida de debates, representantes jurídicos das distribuidoras situadas em São Paulo começam a exercer pressão junto à entidade exigindo o cancelamento dessa atividade histórica. Os proprietários de locadoras, que sempre entenderam a atividade importante e até benéfica para os seus negócios, pois entre outras coisas acaba apaixonando cada vez mais as pessoas por cinema e, como consequência, estas pessoas acabam locando mais e mais filmes, parecem ser os responsáveis pelas denúncias anônimas.

Os cineclubes se caracterizam por viabilizar a exibição de filmes que não entram em circuito comercial, ou seja, justamente os filmes que as locadoras e os cinemas não compram, por entenderem que não serão locados e que não trarão lucros. É estranho que justamente esses distribuidores finais de filmes agora reclamem os seus direitos de exclusividade, quando, por seu julgamento baniram tais filmes das prateleiras e dos cartazes de cinema. O cinema, aliás, merece um comentário à parte, pois não é de hoje a reclamação da comunidade acerca da qualidade das salas, dos filmes selecionados para exibição e, principalmente, do atraso homérico para os lançamentos serem exibidos na cidade.

De fato, o que parece ter ocorrido, com a construção de uma espécie de cinema alternativo e gratuito, é que o sucesso desse empreendimento tenha aguçado a ganância dos empresários desse setor. Porém, o que deve ser lembrado também é que esse sucesso é fruto de uma batalha de mais de 25 anos, que sempre se manteve à margem, mas que prova agora, depois desse pessoal dos cineclubes falar por quase trinta anos, que há uma enorme demanda de filmes que tenham valor artístico.

Porém, mesmo agora, depois de respirar mais aliviados por algumas descobertas, nos damos conta de alguns riscos que precisamos alertar. É certo que a sociedade organizada, não necessariamente em classes, pode muito contra a imposição de regimentos exploratórios, mas fica claro que ao menor descuido esses regimes avançam. Podemos dizer isso percebendo alguns avanços e retrocessos na sociedade brasileira.

Nossa sociedade é peculiar para percebemos essa queda-de-braço entre o capital e a sociedade. Aqui aparentemente, os representantes escolhidos pelo voto, logo após se elegerem, esquecem seus compromissos de palanque, e ficam a deriva nos momentos decisivos de tomadas de posição, em geral esperando o silenciamento da mídia ou o estardalhaço, para só então tomar suas posições, alguns nem se preocupam mais com isso. A disputa ocorre entre o capital e os grupos que se organizam e lutam por seus direitos, fazendo com que as tomadas

de posições sejam em função do poder do lobby dos concorrentes e não tendo fundamentalmente nada a ver com justiça ou relevância social.

Mas podemos crer que existe um certo equilíbrio de forças quando alguns avanços inesperados ocorrem, como as novas obrigações e a mudança na legislação que regulamenta a telefonia fixa ou a aprovação do fim do pagamento extra a parlamentares nas convocações extraordinárias (isso depois das denúncias das falsas doações e das faltas nos dias de convocação). Por outro lado, temos as concessões de cada vez mais trechos de estradas nacionais para a cobrança de pedágio, o preço do combustível álcool subindo indiscriminadamente e anunciadas modificações na legislação trabalhista, tais como a não obrigatoriedade de pagamento de 13º salários aos trabalhadores temporários.

Outro fato peculiar que aprendemos foi que, à medida que íamos conhecendo os autores, em geral concordávamos com eles, até chegar a um ponto que começava a ficar incômodo aceitar os dois lados, exigindo um posicionamento. Porém, mesmo com óticas completamente diferentes na forma de entender a realidade, acreditamos existir o tipo de indivíduo sugerido por Jameson, pessoas que buscam no consumo a sua realização. Também parecem existir os indivíduos pensados por Debord, que consomem o espetáculo e são consumidos por ele, mas isso não evita que também existam os sujeitos de Deleuze, que habitam o mesmo mundo do sujeitos de Jameson e Debord, mas que conseguem escapar dos mecanismos ideológicos e exercer a sua liberdade.

Ainda sobre as várias faces do sujeito, não encontramos nenhuma reação radical, nem de Deleuze, nem de Lipovetsky, filósofos franceses representantes da linha pós-estruturalista, acerca da visão pós-modernista. Em geral, ninguém nega a influência e a existência de uma ideologia do consumo e do espetáculo, a diferença é que tais filósofos franceses pensam que existem outras coisas, que existem pontos positivos e que essa ideologia não é tão grudenta assim.

Assim, de tantos alertas, trabalhamos sempre muito preocupados com essas duas linhas teóricas e acreditamos ter conseguido operar naquela linha de limite entre as duas, entre uma interpretação mais definitiva e fechada e uma posição mais otimista sobre as pessoas e o sistema em que vivemos; operamos como nos propomos no início do trabalho e como pensamos dever transitar na pós-modernidade tardia, sempre no espaço 'entre'.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.
- BARTHES, R. Inéditos vol 1 – **Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERTICELLI, Ireno Antônio. **Epistemologia e educação: da complexidade, auto-organização e caos**. Chapecó: Argos, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Raisons Pratiques – sur la théorie de l’action**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. Silêncio forçado. **Fórum**, São Paulo, Publisher Brasil, p. 12-14, set. 2005.
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- DALCOL, Francisco. O nono do cinema. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 15 agos. 2004, p. 4-7.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia (vol.1)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia (vol.3)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

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

GUIRAUD, P. **A Semântica**. 2. ed. São Paulo: Difel, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 10ª ed. São Paulo: Loyola, 2001.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética**. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação editora da UNESP: Editora Boitempo, 1998.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.

KLEIN, Naomi. **Sem logo. A tirania das marcas em um planeta vendido**. Trad. Ryta Vinaigre. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KOFF, Rogério Ferrer. **A cultura do espetáculo**. Santa Maria: FACOS – UFSM, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad. Maria Lucia Machado. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LYON, John. **Introdução à Lingüística Teórica**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1979.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5ª ed. Lisboa: Jose Olympio, 1998.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. (Os economistas Vol. I) Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

OLIVEIRA, Cristina. Aqui se fez cultura. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 1 nov. 2004, p. 4-7.

ORWELL, George. **1984**. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1971.

PORCIÚNCULA, Bruna. A última sessão. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 2 jul. 2005, p. 4-7.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1977.

SPARREMBERGER, Fabiana. Obituário. **Diário de Santa Maria**, Santa Maria, 4 set. 2003, p. 15.

TEIXEIRA, Paulo Henrique. **Tradição cineclubista em Santa Maria**. Disponível em

< http://www.cesma.com.br/tradicao_cineclubista.asp>. Acesso em 09 jul. 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

VUGMAN, Fernando Simão. Pulp Fiction. In. LOPES, Denílson. **Cinema nos anos 90**. Chapecó: Argos, 2005.

ANEXOS

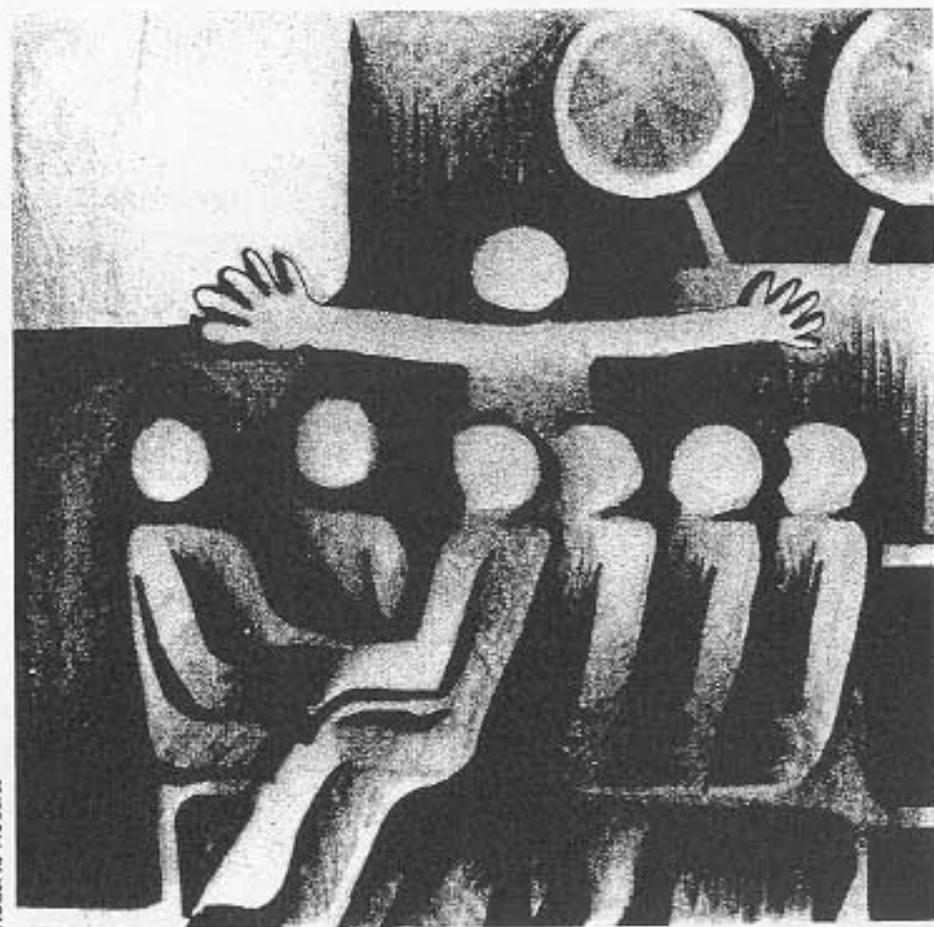
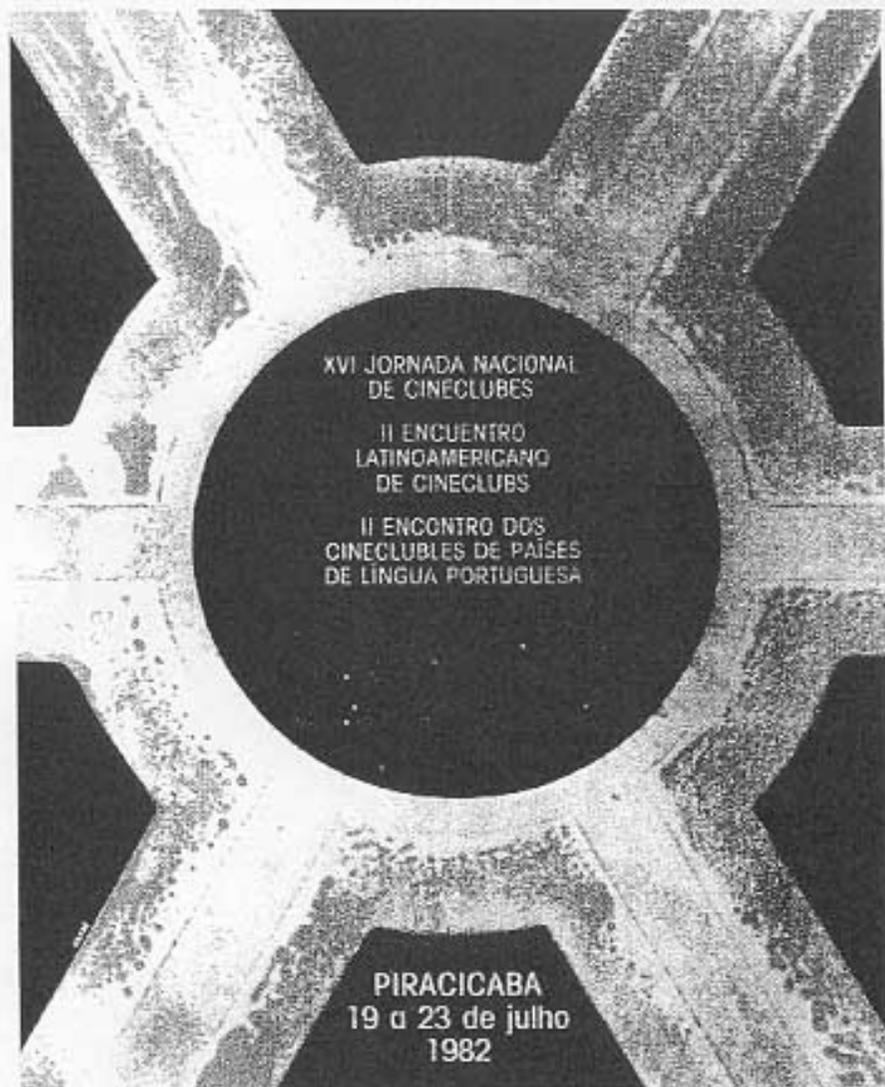
- Anexo 1..... Anais da XVI Jornada Nacional de Cineclubes.
- Anexo 2..... Material de divulgação da Federação Paulista de Cineclubes sobre uma mostra de cinema brasileiro.
- Anexo 3..... 'Boletim Cineclube' publicação periódica oficial do CNC.
- Anexo 4..... Material de divulgação da Federação Paulista de Cineclubes sobre uma mostra de filmes peruanos.
- Anexo 5..... Anais da XIV Jornada Nacional de Cineclubes.
- Anexo 6..... 'Boletim Cineclube' - publicação periódica oficial do CNC.
- Anexo 7..... Cartaz de divulgação de ciclo de filmes no cineclube Lanterninha Aurélio.
- Anexo 8..... Material de divulgação do Lanterninha Aurélio sobre ciclo de filmes.
- Anexo 9..... Zine informativo do cineclube Porão.

Este trabalho foi digitado conforme o Modelo:
“Dissertação”
do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem
da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL
desenvolvido pelo Prof. Dr. Fábio José Rauén.

ANEXO 1

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES

Anais da XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES



CONSELHO NACIONAL DE  CINECLUBES

Membro da FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES CINÉ CLUBS

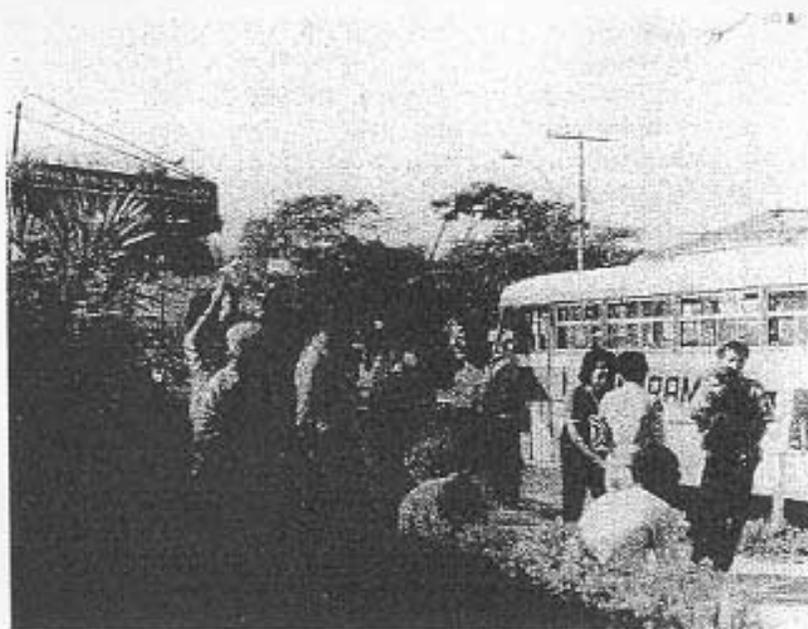
Av. Graça Aranha 416 – conj. 724
20030 – Rio de Janeiro – RJ
Telefone: (021) 242-6683

ÍNDICE

Apresentação	5
Agradecimento especial	6
Programa	7
Proposta de temário	8
Programação de filmes	9
Homenagens e agradecimentos	11
Plenárias de abertura e encerramento	12
Plenária de eleição	15
Chapa Avançar – eleita para o biênio 82/84	18
Avançar: Proposta de programa	19
Documento final	23
Moções	32



Diogo



Diogo

APRESENTAÇÃO

O Conselho Nacional de Cineclubes teve em sua última gestão, uma constante e intensa atuação nos diversos setores do Movimento. Foram inúmeras realizações que incansavelmente procuraram contribuir para que ocorresse um efetivo fortalecimento do trabalho cineclubista, e uma ocupação cada vez maior dos espaços abertos pela crescente organização da sociedade em nosso país.

Apesar das dificuldades (em especial a desarticulação de sua diretoria), a imprensa do CNC foi muito atuante e nosso objetivo não poderia ser outro senão o de sistematizar e regularizar as publicações, incentivando uma ampla discussão, onde cada cineclubista possa ter clareza da sua importância; da importância de seu trabalho e do cumprimento de seu papel, nos bairros, escolas, universidades, sindicatos, associações de moradores, etc.

Os Anais da XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, é a primeira de uma série de publicações que a nova diretoria do Conselho estará realizando. Essa Jornada foi um momento importantíssimo para o Movimento como um todo e para os cineclubes individualmente. Por isso, esperamos que essa primeira publicação seja o início de uma grande discussão, travada em cada cineclubista e enriquecida nas Comissões e Federações, e daí para o Movimento.

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES

AGRADECIMENTO ESPECIAL

O Conselho Nacional de Cineclubes, em nome dos Cineclubes de todo o Brasil, quer registrar de público seu agradecimento especial a todos os amigos de Piracicaba que participaram efetivamente da XVI Jornada Nacional de Cineclubes, às autoridades municipais pelo apoio prestado, e ao povo piracicabense pela boa hospitalidade.

PIRACICABA, JULHO DE 1982
CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES

PROGRAMA

A forma de organização dos trabalhos, durante a Jornada, está diretamente associada ao próprio desenvolvimento do tomário. Assim, desde a reorganização dos nossos Encontros, em 1974, as Jornadas — que se sucedem anualmente, sem interrupção — têm sido modificadas, inovando algumas formas de trabalho em função da experiência que vamos acumulando. Procurando integrar essas experiências e, ao mesmo tempo, dar uma organização às Comissões e às plenárias que permita um maior aproveitamento por parte dos participantes é que a Comissão Organizadora da Jornada, formada pelos membros do CNC e de seu Conselho Fiscal, tendo se reunido em Vitória e, mais recentemente, em São Paulo, e baseando-se nas consultas feitas às federações e diversos clubes isolados, traz a seguinte proposta para o programa da XVI Jornada Nacional de Cineclubes:

DIA	HORA	EVENTO
19/07	10:00	Abertura
	12:00	Almoço (e projeção de filmes)
	14:00	Comissões de trabalho
	18:30	Jantar
	20:00	2º Encontro (e projeções de filmes)
20/07	9:00	Comissões de trabalho
	12:00	Almoço (e projeção de filmes)
	14:00	Comissões de trabalho
	18:30	Jantar
	20:00	Filmes
21/07	9:00	Comissões de trabalho
	12:00	Almoço (e filmes)
	14:00	2º Encontro (e filmes) — reuniões dos relatores das comissões
	18:30	Jantar
	20:00	2º Encontro de Cineclubes dos Países de Língua Portuguesa
22/07	9:00	Plenária (aprovação dos relatórios das comissões)
	12:00	Almoço (e filmes)
	14:00	Plenária
	18:30	Jantar
	20:00	Filmes
23/07	9:00	Inscrição de chapas — Eleições do CNC
	10:00	Apresentação de chapas — Plenária
	12:00	Almoço (e filmes)
	14:00	Plenária
	18:30	Jantar
	20:00	Eleição e posse da nova diretoria do CNC
23:00	Festa de encerramento	

PROPOSTA DE TEMÁRIO

I) A QUESTÃO CULTURAL

1. Cineclubismo e Sociedade
 - a. O processo eleitoral e os partidos políticos
 - b. Cineclubismo e movimentos sociais — circuitos alternativos
 - c. Cineclubismo e a questão regional
 - d. Cineclubismo e um projeto cultural cineclubista
2. Cineclubismo e Estado
 - a. Política Cultural do Governo
 - b. Órgãos culturais do Estado — regionais e municipais
 - c. Concine
 - d. Embrafilme
 - e. Conselho Superior de Censura e Censura

II) PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

1. Cinema Brasileiro e cinema estrangeiro: o mercado
2. Produção Independente
3. Perspectiva de uma produção cineclubista
4. Relação com os cineastas
5. Técnicas alternativas

III) TRABALHO CINECLUBISTA

1. Relação dos cineclubes com suas instâncias representativas
2. Relação dos cineclubes com seu público
3. Relação dos cineclubes com a Dinafilme
4. Relação dos cineclubes com outras entidades culturais
5. Relação dos cineclubes com a comunidade e a entidade de que faz parte
6. Organização interna do cineclubes

IV) COMISSÕES TÉCNICAS

1. Dinafilme
2. Legislação e Regulamentação Profissional
3. Relações Internacionais — Secretariado Latinoamericano
4. Projeto CNC — Embrafilme
5. Finanças

PROGRAMAÇÃO DE FILMES

CINE ARTE

DIA	HORA	FILME
19	18	<i>O Encalhe</i> , de Denoy de Oliveira <i>Meow</i> , de M. Magalhães
20	18	<i>O Encalhe</i> , de Denoy de Oliveira <i>Meow</i> , de M. Magalhães
21	18	... <i>Limite</i> , de Mario Peixoto <i>O Homem do Marcego</i> , de Ruy Salybeg
22	16/18/22	... <i>A Filha do Advogado</i> , de Jota Soares <i>Jota Soares, Um Pioneiro</i> ; de F. Spencer
23	16/18/22	... <i>Manelão</i> , de Ozualdo Candeias, Paulo, Emílio
24	16/18/22	... <i>O Coronel Delmiro Gouveia</i> , de Geraldo Sarno <i>Meow</i> , de M. Magalhães

CINECLUBE CALO

DIA	HORA	FILME
19	20	<i>O Pulo do Gato / A Voz do Brasil</i>
20	20	<i>Até a Última Gota / Ameaça Nuclear</i>
21	20	<i>Terra de Ninguém / Índios do Sul do Brasil</i>
22	20	<i>O Homem que Virou Suco / Brinquedo Popular do Nordeste</i>

ESCOLA APAF – (Pátio)

DIA	HORA	FILME
19	20	<i>A Insurreição Cultural</i> <i>Nicarágua Hoy</i> <i>El Compa Clodomiro</i>
20	20	<i>Historias Prohibidas de Pulgarcito</i> <i>Pancho Contra o Império</i>
21	20	<i>Até a Última Gota</i> <i>Faz Mal</i> <i>A Menina e a Casa da Menina</i> <i>Brasília Segundo Feldman</i> <i>Linha de Montagem</i>
22	20	<i>Pamberi Ne Zimbawe</i> <i>Que Venham!</i>

ESCOLA APAF – (Sala de Projeção)

DIA	HORA	FILME
19	13	<i>Seu Ramulino</i> <i>A Origem dos Quadrinhos no Brasil</i> <i>Feiticeira da Baixada</i> <i>Balzaqueanas</i>
20	13	<i>Com a Faca no Peito</i> <i>Nhambiquara</i> <i>A Voz do Brasil</i> <i>Índios Gavião</i>
21	13	<i>Ameaça Nuclear</i> <i>The Big If</i> <i>Boom</i>
22	13	<i>A Decisão de Vencer</i>
23	13	<i>Uno Entre Muchos</i>

HOMENAGENS E AGRADECIMENTOS

HOMENAGENS

1. PAULO EMÍLIO SALLES GOMES

“Ao PESG – Paulo Emílio Salles Gomes – primeiro passo na trajetória do nosso desenvolvimento, a homenagem e o reconhecimento do Movimento Cineclubista Nacional e Internacional, no vigésimo aniversário do Conselho Nacional de Cineclubes.”

2. COSME ALVES NETO

“Ao Cosme, presença constante em nossa caminhada, a homenagem do Movimento Cineclubista Brasileiro no vigésimo aniversário do Conselho Nacional de Cineclubes.”

AGRADECIMENTOS

O Conselho Nacional de Cineclubes, na ressonância de mais um encontro dos cineclubistas brasileiros, agradece o apoio recebido, quando da realização da XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, pela Prefeitura Municipal de Piracicaba, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, FUNARTE, EMBRAFILME, à TV Campinas, à imprensa falada e escrita de Piracicaba, e em especial à população dessa tão acolhedora cidade.

Aos Companheiros cineclubistas de São Paulo, os mais sinceros agradecimentos por terem acolhido a realização de mais essa Jornada.

PLENÁRIAS

PLENÁRIAS DE ABERTURA E ENCERRAMENTO DA XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

A Plenária de Abertura da XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, realizada às 10 horas do dia 19 de julho de 1982, foi inaugurada com a diretoria do CNC convidando para compor a mesa os representantes dos homenageados, Sra. Lygia Fagundes Telles — por Paulo Emílio Salles Gomes; Sr. Marco Aurélio Marcondes — Ex-Presidente do Conselho Nacional de Cineclubes e representante do Sr. Cosme Alves Neto; o Secretário Latino Americano da Federação Internacional de Cineclubes — FICC, Sr. Felipe Macedo; o Secretário Geral da FICC, Sr. Jean Pierre-Brossard; o representante do município de Piracicaba, Sr. João Hermann Neto; os representantes do México e Moçambique junto ao II ENCONTRO LATINO AMERICANO DE CINECLUBES, Srs. Jorge Sanches e Guilherme Afonso.

No início dos trabalhos, o Presidente do CNC, Sr. Antonio Claudino de Jesus teceu comentários acerca da importância da XVI JORNADA e da realização paralela do II ENCONTRO LATINO AMERICANO DE CINECLUBES e do I ENCONTRO DOS CINECLUBES DE PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA, além da Mostra de Filmes, muitos dos quais não teríamos oportunidade de ver senão no presente evento. Destacou ainda, a necessidade de reflexão sobre a situação atual do Cinema Brasileiro e sobre a censura, que vinha se acirrando através de atos como a proibição acintosa do filme "PRA FRENTE BRASIL", de Roberto Farias, dos cortes no filme "DAS TRIPAS CORAÇÃO", de Ana Carolina e na proibição total de exibição na TV, do filme "O HOMEM QUE VIROU SUÇO" de João Batista de Andrade. Ressaltou ainda o ato arbitrário do Presidente da República ao publicar um decreto modificando o Conselho Superior de Censura, inserindo nele entidades sem qualquer representatividade e claramente comprometidas com o atual sistema de poder no país, e eliminado dele algumas entidades com real representatividade junto à sociedade civil. Em seguida foram feitas as homenagens come-

morativas do 20º Aniversário do CNC aos Srs. Paulo Emílio Salles Gomes — o PESG, e ao Sr. Cosme Alves Neto. Na oportunidade, a escritora e presidente da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, Sra. Lygia Fagundes Telles, recebendo a homenagem em nome do PESG, ressaltou a importância do trabalho cineclubista, como uma força vigorosa e inovadora dentro do Cinema Brasileiro, e contou que no início do movimento do Cinema Novo, jovens cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, entre outros, se reuniam em sua casa, e ficavam horas a fio discutindo com Paulo Emílio as questões relativas ao Cinema Brasileiro e sua realidade. Participando dessas discussões, ela disse ter se tornado uma afixionada do nosso cinema. Disse também, sentir um elo bem forte de ligação daqueles anos de fervilhadas discussões com o evento de que tomava parte por ocasião da homenagem a Paulo Emílio e comparou esse elo a uma "corrida de bastão", onde o Cinema Novo havia cumprido uma importantíssima missão, que agora caberia a todas as pessoas presentes à Jornada Nacional, como também a todos os batalhadores do Cinema Brasileiro, a continuação da "corrida", pois a missão de levar adiante o "bastão" é de todas essas pessoas agora. Finalizando, ela agradeceu a homenagem e disse que cada uma das pessoas presentes à Jornada, como também todos os incansáveis batalhadores do Cinema Brasileiro, tinha herdado um pedacinho inteiro do coração de Paulo Emílio, que é grande demais para abrigar a todos nós e a nossa luta.

Em seguida, pronunciou-se o Sr. João Hermann Netto, representante da comunidade de Piracicaba, em um discurso lúcido sobre o papel da cultura, o trabalho cultural e do Estado frente a esse processo. Em seguida, o ex-presidente do CNC, Sr. Marco Aurélio Marcondes, recebeu a homenagem em nome do Sr. Cosme Alves Neto e dirigiu algumas considerações à Plenária sobre a Censura — enfatizando a necessidade presente de uma ampla luta pela sua eliminação; sobre o Cinema Brasileiro alertando para a desorganização dos seus diferentes setores e para a entrada já constatada do capital internacional na produção nacional; sobre a EMBRAFILME — criticando sua atuação e denunciando a intervenção direta dos setores mais reacionários em sua atuação. Em seguida, o Sr. Presidente do CNC registrou a presença de 99 cineclubes, proce-

dentes dos estados da Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão, Mato Grosso do Sul, Paraíba, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Amazonas e Distrito Federal, além de representantes das Federações de Cineclubes do Espírito Santo, de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Comissão Pró-Federação de Cineclubes da Bahia. Foi registrada ainda a presença do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, da ZAFRA — distribuidora alternativa de cinema do México, da FEVEC — Federação Venezuelana de Cineclubes, da FICC — Federação Internacional de Cineclubes, do Centro Cultural 25 de Abril — SP, além de ter sido comunicado o recebimento de correspondências da Frente Revolucionária de El Salvador, da Universidade Autônoma do México, de Angola, do Sr. Roberto Parreira — Presidente da EMBRAFILME, da Comissão Pró-Central Única dos Trabalhadores, entre outros. Foi então eleita a mesa para presidir os trabalhos da Jornada, sendo assim composta: Presidente — Antonio Claudino de Jesus (CNC), Secretário — Marcos Valério (Federação de Cineclubes do Espírito Santo), Vice-Presidente — Raimundo (Federação de Cineclubes de Minas Gerais); Secretária de Inscrições — Clarisse (Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro), 2ª Secretária — Shork, o poeta (Comissão Pró-Federação de Cineclubes da Bahia). Foi então encerrada a Plenária de abertura da XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES.

PLENÁRIA DE ENCERRAMENTO

A Plenária de encerramento, realizada nos dias 22 e 23 de julho de 1982, discutiu e aprovou o Relatório Final das Comissões de Trabalho sobre o temário da Jornada. Deu-se então por encerrada.

PLENÁRIA DE ELEIÇÃO DA DIRETORIA DO CNC GESTÃO 82/84

Com um atraso de três horas, causado pela mesa diretora dos trabalhos, foi aberta a Plenária de Eleição às 16 horas do dia 23 de julho, e no início dos trabalhos foi registrado um protesto à mesa, pelos Cineclubes de Minas Gerais, em função do desrespeito havido pela mesa com os cineclubes, que lá estavam desde o horário previsto para a abertura da Plenária.

Após ter acatado o protesto, a mesa suspendeu a Plenária por 15 minutos para inscrição de chapas. No reinício dos trabalhos só havia sido inscrita uma chapa: AVANÇAR — Presidente — Nelson Krumholz (RJ), Vice-Presidente — Felipe Macedo (SP), Secretário — Ricardo Soares (RJ), Tesoureiro — Marcos (RJ), Diretor de Imprensa — Roberto Houaiss (RJ), Diretor de Publicações — Sebastião (xará ES), Diretor de Relações com outras entidades — Claudino (ES), Administrador Nacional da Dinafilme — Diogo (SP), e respectivos suplentes. Foi aberto o debate quanto ao programa apresentado e composição da chapa. Encerrado o debate foi iniciada a votação, com 78 cineclubes com direito a voto, na presença de 3 fiscais indicados pela Plenária. Apurada a urna, foi o seguinte o resultado: 32 votos sim, 4 votos não, 5 votos nulos, 29 votos em branco e 5 abstenções. Empossada a chapa eleita, houve pronunciamento do novo presidente, e em seguida, foi escolhido o estado sede da próxima Jornada Nacional: o Estado Rio de Janeiro. Procedeu-se a leitura de moções e deu-se por encerrada a XIV JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES.

DECLARAÇÃO DE VOTO CINECLUBES DE MINAS GERAIS

Hoje o Movimento Cineclubista passa por um processo de esvaziamento dado o pequeno número de cineclubes participantes dessa Jornada (de 350 cineclubes registrados, temos apenas cerca de 80 presentes). Isso reflete a dificuldade da

organização das Federações regionais e, fundamentalmente, o esvaziamento da última diretoria do CNC. Constatamos que não há um projeto cultural claro que supere os problemas atuais, tanto nacionais como regionais, que aponte para o fortalecimento e avanço do Movimento Cineclubista.

Dentro disso, a Federação Mineira de Cineclubes vem desenvolvendo um trabalho em cima de um projeto cultural que trouxemos para discussão nessa Jornada, como contribuição ao desenvolvimento do Movimento.

Entendemos que essa contribuição deve se refletir também no trabalho conjunto do Movimento com o debate amplo das divergências existentes que aconteceu muito precariamente no desenrolar da XVI Jornada.

Neste sentido, julgamos que é fundamental o crescimento do Movimento Cineclubista à medida que nosso trabalho se oriente na perspectiva de transformação da realidade cultural do nosso país e em estreita vinculação com os movimentos populares.

Na discussão sobre as eleições para o CNC percebemos a necessidade de que a nova diretoria reflita a diversidade de propostas culturais e de organização regional que hoje compõe o movimento.

Assim, a nossa proposta é de unidade no compromisso de estar levando o programa definido nesta XVI Jornada, ao lado de uma discussão ampla e permanente sobre o projeto cultural cineclubista, que se dará a partir das bases do Movimento.

Após a discussão com vários cineclubes, nos propusemos a participar das reuniões para a discussão de um programa com base na unidade, no sentido de contribuir para fortalecer o Movimento. Fomos impedidos de discutir nossa proposta pelos cineclubistas atualmente à frente do Movimento Nacional, com a alegação de que era uma reunião de um grupo político.

Entendemos que essa prática é autoritária e sectária e que tem comprometido o avanço do Movimento. O Movimento Cineclubista autônomo, amplo, democrático e aberto deve ser construído em cima da participação ativa das bases, porque a articulação de propostas culturais contribui para o enriquecimento do Movimento, desde que um grupo não

pretenda impor sua visão ao Movimento, monopolizando, manobrando e se perpetuando na direção do Movimento.

Então, por não concordarmos absolutamente com essa prática, é que manifestamos a nossa posição contrária à Chapa "AVANÇAR".

No entanto, a partir dos nossos princípios e posições, nos propomos a desenvolver uma atividade regional e nacional, para fortalecer e avançar, na prática e não meramente no discurso, o Movimento Cineclubista Brasileiro.

Como dizia o poeta: "Quando o sonho é grande demais, é preferível morrer com ele, que deixá-lo morrer sozinho".

SAUDAÇÕES CINECLUBISTAS

Assinantes

Cineclube Católica
Cineclube FAFI - BH
Cineclube CECEMA - Estadual
Cineclube Gatão
Cineclube Lumiar
Cineclube Barreiro
Cineclube Lima Barreto
Cineclube Geraes
Cineclube Ensaio

Apoio

Cineclube Col. Santo Antônio
Cineclube Centro Cultural Zona Norte
Cineclube Limite
Cineclube Elefantinho

CHAPA AVANÇAR – ELEITA PARA O BIÊNIO 1982/1984

Presidente: Nelson Krumholz – RJ
Vice-Presidente: Felipe B. de Macedo – SP
Secretário-Geral: Ricardo Soares – RJ
Tesoureiro: Marcos Vinicius F. das Neves – RJ
Diretor de Relações com Outras Entidades: Antonio Claudino de Jesus – ES

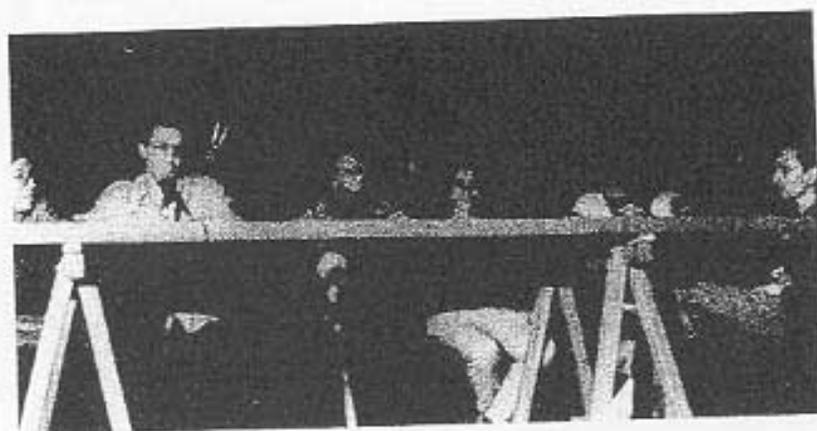
Diretor de Imprensa: Roberto Houaiss – RJ
Diretor de Publicações: Sebastião Ribeiro Filho – ES
Administrador Nacional da Dinafilme: Diogo Gomes dos Santos – SP

Suplente: Adilson Angelo Ferreira – ES

Suplentes:

- 1 – Gilmar Leite – SP
- 2 – Izabel F. Sassó – SP
- 3 – Cloves Mendes Neto – ES
- 4 – Maria da Penha Padovan – ES
- 5 – Fátima Taranto Martins – RJ
- 6 – Paulo Roberto Moreira do Carmo – RJ

Secretário Latino Americano da Federação Internacional de Cineclubes: Felipe B. Macedo – Brasil



Delise

AVANÇAR: PROPOSTA DE PROGRAMA

Em 1980 já aparecem claramente os resultados concretos do que se convencionou chamar de abertura. Desde 78 o ABC se mobilizava, mostrando ao país a força da união dos trabalhadores; em 79 a UNE realiza, à vista de todos, seu 30º Congresso. Vão expressar-se, no final desse ano, as diferentes opções partidárias em que o sentimento de oposição do povo brasileiro se corporifica.

O Movimento Cineclubista, na Jornada que elegeu esta diretoria do CNC que termina o mandato aqui, fica olhando com surpresa os cinemas comerciais exibirem "O COURAÇADO POTENKIN". Ou seja, como todas as atividades culturais, menos organizadas, menos situadas e com menor influência na vida social que os movimentos mais amplos – como o dos trabalhadores – o nosso movimento fica meio perplexo num espaço que se abre, maior do que ele mesmo havia conquistado, do que podia compreender. Também pudera, um pouco antes ele se confundia inteiramente com os movimentos sociais de que fazia parte. Na Jornada de 78, em vez de discutir nosso trabalho com cinema e a organização do público em direção ao cinema, passamos 5 dias debatendo a questão do socialismo.

Essa perplexidade botou o movimento na busca da sua própria identidade, acompanhando a sociedade que já estava reconstruindo a dela, conquistando suas formas de representação em todos os níveis, em todos os setores.

Em Brasília, em 1980, o cineclubismo brasileiro recuperou a sua unidade, corporificada num programa de trabalho e lutas que foi endossado por mais de 90% das entidades presentes: todas as regiões (ou quase todas) e todas experiências de trabalho se fizeram representar.

Nesse momento, quando o movimento pode se reconhecer como uma só coisa, quando os trabalhos mais diversos reconhecem o que têm em comum – sem mascarar suas diferenças específicas – acaba a perplexidade.

O movimento vai, então, construindo seu projeto cultural e político, ainda que não consiga pôr nomes nisso. Os cineclubes se fortalecem, crescem pra fora dos grandes centros, conseguem vitórias importantíssimas contra a censura,

derrubam portarias e resoluções. Os cineclubes se juntam afinal, e claramente, à luta da sociedade que vai rompendo espaços rumo à democracia.

Agora, 1982, o regime revela os limites em que quer cercar o que se convencionou chamar de abertura: os dirigentes do ABC com processo pendente, o presidente da UNE ameaçado de expulsão. Triste coincidência; é no terreno do cinema que essa máscara vai cair com maior contundência: tenta-se executar "PRÁ FRENTE BRASIL" da história brasileira — e ele serve de pretexto para consumir um plano de intervenção na EMBRAFILME. Mais que isso, como o próprio mecanismo de institucionalização criado pela ditadura fora ocupado como espaço de avanço democrático, o regime volta-se contra a sua própria obra e escandalosamente transforma o Conselho Superior de Censura numa rele repartição homologatória das decisões da Censura Federal. Junto disso, segue crescente o número de apreensões, ou tentativas, nos cineclubes em todo o País, assim como a estúpida proibição para a televisão, de "O HOMEM QUE VIROU SUCO", um dos filmes que mais exibimos.

E, mais uma vez coloca-se para o movimento a questão de encontrar os pontos que definem a sua unidade, base da qual deverá retirar a força necessária para a resistência aos retrocessos que o regime nos quer impôr e base, também, para prosseguir avançando. Nesta Jornada, essa questão se manifesta pela sistematização teórica mesmo da prática que vimos desenvolvendo, em todas as formas concretas de trabalho que os cineclubes experimentam. E dessa formulação, já agora da nossa identidade, do nosso projeto cultural e político, nascem as mais ricas e as mais concretas possibilidades de interação, de fortalecimento e compreensão mútuas, com os diferentes movimentos sociais existentes nas mais variadas comunidades, onde estão alojadas as práticas cineclubistas.

Diante disto, propomos que além do compromisso de assumir as deliberações desta XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, a próxima gestão do CNC se pautem no seguinte programa que indicam para o avanço do movimento:

1 — O estabelecimento de uma política de formação de quadros com capacidade de elaboração teórica que reflita a prática do nosso trabalho cultural, visando aprofundar a formulação de uma consciência crítica própria do movimento, através

de cursos, simpósios, publicações etc; avançando no que já vem sendo desenvolvido pela gestão que ora encerra seu mandato;

2 — A elaboração clara e sistemática de uma política de publicações regulares que garanta o trânsito de informações, elemento básico para nossa ação;

3 — A continuidade e ampliação da busca constante de captação de novas cópias de filmes para a DINAFILME, compreendendo que só com a renovação de seu acervo é que o Movimento Cineclubista conseguirá obter sua afirmação como espaço alternativo junto à população. Para isso, é preciso dotá-la de um esquema organizacional/administrativo, profissionalizando quadros do próprio movimento para atuarem nessa estrutura, que leve à sua estabilização definitiva. Isto, pautado na compreensão de que a Dinafilme aponta para a nossa perspectiva concreta de unidade e interferência no Cinema Brasileiro;

4 — A consolidação do trabalho de reorganização e fortalecimento das Federações e Comissões, estendendo-o às demais instâncias do Movimento, com especial atenção às instâncias político-organizativas (Diretorias Regionais, Conselho Consultivo e Fiscal) para garantir e aprofundar os espaços democráticos que o movimento já conquistou;

5 — O estabelecimento de uma política mais agressiva no que tange à responsabilidade do CNC com os cineclubes isolados, fortalecendo-os e catalisando o processo de inter-relação que certamente os levará a crescer e estabilizar;

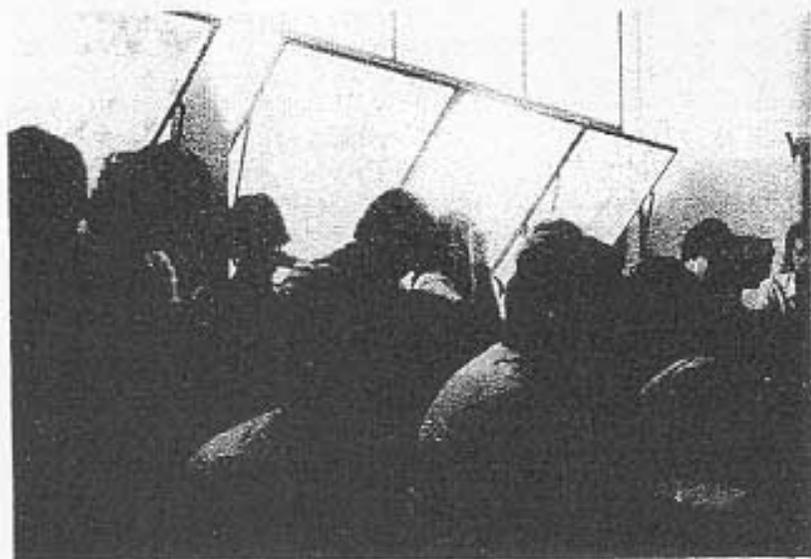
6 — A sistematização da troca de experiências entre diferentes regiões, subsidiando-as na medida do necessário para que possam elaborar seus projetos característicos pautados em sua realidade específica, na busca da implantação e fortalecimento de estruturas e mecanismos que forneçam condições para um trabalho permanente e dinâmico;

7 — A busca permanente da elaboração dinâmica do projeto cultural do movimento, através da presença permanente nos diferentes trabalhos dos cineclubes, estabelecendo uma política clara de intervenção junto aos diferentes setores sociais pautada na clarificação para a sociedade do nosso trabalho e nossas propostas, seja através de cada cineclubista em sua comunidade, seja orientando permanentemente a Dinafilme quanto a responder à demanda social de filmes e projetos de cinema, seja pela atuação clara e incisiva do CNC junto às demais enti-

dades nacionais e/ou regionais dos diferentes setores organizados da sociedade brasileira na luta pela sua independência e pelo estabelecimento da DEMOCRACIA PLENA em nosso País;

8 — A continuidade das relações internacionais que vêm sendo desenvolvidas, cujos resultados se refletem já no enriquecimento do acervo da DINAFILME e no possibilitar ao nosso público o acesso a filmografias que são discriminadas pelo mercado de cinema hoje, entendendo que o aprofundamento destas relações fortalecerá e integrará as lutas do cineclubismo brasileiro com os demais povos que têm experiências semelhantes. O Brasil tem papel vital no processo organizativo do cineclubismo em nosso Continente, bem como na África, e o correto relacionamento com setores culturais internacionais contribuirá, sem dúvida, com o processo político da libertação dos povos;

9 — Combate direto e sistemático a toda e qualquer forma de censura, entendendo que o Movimento Cineclubista baseia sua organização no permanente exercício da liberdade e considera essa luta como pressuposto básico no direito à livre manifestação e expressão.



Xará

Os debates realizados pelas comissões de trabalho, durante a XVI Jornada Nacional de Cineclubes, e após retificações na plenária final, apresentaram os seguintes resultados gerais, pela ordem dos itens do temário proposto:

I, A QUESTÃO CULTURAL:

1) Cineclubismo e Sociedade:

a) O Processo Eleitoral e os Partidos Políticos:

Na mesma medida em que as comunidades em que atuam os cineclubes estão, neste ano em particular, interessadas na realização das próximas eleições, o movimento cineclubista deve envolver-se no processo eleitoral, resguardando sua autonomia, apresentando propostas culturais aos partidos e ao conjunto da sociedade. Estas propostas devem incluir, em particular, nossa opinião quanto à questão da censura, a luta pela democratização do mercado cultural e pela democratização dos órgãos do estado responsáveis pelo estabelecimento da política cultural, assim como o reconhecimento da própria importância do trabalho e a necessidade de que haja propostas concretas para o trabalho cineclubista.

Por isso, propõe-se que o movimento formule sua carta de princípios, definindo sua posição a respeito desses problemas.

Recomenda-se ainda que, em cima dessa carta de princípios, sejam realizados debates com os partidos políticos. Os companheiros cineclubistas que são militantes de algum partido devem se esforçar em debater nossa proposta cultural no interior de suas entidades partidárias, levando-se em conta o fato de que, até o momento, os programas dos partidos não dão a devida importância à questão cultural, e, principalmente, ao nosso movimento. Recomenda-se, também, que os cineclubistas, dentro desta linha geral de atuação, orientem, na medida do possível, o público com o qual estão acostumados a trabalhar, no sentido de esclarecer o processo eleitoral e o exercício do voto.

b) Cineclubismo e os movimentos sociais — circuitos alternativos:

O movimento cineclubista deve se pautar numa linha de conscientização libertadora junto à comunidade, incentivando e apoiando a organização independente dos diversos segmentos sociais (negros, índios, sindicatos, associações de bairros, juventude, mulheres, homos-

sexuais e diversos grupos artísticos), buscando a criação de projetos culturais alternativos, por parte destes movimentos, que influenciem na mudança de valores e hábitos preconceituosos e discriminatórios, incorporados da estrutura autoritária de nossa sociedade, que se fazem reproduzir cotidianamente nas relações sociais de poder.

Desta maneira, acreditamos estar contribuindo para a conquista de espaços culturais que possibilitem ampliar e diversificar as formas de luta pela liberdade de ação e expressão, eliminando o atual modelo autoritário em que vivemos, e construindo uma nova sociedade onde não haja explorados nem exploradores, onde o saber e a cultura sejam instrumento de socialização.

Devemos, portanto, apoiar e trabalhar junto com os demais movimentos sociais, sem no entanto nos tornarmos simples instrumentos, sempre de acordo com uma proposta autenticamente nossa.

c) Cineclubismo e questão regional:

Considerando a formação histórica brasileira, em que a diversidade de influências culturais sobrepostas personificou variados tipos culturais em cada região, e a atual predominância da ideologia comprometida com os interesses econômicos e políticos capitalistas, coloca-se para o movimento cineclubista o incentivo à produção e circulação de uma filmografia de caráter regional, que atenda às necessidades dos segmentos sociais marginalizados.

Desta forma, o Conselho Nacional de Cineclubes torna-se o elemento de organização básica de integração entre os cineclubes isolados.

A partir disso, nossa atuação deve se dar nos seguintes níveis:

- i) Reivindicando, dos órgãos oficiais e de outras entidades, condições materiais que viabilizem essas produções;
- ii) Que a DINAFILME estabeleça uma política clara de distribuição regional, permitindo a integração entre as diferentes regiões;
- iii) Regionalmente os cineclubes e/ou Federações, na medida de suas especificidades, devem não só incentivar, como também ser um elemento de divulgação e atuação conjunta com os diversos setores da produção cultural, visando a ampliação da participação do público na difusão da produção cultural local;
- iv) Que seja feito levantamento da filmografia da região norte e nordeste.

d) Cineclubismo e um projeto cultural cineclubista:

Um projeto cultural próprio do movimento cineclubista deve se basear nos seguintes princípios:

i) Fazer uma clara distinção das características do nosso movimento para que possamos apresentar nossas posições diante dos demais movimentos sociais;

ii) Deixar claro que o nosso movimento é bem diferente do cinema comercial, que trata o filme como simples mercadoria, que aliena e afasta as pessoas da produção cinematográfica e funciona como instrumento de dominação cultural e econômica da nossa sociedade;

iii) Tornar claro que a nossa proposta visa organizar o público de modo geral, de maneira a se discutir nossa realidade, incentivando a participação no processo de criação cinematográfica em geral, construindo uma visão própria desse processo, paralelamente ao questionamento de sua configuração na prática e à autonomia do nosso movimento.

iv) Recuperar, de maneira crítica, as manifestações culturais regionais (que a política do governo tem esmagado) com o objetivo de organizar nossa sociedade no setor particular de discussão cultural;

v) Ao mesmo tempo em que procuramos fortalecer a identidade própria do nosso movimento, estaremos fortalecendo outros movimentos sociais e populares, tais como a Central Única dos Trabalhadores, União Nacional dos Estudantes, Movimentos Negro, Mulheres, Homossexuais, entre outros, sem contudo virar simples instrumentos da prática deles e sem nos confundirmos com eles.

2) Cineclubismo e Estado:

a) Política Cultural do Governo

A política cultural implantada no país após o golpe de 64 se caracteriza, principalmente, pela monopolização da indústria, ou seja, pela criação de uma sofisticada rede de produção e distribuição dos bens culturais, criando novos hábitos de consumo destes bens, afastando a sociedade do poder de decisão sobre suas reais necessidades culturais e acabando com as manifestações de caráter mais popular e regional. Além disso, verifica-se a instabilidade dessa política, que varia em função das lutas entre os grupos que dividem o poder. É evidente também a diferença entre o discurso progressista (na aparência) das personalidades que comandam os órgãos ligados a áreas culturais e à própria estrutura e funcionamento — autoritários de fato — dos aparelhos de cultura.

Não podemos, diante desse quadro, deixar de exigir do Estado o atendimento das nossas necessidades e reivindicações, desde que a nossa autonomia não seja afetada, porque os recursos estatais continuam sendo um elemento fundamental para que possamos fortalecer e consolidar o movimento cineclubista. Neste caso, os companheiros da Bahia e do Espírito Santo têm uma importante lição a nos transmitir. Para conseguir pressionar de modo eficaz o governo, os cineclubes devem

se organizar em torno de suas entidades representativas, aperfeiçoando assim o encaminhamento de sua reivindicação.

Em relação à política cultural do governo e aos órgãos culturais do Estado foram apresentadas as seguintes propostas:

a) Intervir nos encaminhamentos dos projetos culturais do Estado, combatendo a sua política autoritária e paternalista, procurando utilizar-se dos recursos disponíveis, colocando-se a serviço da independência do movimento cineclubista.

b) Encaminhar reivindicação de projetos às Entidades culturais do Estado e outras instituições, salvaguardando a autonomia cineclubista.

c) Realizar debates e outras atividades de possibilitem às comunidades uma compreensão crítica da política cultural do Estado.

d) Assumir uma luta mais concreta no tocante a uma legislação que venha definir melhor a nossa atividade.

e) Reformulação da cadeira de Educação Artística de modo a que esta dê a devida importância não só ao cinema, mas também a toda forma de arte.

f) Exigir a utilização, pelas Entidades culturais, de imóveis tombados pelo patrimônio público.

g) Levantamento do equipamento de projeção de posse do aparelho estatal, para a utilização dos cineclubistas.

b) *Embrafilme*

Torna-se difícil neste momento qualquer avaliação sobre a Embrafilme, por causa do violento processo de intervenção que ela vem sofrendo e que demonstra a instabilidade da política cultural do governo em função das lutas internas do grupo que detém o poder. A alternativa para esta situação é o fortalecimento do movimento para garantir sua posição independente perante ao Estado e a Embrafilme que a representa.

Propõe-se exercer pressão, fazendo campanhas nacionais, como abaixo assinados e eventos diversos, que visem a mais ampla divulgação das nossas reivindicações, como forma de garantir o correto cumprimento dos convênios entre a Embrafilme e o movimento cineclubista e a conquista de outros.

c) *Conselho Superior de Censura e Censura:*

Verifica-se, neste momento que as atividades da censura cresceram fortemente, chegando a ponto de comprometer, de maneira clara, o processo de abertura. A manobra escandalosa, mudando a composição do Conselho Superior de Censura, a questão em torno do filme "Prá

Frente Brasil", os cortes em "Das Tripas Coração", a proibição do filme "O Homem que Virou Suco", para a TV, além de toda uma série de investidas contra cineclubes, das quais a mais recente se deu no Rio de Janeiro, na exibição de "Vento Contra"; eis aqui os exemplos mais significativos da nova política da Censura. É importante ressaltar o desinteresse com que a sociedade vem recebendo esses fatos, inclusive os partidos políticos e os movimentos sociais em geral. O movimento cineclubista, através desta Jornada, deve tomar uma atitude em relação a esta questão.

Como propostas concretas, foram levantadas:

i) Formar juntamente com outros setores da sociedade (partidos políticos, entidades de classes representativas de suas categorias etc), comitês de lutas contra a LSN, veiculando o combate, direto à censura, organizando seminários e mostras de filmes, ressaltando sempre o caráter de liberdade de organização e expressão da maioria da população.

ii) Promover uma campanha nacional contra a censura, com a participação de todos os cineclubes;

iii) Promover o Dia Nacional de luta contra a censura, coincidente ao Dia da Imprensa;

iv) Exigir, de parte da EMBRAFILME e das distribuidoras comerciais, que regularizem o fornecimento, com os filmes, do certificado de censura;

v) Denunciar a ilegalidade da exigência do fornecimento prévio da programação de filmes.

II. PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Este foi o tema mais prejudicado, pois não foi discutido por todas as comissões. Ficou patente que os cineclubes precisam preparar-se melhor neste assunto. Entretanto, o que mais chama a atenção é a nascente entrada do capital estrangeiro na produção cinematográfica, lado a lado com a associação de cineastas brasileiros com este capital. As dificuldades de compreender esses processos se devem, em grande parte, ao estado de desorganização, hoje mais do que nunca, dos cineastas como categoria profissional. Esses problemas exigem, da parte do movimento, mais divulgação e informações sobre a produção cinematográfica.

Foi observado, em função da experiência dos cineclubes com seus públicos, que a classe cinematográfica não tem oferecido os filmes solicitados pela realidade do movimento cineclubista, particularmente no setor infantil.

Como propostas surgiram:

i) Incentivar a produção em Super-8, com o levantamento dos títulos e locais de acesso para sua melhor divulgação e realizando estudos para a viabilização desta produção pelo movimento.

Propõe-se a criação de um fundo-incentivo, na qual serão premiadas as melhores produções realizadas para o movimento cineclubista. Este prêmio será dado pelo CNC anualmente, nas jornadas, tendo o fundo a função de financiar estas produções;

ii) Denunciar a política das grandes exibidoras, que têm a sua produção voltada para lucros imediatos, impondo os valores que lhes interessam;

iii) Que o movimento cineclubista, através do CNC, possa contribuir para a produção de filmes a nível regional, fora do eixo tradicional de produção, articulando-se com realizadores locais ou não, que tenham esse interesse, através do levantamento e captação de recursos financeiros e materiais locais e que essa produção possa ser articulada pela DINA-FILME.

iv) Exigir mais espaço na televisão para os filmes brasileiros, e também espaço obrigatório nas TV's educativas, não só de exibição, mas de debates e informações;

v) Divulgar as questões gerais, políticas e econômicas do cinema brasileiro, junto ao público;

vi) Estudar a criação de um projeto-lei objetivando a preservação da memória cinematográfica, que normalize o repasse de cópias de filmes com seus certificados de censura vencidas para cinematecas e para o movimento cineclubista;

vii) Denunciar a queima de cópias de filmes com o certificado de censura vencidos.

III. TRABALHO CINECLUBISTA

É o item mais ligado à prática cineclubista, enquanto corporifica o próprio projeto cultural cineclubista atual. A própria Jornada é um momento de avaliação e formulação do projeto cineclubista através de um processo que não é estático, nem definitivo, de vez que vai passar pelo crivo da prática de cada cineclubista.

O arrolamento das propostas concretiza, mais que nada, a capacidade de formulação da experiência cineclubista. Neste sentido, o que se formula hoje é que os cineclubes devam ser autônomos em relação à entidade de que fazem parte, conduzindo o seu trabalho tendo como referência principal as necessidades das comunidades com as quais estão acostumados a trabalhar.

As propostas levantadas a respeito deste item foram:

i) que os cineclubes procurem fazer nos seus locais de origem um levantamento de filmes já produzidos, assim como também os realizadores e endereços, enviando o resultado ao CNC;

ii) as federações e cineclubes isolados, apoiados pelo CNC, realizem cursos de formação cineclubistas, para melhor sistematização do

trabalho cineclubista, aprimoramento de sua organização interna e para a formação de quadros qualificados, que viabilize sua eventual profissionalização e melhor continuidade do trabalho cultural;

iii) que o CNC promova seminários sobre cinema;

iv) orientar a regularização da situação legal dos cineclubes (com base na resolução 64), como forma de aperfeiçoar seu relacionamento com entidades oficiais ou privadas que apoiam ou financiam atividades culturais;

v) que os órgãos representativos formem comissões setoriais ou secretarias regionais, para melhor direcionar o trabalho do movimento cineclubista;

vi) que o CNC, conjuntamente com as federações, estabeleçam a padronização dos documentos do movimento, como fichas de inscrição, pesquisas, formulários etc., no sentido de dar maior unidade nas informações e sistematizar a experiência cineclubista;

vii) que o relacionamento dos cineclubes com a comunidade se dê de forma democrática, ou seja, procurar despertar o interesse da mesma pelo cinema e estimular a formação de novos cineclubes;

viii) maior regularidade nas publicações do CNC e impressão do "roteiro para a Jornada" com a devida antecedência;

ix) que o CNC publique um Manual de Formação Cineclubista e retome a publicação do livro "Cineclubes Debates";

x) que as federações desenvolvam uma política clara de criação e consolidação de cineclubes nos diversos setores, notadamente nos bairros de periferia, e que estimule a criação de cineclubes voltados para o público infantil;

xi) a criação do Mês do Cinema Brasileiro unificado nacionalmente, incluindo esse momento no processo amplo de discussão do cinema (a nível de produção de textos, promoção de debates etc.), onde seja discutido a situação do cinema brasileiro, denunciando a ação da censura não só ao cinema, como também a todas as formas de manifestação, e onde haja também uma divulgação da importância da DINA-FILME e do seu papel;

xii) que o CNC, apoiado pelas federações e cineclubes, promova uma divulgação mais efetiva junto à sociedade, do que representa o movimento cineclubista para o desenvolvimento cultural do nosso país;

xiii) que o CNC possa estimular e promover Encontros Regionais onde se situam os cineclubes isolados, para o fortalecimento dos existentes e estímulo à criação de novos cineclubes, tendo em vista a criação de federações, estaduais ou regionais;

xiv) maior participação efetiva dos cineclubes em relação às suas entidades representativas, com a criação de um centro de informações nas sedes das federações ou mesmo do CNC, a fim de serem repassadas para os cineclubes interessados.

IV. DINAFILME

A atual estrutura do movimento aponte para a necessidade do fortalecimento de suas entidades, particularmente no que se refere à permanência (preservação) de seus quadros. Nesse sentido é preciso definir uma política que permita a profissionalização daqueles que são indispensáveis para o trabalho das nossas organizações, principalmente a DINAFILME, onde, porém, é importante garantir que esses quadros de direção seja compostos por cineclubistas, para que a DINAFILME não se transforme, na prática, numa distribuidora sem qualquer diferença das outras comerciais, onde o filme é tratado como simples mercadoria.

Nesse sentido, foram encaminhadas as seguintes propostas:

i) disciplina no relacionamento dos cineclubes com a DINAFILME;
ii) os cineclubes devem assumir sua responsabilidade na condução dos trabalhos da DINAFILME, e nesse sentido devem ser estimuladas e regularizadas as publicações da DINAFILME;

iii) estabelecer uma política mais agressiva de aluguéis diferenciados, em relação a outras entidades que não tenham trabalho cineclubista, ressaltando que nem todas as entidades que procuram nossa distribuição têm o mesmo caráter, como por exemplo, tanto empresas como associações de favelas. Nosso relacionamento com uns e com outros, na política de preços, deve ser diferenciado.

iv) que a DINAFILME estude a maneira de efetuar a catalogação, copiagem e distribuição dos filmes Super-8, produzidos nas mais diversas regiões brasileiras. Se não for possível (a distribuição) no geral, que seja por lotes de cinco a dez filmes, e que sejam emprestados por lotes também;

Quanto a catalogação, esta deverá ser feita com a participação de todos os cineclubes;

v) que a DINAFILME exerça um relacionamento mais estreito com os festivais de cinema em Super-8 e 16mm;

vi) que a DINAFILME, através do CADINA, possa realizar um estudo sobre a situação dos cineclubes isolados, especialmente os mais distantes geograficamente dos centros de distribuição, quanto a uma diferenciação do tempo de permanência dos filmes naqueles cineclubes, possibilitando equilibrar os custos de frete com os preços de aluguel;

vii) prioridade de aluguel dos filmes constantes nos projetos de convênios entre cineclubes e entidades oficiais, ou outras, para a DINAFILME;

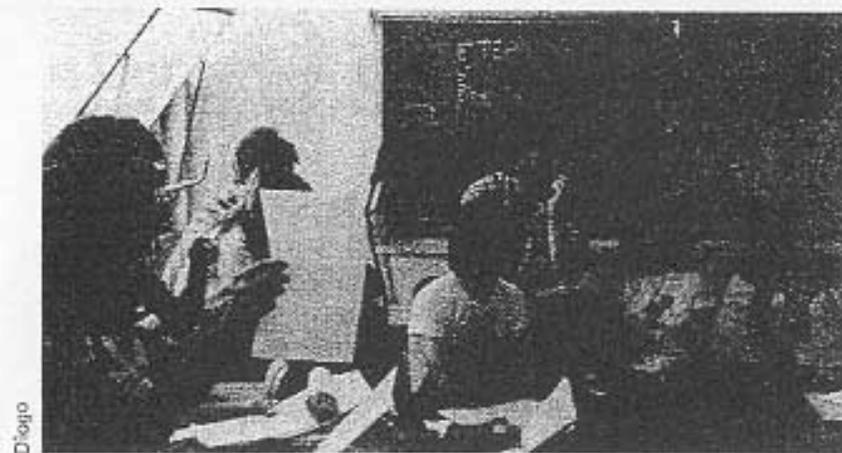
viii) a DINAFILME, além do trabalho cineclubista, deve fazer um levantamento nacional das fontes de filmes (cinematecas, embaixadas e outras distribuidoras) e dos filmes que nelas se encontram, para que, tendo esses dados em mãos, divulgue-os para o movimento cineclubista, assumindo assim, além da distribuição, um papel centralizador

dessas informações para o movimento, para ampliar o acesso dos cineclubes ao maior número possível de filmes;

ix) é necessário possibilitar, também, que a DINAFILME se estruture de forma a atender a demanda geral de filmes importantes para os cineclubes, trabalhando em promoções conjuntas (lançamentos, mostras e outras atividades) com os movimentos sociais, visando a divulgação de nosso trabalho e a obtenção de cópias de filmes com o apoio destes movimentos.



Diogo



Diogo

MOÇÕES

EMOÇÃO

Nos, alguns, não todos, do pseudo cineclube Barelanches, viemos e vimos por meio desta emoção acrescentar valiosíssimas informações empíricas; substancialmente: Foi um tesão esses 5 (cinco) dias, dado que:

- a fantástica e efusiva hospitalidade da cidade piracicabana.
- exceto as salsichas, o sabor caseiro do prato-feito muito bem feito.
- à qualidade excepcional da safra de jurubeba aqui produzida.
- à mini-saia da Isabel (cineclube Terra em Transe), que tanto prazer provocou não só a nós, como porém também, aos muitos olhos já cansados de chorar e ver tanta injustiça em nossa sociedade.
- ao som de violão que rolou nas madrugadas, e a força com que as pessoas soltaram a garganta.
- a rara sociabilidade e sensibilidade dos policiais da prefeitura piracicabana (quem falou que dentro de uma farda não bate um coração?)
- as excelentes condições do dormitório, apesar da pouca espessura dos colchões e do ronco forte de este ou aquele cineclubista.
- ao espetacular espetáculo teatral (quase 200 perfeitos atores) que presenciamos com satisfação na manhã vespertina do dia 22 de julho de 1982. Ziembinsky virou na tumba.
- ao fantástico entrosamento dos santos: Espírito e Paulo.
- ao pique dos baianos, que, apesar de participarem ativamente de todos os trabalhos não deixaram a peteca cair, levando samba, simplicidade e alegria ao bitolamento de nossos ouvidos;

— ainda infelizmente é com grande pesar que acrescentamos as seguintes moções de repúdio:

- moção de repúdio ao tédio (que poderia ter tido fantástico brilho) das comissões de trabalho.
- moção de repúdio aos indivíduos que se utilizaram da XVI Jornada Nacional de Cineclubes apenas para fazer turismo mas que trouxeram consigo suficiente humanismo;
- moção de repúdio aos pseudo-liberais que crucificariam a própria mãe se a flagrassem fumando continental sem filtro depois do almoço, patrulha organizada, queridos.
- Finalmente, um beijo na boca de todos. Vocês foram fantásticos, mas podem melhorar ainda mais. Saudades, até o ano que vem, se vocês deixarem.

PIRACICABA, JUNHO, 1982.

XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

MOÇÃO DE REPÚDIO

O Cineclube "João Batista de Andrade", de Aguai, Estado de São Paulo, vem manifestar publicamente sua ojeriza com relação à decisão da Divisão de Censura do Departamento de Polícia Federal quanto à proibição da veiculação do filme "O Homem que virou Suco".

Tal atitude também tornou-se comum no Conselho Superior de Censura através dos cortes realizados nos filmes "Das Tripas Coração" e "O Sonho não Acabou", além da proibição de "Prá Frente Brasil".

Nesta XVI Jornada Nacional de Cineclubes aqui em Piracicaba o Cineclube "João Batista de Andrade" também faz uma cobrança aos partidos políticos quanto ao seu não posicionamento ao cerceamento da liberdade de organização e expressão pelo Governo e a falta de um projeto cultural que venha de encontro com as necessidades reais da população.

PIRACICABA, JULHO, 1982

XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

MOÇÃO DE REPÚDIO

A XVI Jornada Nacional de Cineclubes, repudia a apreensão da "Revista Guerrilha do Araguaia" e o processo de enquadramento na Lei de Segurança Nacional que pesa sobre as 13 pessoas responsáveis pelo lançamento da Revista na Bahia.

Contra a Lei de Segurança Nacional!

PIRACICABA, JULHO, 1982
XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

MOÇÃO DE APOIO AOS PADRES E POSSEIROS DO ARAGUAIA

A XVI Jornada Nacional de Cineclubes repudia a condenação dos "Padres e Possesiros do Araguaia" e reivindica a legalização das terras onde residem as pessoas sem títulos de posse, que sofrem constante ameaça de expulsão pela ação do Governo e das instituições imobiliárias. Repudia também as arbitrariedades a que são submetidas as pessoas que defendem os posseiros, que ao lutarem por uma causa justa acabam presas e condenadas.

PIRACICABA, JULHO, 1982
XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

MOÇÃO PELO ENSINO PÚBLICO E GRATUITO

O CNC, em sua instância máxima de deliberação, a XVI Jornada Nacional de Cineclubes, repudia a ação do Governo na tentativa de implantação do ensino pago no País. Repudia também, o ataque da ditadura militar à União Nacional dos Estudantes e a tentativa de expulsão do País de seu Presidente, Francisco Javier Alfaya, enquadrado nas Leis de Segurança Nacional e dos Estrangeiros; e reivindica:

- ensino público e gratuito em todos os níveis;
- 12% do orçamento nacional para a educação;

- fim do processo de expulsão do Presidente da UNE;
- reconhecimento oficial da União Nacional dos Estudantes.

PIRACICABA, JULHO, 1982
XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

MOÇÃO DE REPÚDIO À CENSURA NA VENEZUELA

Foi aprovada pela plenária da XVI Jornada Nacional de Cineclubes uma moção conjunta Brasil-Venezuela, contra a censura e repressão ao trabalho cultural na Venezuela, após pronunciamento do representante daquele País junto ao II Encontro Latino Americano de Cineclubes.

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES
FEDERAÇÃO VENEZUELANA DE CINECLUBES
PIRACICABA, JULHO, 1982
XVI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES



Diogo

ANEXO 2

tem ainda o Cineclube Somos, surgido dentro do Grupo Somos de Afirmação Homossexual, com um trabalho sobre a homossexualidade e a sexualidade de uma maneira geral », por fim, o Cineclube do Sindicato dos Jornalistas, conhecido pelo seu papel pioneiro no lançamento de filmes da Dinafilme como Greve, Jari, ou O Homem que Virou Suco.

Segue: Nomes e Endereços

Cineclube do Sindicato dos Jornalistas
R. Rêgo Freitas 530 sobreloja

Cineclube União
R. Antônio Olímpio 53 - V. União

Cineclube Jardim Verônia
Pça. Tronco do Ipê I - Ermelino Matarazzo

Cineclube Icarai
R. Vinco e Três 534 - Jardim Icarai

Cineclube Wladimir Herzog
R. Três Rios 252 - Bom Retiro

Cineclube Santa Cecília
R. Frederico Stoidel 219 sobreloja

Cineclube Bixiga
R. Treze de Maio 124 - Bixiga

Cineclube da Faculdade Cásper Líbero
Av. Paulista 300 5º andar

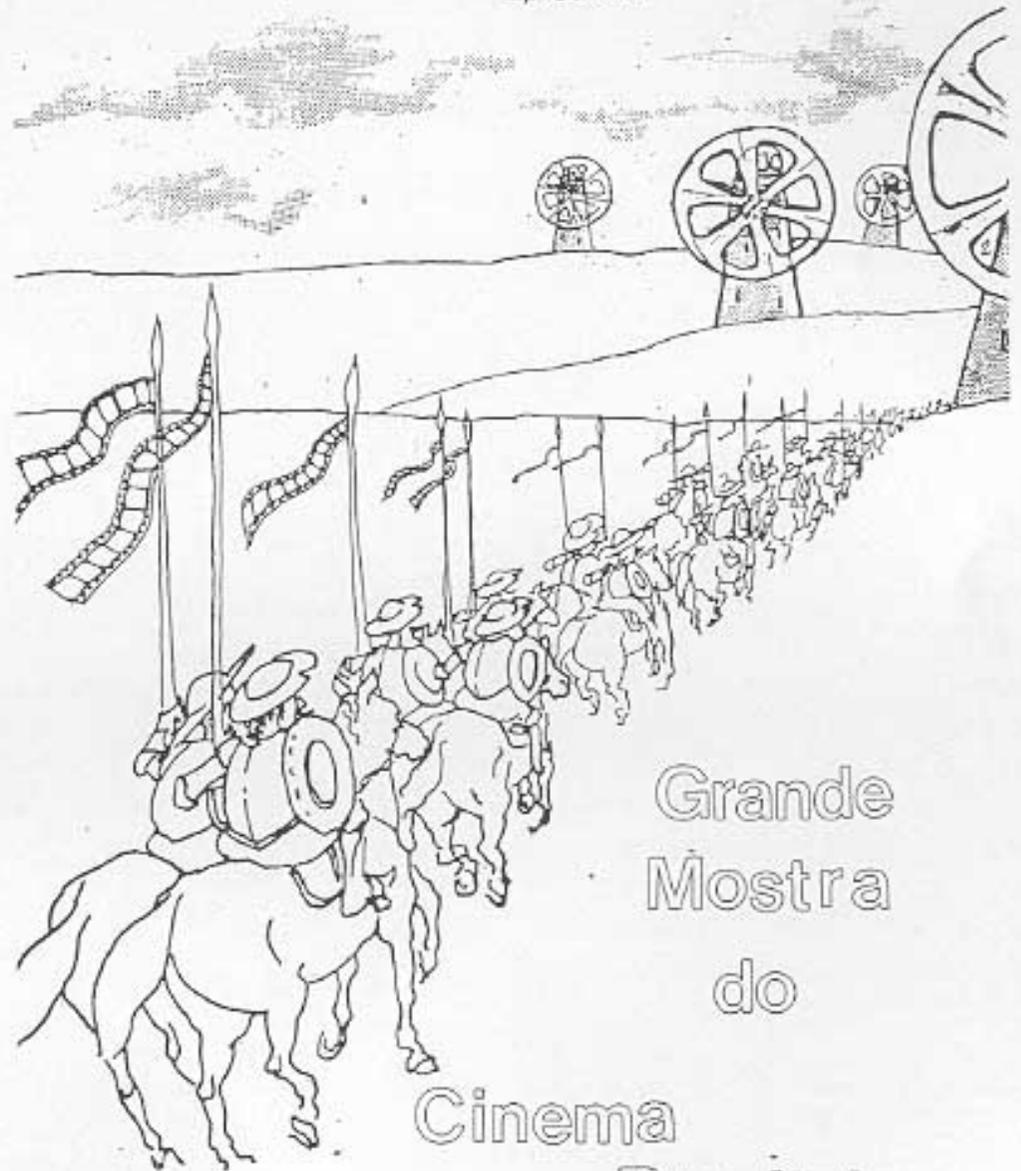
Cineclube Terra em Transe
R. Monte Alegre 984 - TUCA

Cineclube CAE
R. Nova de Julho 2.029

Clube de Cinema Somos
R. da Abolição 246 - Bela Vista

FEDERAÇÃO PAULISTA DE CINECLUBES
DINAFILME - 6 anos de distribuição independente
Rua do Triunfo 134 s/ 84 e 85 8º andar

apresenta



Grande
Mostra
do
Cinema
Brasileiro

O QUE É CINECLUBE?

O cinema é coisa que todo mundo gosta. Acontece que nem sempre aquilo que a gente gosta está em cartaz, os cinemas estão todos no centro ou na Avenida Paulista, o preço está muito alto.

Isso acontece porque o filme - produto cinematográfico - é comercializado como qualquer lata de supermercado. Quem manda nesse comércio quer apenas ganhar dinheiro com isso.

E isso faz com que a gente, público, seja uma espécie de boneco, de fantoche, que apenas pode escolher entre os filmes que já tinham sido selecionados pra gente ver. O cinema comercial não atende direito às nossas necessidades de diversão, de cultura, de informação. Ou atende apenas a uma parte dessas necessidades, quando isso permite que os capitalistas do cinema garantam seu objetivo principal: o lucro.

Os cineclubes nasceram, então, para mudar essa situação. O cineclubista propõe uma nova relação entre o espectador e o filme, fazendo com que o público se organize, nas suas comunidades, para participar na escolha e na avaliação dos filmes, pensando em tomar parte no processo todo do cinema. Se a arte sai da vida das pessoas e deve voltar a elas - como diversão, como reflexão e tudo o mais em que ela faz pensar - o cineclubista vai começando um trabalho em que a criação, produção, distribuição e o consumo, não sejam coisas separadas, mas um processo que a gente possa ver e entender e que aconteça junto e a partir das comunidades em que as pessoas vivem.

No Brasil, atualmente, existem 500 cineclubes (100 deles no Estado de São Paulo). A grande maioria deles se encontra nos bairros de periferia. Uma outra grande parte está nas cidades do interior; também existem cineclubes organizados em sindicatos, escolas e movimentos sociais.

Nos Estados eles estão agrupados em Federações, que organizam e defendem seu trabalho. Essas entidades todas estão ligadas ao Conselho Nacional de Cineclubes - CNC. Inclusive mundialmente o cineclubismo está organizado. Como exemplo disso teremos agora em julho nosso congresso anual, a 16ª Jornada Nacional de Cineclubes, juntamente com o 2º Encontro de Cineclubes dos Países de Língua Portuguesa.

Mostrando que os cineclubes não são apenas exibidores, e sim uma verdadeira alternativa para esse cinema que está aí, fundamos, há 6 anos, a Dinafilme, uma distribuidora que não se baseia no lucro e coloca cerca de 300 títulos à disposição dos cineclubes e outras associações que promovem exposições de filmes, em todo o País, atingindo mais de 300 cidades. Apresentam-se, dessa maneira, vários filmes nacionais, marginalizados da exibição comercial, além de outros, principalmente de países latinoamericanos e do terceiro mundo, mais próximos da nossa realidade. Essa atividade tem encontrado uma série de dificuldades (foram apreendidos ilegalmente cerca de 160 filmes durante o período de atuação da distribuidora), mas não para de crescer.

A MOSTRA E OS CINECLUBES

O trabalho conjunto que está sendo feito pelos cineclubes, a Fundação Cinemateca Brasileira, Associação Brasileira de Documentarismo, Associação Paulista de Cineastas e Sindicato dos Artistas e Técnicos tem uma importância muito grande pois é um dos primeiros trabalhos onde as entidades de cinema atuam juntas, levando ao público uma mostra do cinema brasileiro que não conta com quase nenhum espaço no mercado convencional. Para os cineclubes é importante porque difunde o movimento - normalmente marginalizado pela imprensa - e o cinema brasileiro, juntando 11 cineclubes num trabalho comum que vai permitir, também, ter um monte de gente reunida para discutir o que anda acontecendo, as recentes mudanças na política que o governo tem para o cinema e a cultura, assim como o crescimento da censura que vem acontecendo.

A Federação Paulista de Cineclubes coordena este trabalho, que conta com a participação de 3 cineclubes de bairros da periferia: Jardim Verônica, Icaraf e Vila União, ligados a diversas organizações criadas pelos moradores desses bairros; Terra em Transe, CAAE e Cásper Líbero, cineclubes que funcionam em escolas, atendendo aos alunos, professores e funcionários da PUC, Getúlio Vargas e Faculdade Cásper Líbero; respectivamente; 3 cineclubes de bairros do centro: Santa Cecília, Vladimir Herzog (Bom Retiro) e Bixiga, conhecido de larga faixa do público porque funciona diariamente;

ANEXO 3

cineclube

ano 19 n: 2

ÓRGÃO OFICIAL DO
CONSELHO NACIONAL DE 

Dinafilme:

VANGUARDA NO CINEMA BRASILEIRO

MEIA COLHER DE MAU ARROZ

SITUAÇÃO DO MOVIMENTO

Com a recente dâdiva do Conselho Superior de Censura aos cineclubes brasileiros - liberando o filme Império do Sentido, de Nagisa Oshima, apenas para cineclubes e cinematotecas - coloca-se na ordem do dia sistematizar as informações de que dispomos sobre a questão "censura". É também urgente que os cineclubes se manifestem sobre o assunto - para que tenhamos uma posição firme e unitária sobre estes pontos aqui tratados, essenciais para a continuidade das atividades cineclubistas.

Do princípio: a Lei 5536 foi promulgada em 21 de novembro de 1968, três semanas antes do AI-5. Ela era fruto de mobilizações - inclusive passeatas - ocorridas durante os anos de 67 e 68 e que envolveram setores importantes de artistas e intelectuais: tinha, portanto, alguns aspectos positivos, cujo significado liberal iria se acentuando cada vez mais à medida que o país afundava no período mais negro da Ditadura.

A Lei entrava em contradição com a fase inaugurada no final daquele ano, de maior intensidade repressiva e aniquilamento total das mínimas liberdades democráticas. Ela nunca foi regulamentada (1).

Apesar disso, sentindo a necessidade de controlar as atividades culturais, a Polícia Federal, através de sua Divisão de Censura de Diversões Públicas, baixou uma Portaria regulamentando o funcionamento dos cineclubes e estabelecendo normas para seu registro na mesma DCDP. Como a dita Portaria (a de nº 14) estabeleceu normas não previstas pela Lei ela é inconstitucional - isto é, exorbita dos poderes que deveria ter. E este entendimento que teve dela foi confirmado, 1978, por decisão (Acórdão) unânime do Tribunal Federal de Recursos, quando julgava o caso da apreensão do filme "O Caso dos Irmãos Neves", no Cinecluba de Umuarama (PR). Acórdão unânime do STF constitui jurisprudência e isto é, tem peso de Lei. Assim, ficou estabelecido que a Censura não tem o poder de apreender filmes em entidades não registradas nela (conforme diz a Portaria 14): a Portaria 14 foi derrubada.

Da mesma forma, o Concine baixou também uma Resolução regulamentando nossas atividades, exigindo nosso registro na Embrafilme e proibindo o funcionamento "no País" dos Cineclubes não registrados. Com base nessa Resolução 30, fiscais de Embrafilme (trabalhando para o Concine - e os entre nós, para os exibidores comerciais) têm enclido o caso de vários Cineclubes por todo o Brasil. Seguindo o mesmo raciocínio anterior, como a Lei nº 5536 já estabeleceu as normas para os Cineclubes e não prevê seu registro em parte alguma, também a Resolução 30 é inconstitucional, o que não foi provado na Justiça porque sempre que os Cineclubes (orientados pelo CNC) reagiram às incursões dos fiscais que queriam obrigar seu registro, estes recuavam. Mas, neste caso, há ainda outro fator de inconstitucionalidade: o Decreto (nº 7.7.) que criou o Concine não lhe outorga poderes para legislar sobre Cineclubes, (2) portanto, ele não pode "resolver" nada a nosso respeito e a Resolução 30 é duplamente ilegal, o que provará nos sem nenhuma dificuldade em qualquer ação judicial (e eles sabem disso, por isso recuam).

A Lei 5536 é o nosso instrumento fundamental de defesa (no plano jurídico, é claro) contra as incursões do Concine, da Polícia e dos exibidores. Porque ela estabeleceu o que é um

cineclube - entidade cultural, que não se confunde com a atividade comercial - substatando seu registro unicamente como associação civil, em cartório (o que é apenas uma formalidade civil, não obrigatória e que tem suas vantagens, porque um Estatuto de Cineclube é, também, um instrumento de controle democrático para seus membros), e estabeleceu também uma norma fundamental que o distingue de qualquer outra organização de caráter comercial: o Cineclube "não pode remunerar dirigentes, mantenedores ou associados". Isto significa que qualquer dinheiro envolvido na atividade do Cineclube não pode ser apropriado individualmente por nenhum de seus membros, devendo ser propriedade exclusiva da entidade como um todo. Assim, ninguém pode, legalmente, explorar comercialmente a atividade cineclubista, e os cineclubes estão perfeitamente caracterizados e regulamentados no texto da Lei, não cabendo nenhuma outra iniciativa controladora, como tentam sistematicamente - e ilegalmente - o Concine e a Polícia Federal.

Com os últimos acontecimentos, duas novas tentativas estão em curso, para sujeitar os cineclubes ao controle de interesses externos ao nosso movimento. A primeira delas é quase uma piada pela forma como surgiu, apesar de ser muito séria nos seus possíveis efeitos. É essa história do Conselho Superior de Censura. O regime encontra dificuldades para explicar à opinião pública mundial a existência de obras importantes ainda proibidas no Brasil, em plena abertura. Nos diários do falecido Ministro da Justiça, Petronio Portela, quem cometeu os absurdos que a Censura Brasileira perpetrava, teria de liberar tudo para poder se retirar. No entanto, é impossível dentro do sistema de alianças que predomina no poder central, liberar obras que faram a reputação de senadores criados em conventos do século passado, ou sem ir além da concepção de democracia dos órgãos de "segurança". Face a este impasse, alguém lembrou dos Cineclubes, que com vituais (ainda) um segundo parêntese da exibição de filmes e uma saída "amarela" sua permissão proibir o acesso dessas obras ao povo sem ter que demonstrar claramente essa proibição. Melhor ainda seria deixar a iniciativa de exibir essas obras - para públicos pequenos e com ingressos de preço "adequado" - aos comerciantes, mais dignos de "confiança". Então, o Conselho Superior de Censura liberou os filmes para as "salas especiais". A piada é que salas especiais referidas mas não regulamentadas na Lei 5535 acabou sendo os Cineclubes (e Cinematotecas), que não se prestam a servir de desculpa para as arbitrariedades que o regime comete (3). Com isso, o que aconteceu? Primeiro: na verdade, o filme foi proibido, pois a distribuidora que detém os seus direitos já foi contactada pela DINAFILME e não pretende entregar o filme, em hipótese alguma, para exibição nos Cineclubes; preferem esperar que haja uma regulamentação de salas de arte comerciais. Segundo: a resolução do CSC resolve a questão das salas de arte, que os exibidores vem reivindicando e manobrando, pelos anos, desde 1975. Suas iniciativas foram derrubadas todas as vezes, principalmente pela nossa postura contrária a mais esta medida elitizante (derrubadas a proposta no I Simpósio do Cinema Brasileiro, no passado e, recentemente, através de um cuidadoso estudo técnico e jurídico, que contribuiu para que a Embrafilme fizesse uma posição contrária a mais este golpe contra o Cinema Nacional). Terceiro: resolve também a voracidade da Censura em nos controlar

Apesar de que expusemos sobre a legislação - e é claro que esta não é o enfoque que a Polícia Federal tem da questão - a DCPP deu sua opinião ao raciocínio do CSC. Então, já que o "Império" está liberado, eles acham necessário regulamentar a sua exibição e a Censura saiu com mais esta bérnia da legislação fascista (segundo a Folha de São Paulo): vai determinar o número de Cineclubes que cada cidade pode ter, para que não haja proliferação de salas pornôcas. Não é uma bala de raciocínio? Mas é, também, totalmente ilegal, não tem precedente em nenhuma legislação do mundo. Portanto, ao mesmo tempo que devemos ficar alertas, denunciando todos os avanços que a Censura fizer em cima dos Cineclubes, ao mesmo tempo que os Cineclubes devam dirigir-se ao CNC para orientação contra ataques que sofrerem, precisamos também ficar permanentemente mobilizados, no torno das Federações e do CNC para podermos enfrentar não só juridicamente, mas também politicamente, eventuais tempestades que venham por aí.

A outra iniciativa a que nos referimos vem do Concine, desta vez mais ou menos associado à Embrafilme. Na reunião do CNC com o Presidente do Concine, este pediu-nos uma nova proposta para redação da Resolução 10. Entendemos - e esta foi uma recomendação da Comissão de Legislação da Jornada de Brasília - que não é possível propor uma nova legislação para os Cineclubes no quadro de legitimidade do regime brasileiro: nossas concepções de independência do movimento e de liberdade de expressão não podem coexistir com a Lei de Segurança Nacional e outros instrumentos autoritários que machucam a legislação brasileira. O CNC, representando os Cineclubes brasileiros, não pode formular uma proposta que consente a tutela do movimento pelo Estado (e seu Estado). Assim sendo, considerando o que colocamos mais acima sobre a ilegalidade de qualquer resolução do Concine que diga respeito aos Cineclubes, nossa proposta é simplesmente a retirada da palavra "cineclube" da referida Resolução.

Não satisfeitos com isso, nem o Concine - porque não quer não de seu poder - nem a Embrafilme - que vive articulando alternativas para neutralizar o movimento cineclubista, manipulando as verbas que reivindicamos e liberando apenas as que lhes interessam, atrasando-as e prejudicando nossos programas, promovem vários estudos para "mercados especiais" e outros, sem nos consultar e visivelmente tentando aperturar uma concorrência política e cultural ao nosso trabalho - estão dispostos a abrir mão de alguma espécie de controle que substitua a Resolução 10.

O CNC recebeu duas propostas de redação para a Resolução substitutiva, que são idênticas em conteúdo e prevêm que os cineclubes que não se registrarem anualmente no Concine (um passo para o registro na Censura e nenhuma para Ficha em outros órgãos) "não poderão funcionar no território nacional".

Funcionários da Embrafilme, inclusive, tiveram a ingenuidade de pedir ao CNC que os autorizasse ao Concine propor ao Concine uma forma de legislação para a nossa atividade. Que é claro, recusamos terminantemente.

O quadro é esse. Cabem muitas especulações e mesmo informações mais detalhadas. A circulação delas não cabe unicamente nos "cineclubes" e tem de ser debatidas amplamente pelo conjunto do movimento. Insistimos que os cineclubes façam contato /

com o CNC, com as suas Federações, que a gente aproveita todos os canais para incrementar esta - e todas as outras - discussões que interessam ao movimento.

No tocante à questão especificamente jurídica, entrar em contato com a Assessoria do CNC, que funciona na Federação Paulista de Cineclubes. Também é fundamental que os cineclubes adquiram - e distribua cada gratuitamente - os dois volumes sobre legislação do cinema Brasileiro, do Prof. Alcino Teixeira de Mello, que trazem todos os textos que aqui citamos e toda a legislação / de cinema no Brasil.

Notas:

1. - A Lei, aprovada pelo Congresso (Legislativo) - ou imposta pelo Executivo nos países autoritários - é o instrumento máximo para dar legitimidade e regular o funcionamento das coisas sobre que ela versa. A 5.536, por exemplo, fez isso com os cineclubes. Abaixo da Lei vem o decreto, que é obrigatório (ou seja, a ausência / do Decreto regulamentar da Lei 5.536 consistiria numa ilegalidade cometida pelo governo). O Decreto é baixado pelo Executivo, regulamentando apenas as coisas que já estão contidas na Lei. Por exemplo: se a Lei dissesse que cineclube tem de registrar-se (e ela não diz!), um Decreto diria onde se daria esse registro, no MEC, Embrafilme, etc. Abaixo do Decreto vêm as portarias, Resoluções, etc, que relembram mais detalhadamente apenas o que já estava previsto na Lei e no Decreto. É claro que o regime imposto em 55/ não ia querer regulamentar uma Lei que permitia aos cineclubes passar filmes em versão integral...

2. - Veja o Decreto no livro do Dr. Alcino. Possivelmente por incompetência, seu caput (abertura) que explica as articulações / do Concine, omitiu a palavra cineclube (vantagem de não ser apreendido pelo regime). Mas a Lei é a Lei, é o que está escrito. Portanto, o Concine não tem poder para legislar sobre cineclubes e isto só pode ser alterado através de um novo decreto.

3. - O CNC voltou uma nota oficial, que foi divulgada pela Folha de São Paulo em duas oportunidades, denunciando os fatos e as consequências que aqui expusemos.

" Situação do Movimento "

Em todas as reuniões ordinárias do CNC faz-se, inicialmente, um levantamento e avaliação de como anda o movimento nas diversas regiões do País. Transcrevemos aqui um pequeno resumo desse levantamento, realizado no dia 20 de setembro passado:

- NORDESTE** - os cineclubes da região continuam o processo de reorganização da Federação Nordeste, agora já com uma diretoria provisória nomeada. A Dina-NE, em Pernambuco, já fez seu primeiro lançamento. Bahia e Sergipe tem constituído um trabalho um pouco distanciado do pelo resto do norte, basicamente por causa de extensão territorial que a Federação Nordeste deve abarcar. Na Bahia, particularmente, o movimento está em ascensão, com vários cineclubes novos surgindo e cada vez integrando-se mais ao movimento nacional.
- MINAS GERAIS** - O movimento está tentando se recuperar de uma crise. A Federação está com o mandato da Diretoria vencido há vários meses; a Dina-MG novamente teve de ser assumida pelo CNC pois não estava conseguindo organizar-se, várias tentativas de reagrupar os cineclubes mineiros para o fortalecimento da Federação tiveram resultados pouco produtivos. Em assembleia realizada em agosto, cerca de 16 cineclubes elaboraram um programa para recuperação da entidade e para o encaminhamento das eleições que normalizem a situação da Federação mineira.
- ESPIRITO SANTO** - O movimento espirito-santense também sofreu um reflexo (talvez até agravado pelas novas responsabilidades com a gestão do CNC) e está iniciando o empurrão de um programa de recuperação, promovendo atividades (ver calendário, na página) que unificam novamente os cineclubes em torno da Comissão Espiritocentense de Cineclubes.
- RIO DE JANEIRO** - A grande exceção no panorama nacional. A Federação carioca está em franco ascensão, tendo realizado sua grande reunião a Mão do Cinema Brasileiro; suas plenárias têm apresentado grandes ocupamentos e a Dina-Rio está na sua melhor fase, sendo a Fundação do Centro do Rio, além disso, a Federação teve participação de vanguarda nas últimas lutas em torno do cinema metragem.
- SÃO PAULO** - A maior Federação regional também não escapou de um reflexo, marcado pela possível diminuição dos cineclubes presentes às suas assembleias. Está realizando, também, um plano de atividades para a retomada da Federação pela maioria dos cineclubes. O encontro anual que a Federação promove em Marília - uma espécie de Jornada regional - deverá ser o marco fundamental para a avaliação dos resultados dos esforços de recuperação.
- BRASÍLIA** - Faltam maiores informações, porém é certo que o movimento passou por uma crise, agora em recuperação acelerada.
- MATO GROSSO DO SUL** - Começa a aumentar seu nível de organização, convertendo-se efetivamente como um movimento. Essa fase do cineclubismo da região marca, também, a sua maior integração ao movimento nacional.
- SUL** - Nos estados do sul, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, continuam em atividade apenas cineclubes isolados (sem organização em entidades mais gerais), sem maiores novidades.
- NORTE** - Ocorre o mesmo que no Sul.

De uma maneira geral, entendemos que o movimento cineclubista brasileiro está passando por um reflexo que é, também, uma crise de crescimento pois a última Jornada Nacional foi a maior realizada desde 1955. Mais de um terço dos cineclubes do país todo interromperam suas atividades normais, vivendo de exhibições esporádicas e poucas atividades internas.

Uma explicação geral para o que está acontecendo pode ser encontrada na dificuldade dos cineclubes encontrarem novas definições para o seu trabalho, face às grandes mudanças ocorridas com a situação nacional; hoje os cineclubes não podem mais exercer o papel de representantes "políticos" das comunidades em que atuam, ao contrário do que acontecia até há

tem pouco tempo, quando os Centros Acadêmicos estavam proibidos, os sindicatos vigiados e assaltados por dentro. Os cineclubes brasileiros experimentaram uma certa perplexidade quando têm de enfrentar o fato de que terão de "ser políticos" com o cinema, dentro do cinema, para o cinema. De que sua função cultural e social, cada vez mais, tem de ser feita a partir dos filmes que são instrumento de nosso trabalho, exigindo, portanto, compromisso e conhecimento do cinema, particularmente do cinema brasileiro. Estas características não são abundantes no nosso movimento.

Por outro lado, o CNC e as federações, conscientes da importância de reconhecer, também, que a sua capacidade de mobilização para uma nova realidade - já apontada pela Jornada de Brasília - não tem as dimensões necessárias. Ou seja, as feições do Departamento de Publicações, por exemplo, por mais explicáveis que sejam, constituem um impedimento real para que o conjunto do movimento, através das informações e dos debates que deveriam estar sendo promovidos por suas direções (nacional e regional) possa avançar na análise dos novos problemas que todos temem de enfrentar.

Da parte do CNC, assumir esta auto-crítica (curta por causa do espaço, mas não menos importante) implica em comprometer-se a sanar o problema de circulação de informações no movimento.

Entretanto, isso apenas não basta. Não temos condições financeiras nem técnicas para agilizar e suficiente todas as discussões que o movimento impõe, nem temos como abordar todas as questões de expressão local e regional que existem. Grande parte dessa responsabilidade é, portanto, das entidades regionais e dos cineclubes, que devem usar todos os meios para se comunicar permanentemente com o CNC.

" MEIA COLHER DE MAU ARROZ "

A ruptura de alguns cineastas com o movimento cineclubista não pode, de forma alguma, ser entendida no âmbito limitado de nossa distribuição, a Dinafilme. A meu ver, este não é mais que um novo lance na crise por que passa o cinema brasileiro há cerca de um ano e meio, senão que as crises condições para sua superação. O que se segue são algumas notas desacomodadas acerca desses assuntos, que, espero, estimular o necessário posicionamento do movimento cineclubista.

I

A revista Administração, de junho deste ano, editada pela Casa da Mercantil, traz alguns dados reveladores sobre o cinema brasileiro. Em junho de 1979, os filmes nacionais arrecadaram cerca de 1 bilhão de cruzeiros no mercado interno, aproximando-se mais da renda obtida por filmes estrangeiros, ainda duas vezes superior (para se ter uma idéia, em 1977 a produção era de 3 para 1, favorável às películas importadas). Além disso, 900 mil dólares foram obtidos através de vendas para o mercado externo, correspondentes apenas a filmes distribuídos pela Ebrafilme. E excetuando-se de Luis Carlos Barrato, pesquisador de atuação própria para atividades de exportação, à cotação da época, antes da maxi-devalorização, 900 mil dólares correspondiam a cerca de 40 milhões de cruzeiros.

je, valeriam quase 60. Segundo Celso Azevedo, diretor geral da distribuição, neste ano, em Cannes, foram feitas vendas no valor global de 1,5 milhões de dólares. A Polistel, que distribui filmes para a televisão, chegou a assinar um acordo pelo qual se compromete a comprar, nos próximos cinco anos, um mínimo de 200 mil dólares anuais de filmes brasileiros (mas a Polistel de tv brasileira, não se consegue colocar mais do que 1,5 milhões de cruzeiros anuais).

Isto tudo parece ridículo e pequeno: um bilhão de cruzeiros, um milhão e meio de dólares... Bastaria lembrar que Paul Herman não trabalha por menos que 5 milhões de dólares, quase 1/3 da arrecadação bruta do cinema brasileiro no ano passado. Porém, não vivemos nos Estados Unidos, e o resto do nosso capitalismo também. Portanto, as coisas não são complicadas.

Deixando de lado Paul Herman, é de se pensar que as cifras crescentes do cinema brasileiro indicam uma nova alta de felicidade e progresso. Também não é assim. Conforme se apontará na mesma revista, em 1979 nem um dos filmes brasileiros de produção mais cara se saiu bem vendido no mercado interno. "O Caso Cláudia", terceira bilheteria nacional do ano (até novembro, arrecadou 43 milhões de cruzeiros), acabou com cerca de 30% - o restante é do exibidor e do distribuidor. Isso vale para, para que uma produção de 25 milhões possa se pagar e dar alguma lucratividade por Joaquim Pedro de Andrade - necessitaria de uma venda no total de 100 milhões de cruzeiros, com público médio de 1,3 milhões de espectadores, para um custo médio de ingresso de 70 cruzeiros. Em 1979, os dois filmes brasileiros atingiram e ultrapassaram o pagar de 2 milhões de pessoas de público - duas produções de Renato Aragão. E talvez possa se admitir uma única exceção: não foi um ano das mais produtivas em termos, isto é, não houve nada parecido com "Uma Flecha" ou "Uma de Silveira". De qualquer forma, cinema não é um investimento muito simples. Trata-se de levar um ano ou mais desde a preparação do roteiro até a distribuição comercial do filme, um processo demorado e complexo, com "gargalos" de toda ordem estourando, qualidade ainda maior em tempos de inflação muito alta. Se houvesse uma "Uma de Silveira" ou uma "Uma de Aragão" em 1979 teriam, de toda forma, constituído exceção. Evidência-se a limitação do mercado, portanto.

Para Ana Carolina, diretora de "Mar de Botão", não há outra saída senão voltar à produção média, economicamente mais viável e politicamente mais importante. Neste caso, a grande produção brasileira corresponderia a uma espécie de caso sem saída, própria a um cinema novo-velho, que cresceu rápida e distorcidamente.

É possível, mas os caminhos poderão ser outros. Então, vejamos: de 1 bilhão de cruzeiros arrecadados em 1979, cerca de 300 milhões ficaram com os produtores (30%). Grosso modo, 1/3 disso ficou com filmes produzidos com a participação da Ebrafilme. Porém, os 40 milhões obtidos no mercado externo correspondem apenas a filmes da Ebrafilme (e somente a uma parte deles). Portanto, a relação entre as rendas provenientes dos mercados interno e externo ainda substancialmente - 100 e 40 milhões. Fica clara a importância, para a Ebrafilme, e para uma gama de produtores que costumam trabalhar a ela associados, das vendas para mercado mundial. Todo este raciocínio, excetuando ligeiras modificações, é do próprio Celso Azevedo.

Afinal, ninguém em sua consciência pode negar que o cinema brasileiro cresceu rapidamente nos últimos anos, em boa parte por pressão dos produtores, diretores, artistas e técnicos, num empenho nitidamente político. Aumentou a reserva de mercado, estabelecendo-se novas leis de proteção ao cinema nacional, cresceu a produção de filmes (para se ter uma idéia, 101 em 1978, 96 produções de longa metragem no ano passado), aumentou o público de filme brasileiro (enquanto diminuiu o do cinema estrangeiro), dando lugar a um clima de euforia inédita entre os profissionais do setor. Particularmente, a criação e dinamização da Ebrafilme tiveram papel determinante dentro disso. O salto, apesar das distorções, foi positivo. E muito singular. Foi, em um país cujos setores mais vitais de eco-

mais forte repessão para o controle de multinacionais, é de esperar que a indústria de cinema tenha se desenvolvido exatamente através de um processo de luta contra os monopólios estrangeiros. Mesmo que se considere que as últimas reversões desta luta, como, por exemplo, a liquidação da Lei do Cinema Metragem, não deve gerar dúvida de que outro caminho para o setor teria sido um mau negócio. Com todo este avanço foi obtido por força de uma frente política - envolvendo setores diversos, unidos contra o inimigo comum -, distorções háverias se surgiram, pondo em risco a própria existência da frente. Neste caso, tratar-se-ia de examinar estas distorções e verificar se entraram em uma fase completamente diferente da luta ou necessitam apenas de uma readaptação.

II

É tão possível que Ana Carolina não tenha a menor dose de razão. Na verdade, filmes brasileiros possuem todas as condições para seleção no mercado externo, seja pelo alto grau de profissionalismo atingido por alguns produtores - alguns já vida disse vendo "Eye-Rye Brazil" ou, especialmente, "Pixote, a Lei do Mais Fraco" -, seja pela possibilidade que offre a existência de outros países de barganha com multinacionais americanas. Ou que por um terceiro fator: quem acredita que a inteligência europeia não há de se encantar com "Pixote", ela que sempre imagina ser o lumpem marginal, e não a classe operária, a antítese da burguesia? É claro que não se deve imaginar que o cinema brasileiro vá concorrer em igualdade de condições com os outros. Mas há enorme importância em alcançar um nível marginal que seja, de origem europeia e outros, ainda mais para um cinema cujas mais ótimas produções não seguem o padrão de bem as das famosas que Paul Penner.

O fato é que as multinacionais agilizaram violento processo de modernização no Brasil, introduzindo novos hábitos de consumo e mudança de atendimento de questões culturais. A partir de determinado momento, já não se podia pensar em fazer filme brasileiro em branco e preto. Mais adiante, e isso que, para concorrer com o filme estrangeiro, há que se arrumar produções dotadas dos mesmos resultados. Filmes passaram a ser revelados e mistos nos EUA. A palavra "qualidade" justifica em todas as circunstâncias, inclusive em negociações oficiais... (por exemplo, a atuação de Carlos Augusto na abertura da última Jornada de Cineclubes no Brasil, na condição essencial de representante do Ministro da Educação, Eduardo Portela). A dependência do cinema brasileiro em relação ao Estado é muito grande para que uma questão aparentemente tão simples como esta - a "qualidade" - deixe de se revestir de enorme delicadeza. Afinal, o que é "qualidade"? O que o senhor Eduardo Portela entende por isto? Quem vai julgar a dita? Várias das mais belas produções mais caras do cinema brasileiro - segundo o entendimento geral - momentos importantes, do ponto de vista cultural; já eu - não, não tanto. "Qualidade" significaria profissionalismo, o perfeito enquadramento, corretilíssima direção de atores, desenvolvimento de personagens? Dado o nível de subjetividade, não é uma questão das mais fáceis.

Evidentemente, a modernização do país é, em grande medida, irreversível. Hoje, já não há mais lugar, e não ser marginal, para a "estética da fôrça", porém, a aceitação pura e simples, acrítica, da modernização equivale a um suicídio - ao menos para aqueles independentes. E muitos artistas interiorizam a "modernidade", conscientemente ou não. Qual a razão de Gilberto Gil, por exemplo, ter gravado seu último disco, "Babel", nos Estados Unidos, se não possui de mito a teoria de que todos os discos produzidos por lá são melhor ou seja a presença que todos os discos produzidos lá? Não se trata de propor a volta ao período anterior à 1964, mas, por Globo, sem guitarras elétricas, raras filmes coloridas, um máximo de 25 filmes por ano, etc. Seria não apenas ridículo, como também absurdo diante racionalista. Porém, a adoção leviana dos desbunda - e como há um poder de gênero? -, ainda que seja "atual", Brasil grande, corporativo, monopolista, não lhe perde em racionalismo.

É uma hipótese: a conjunção mercado externo/mercado interno po-

de ser umio que suficiente para a existência de uma estrutura casta de produtores e realizadores, responsável por uma dúzia de filmes por ano, bons, bonitos e bem feitos. Daí, uma composição entre esta casta e os interesses do cinema estrangeiro no Brasil deixa de ser impenável e, ainda o cinema brasileiro pode vir a ter seu dia de Jari. No outro lado, se a situação aponta a esta casta, ficará a maioria, expurgada de um processo tão grandioso quanto excludente. De qualquer forma, inevitável ao menos para a resolução desta questão ainda repousar no campo da política, e não na arena das tendências econômicas.

A dispersão, a frustração, a desno e desespero que têm marcado o cinema brasileiro, pequenos produtores, atores e técnicos do cinema brasileiro e cinema brasileiro de um ano para cá são típicos dos resultados do processo em obra em curso. Afinal, 1/3 do mercado para o cinema nacional não podem alcançar o fato óbvio de que os 2/3 restantes permanecerem como fundo de multinacionais. E 1/3 dias não podem comportar uma produção de 100 filmes. Conclusão lógica: o mercado obrigatório foi ocupado pelas grandes produtoras, de forte publicidade, e pelas porcochanchadas, financiadas pelas distribuidoras/distribuidoras. Sem dúvida, e uma competição antagônica, em nome da qual se inflacionou brutal e artificialmente os custos das produções (sem falar em aumentos menos artificiais, de equipamentos e negativos).

Com isso fica tudo de pernas para o ar: o espaço dos pequenos produtores, e o espaço dos profissionais do setor, a regulamentação da profissão obtida pelos Sindicatos de Artistas e Técnicos, se esvacia de sentido, etc. Não há também para o espaço a alegre ilusão de que no cinema brasileiro sempre haverá/haveria lugar para mais um profissional. E quem criou o setor sabe bem das coisas esculpidas por muitos, especialmente pelos mais jovens, imbuídos, estes mais que qualquer outro, de um falso profissionalismo, produzido pela exuberância modernizadora: todos cantam - togo ao ritmo de Bernardo Bertolucci, almeçando vices produções e outros halangandês. Octentando, ainda, novas teorias, paritizadas no nome por alguns, acerca da quase inevitabilidade da entrada do capital estrangeiro. Pois, dizem, para o capital, filme não passa de mercadoria: outro não é o motivo para o financiamento, pelos americanos, de "Movimento". Ou seja um banco grande e suficiente para que todos os empresários. Como se os americanos não pretendessem abrir aqui uma nova Hollywood!

Essa profissionalismo frágil não se restringe ao cinema. No caso do teatro, alguns poderia definir qual o papel da EAD (Escola de Arte Dramática) da UFRJ, cujo único objetivo parece ser o de formar profissionais (competentes, sem dúvida) para um teatro que se resume a salas pequenas e semi vazias de rua Augusta e arredores - um teatro em permanente crise oficial? Qual a ligação que a EAD mantém com o resto da Universidade, incluindo, sobretudo, o movimento estudantil? Em que tem contribuído para a criação de um grande movimento de teatro universitário, e mesmo para a dissolução dos próprios rumos da criação teatral brasileira? Da mesma forma, qual a contribuição dos alunos de cinema do curso Rio-São Paulo para o movimento cineclubista universitário? O ensino de teatro e de cinema nas universidades melhora, sem dúvida, a técnica. Em compensação, enfraquece os futuros profissionais na mesma medida que passa as universidades brasileiras, e que não se resume simplesmente a uma questão de verba.

Mas admira que de uns dois anos para cá, convivendo com o mito Bertolucci, tenham jovens realizadores seu lugar ao sol se impregnado de concepções subjetivistas, tais como "o cinema (entenda-se como o processo de feitura de um filme) é ideológico", a recusa de narrativa realista, a outros irracionaisismos do gênero, que são evidentes em vários dos curtas distribuídos pela Dinâmica. E que foram nunca registradas da desconexão do cinema francês, em especial, da nouvelle vague, incapaz de barrar o processo de monopolização e a investida do capital americano no cinema de seu país.

A tentativa de alguns jovens documentaristas em articular uma nova distribuição para o mercado paralelo é só um novo lance deste jogo. Já não interessa mais o mercado profissional, comercial, tornando irreversível. No caso de se ajeitar um balde de oxigênio que prolongue a vida artificial do débil profissionalismo do setor, vigora a credulidade na existência de um potencialmente promissor mercado paralelo. Ou seja, pensa-se em viabilizar produções que se paguem no mercado constituído

por "lançamentos especiais" (gosto de que a Dinafilme tem fazendo), cine-clubes, sindicatos, associações de bairros, etc. Não será necessário esperar muito para que surja o correlário natural desta proposta ingênua: o de que os filmes "produzidos" e "veiculados" por este mercado são válidos, revolucionários, etc. Esta teoria toda já está embutida, por exemplo, na Cine Olina (a revista) - aliás, teoria que já se desmontou para o momento e todos os seus seguidores. Basta uma cartela da pretensa cartela de Joubert para que se tenha vida uma "nova" Kinerva e um "novo" cinema. Basta bobagens todas proliferarem na Europa, nos diversos países. Como se diz, a história só se repete duas vezes. No nono caso, será uma terceira bobagem. Aliás, isto tudo não é muito diferente de uma experiência ocorrida no passado, ocorrida aqui em São Paulo, quando se tentou, com o apoio do Sindicato dos Artistas e Técnicos, a criação de um circuito profissional de cultura. A intenção não era apenas a de institucionalização da arte: buscava-se também uma remuneração para filmes, peças de teatro, músicas, além do virtual emprego de alguns profissionais na estruturação do empreendimento, aliviando a situação da categoria - de resto, uma preocupação legítima. Não legítima quanto ingênua. Não precisou muito para se descobrir que os sindicatos, mesmo os de direção mais avançada, não estão ligados para a questão cultural. E mesmo que estivessem, ainda se necessitaria sair da categoria representada por tais direções.

A importância do mercado paralelo é cultural. As possibilidades de aparições representadas por este mercado são muito mais que mais do que a falta de um arranjo certo de gêneros film mignos do mercado comercial. Isto é tão evidente que custa crer que se tenha de repetir o fato. Se há possibilidades econômicas, estas ainda são limitadas e, em grandiosidade, um objetivo futuro, no horizonte de nossa atividade. Engana-se-se em que a maioria que a grande falta da Dinafilme reside em sua falta de profissionalização. Pelo contrário: tivesse um esquema profissional, a Dina não pagaria dos seus meses de vida - e a distribuição existia há quatro anos e meio. A existência da Dinafilme se deve, mais diretamente, à dedicação política, voluntária, de uma meia dúzia de pessoas, e ao trabalho de um ou dois assalariados, cujos ganhos, em geral abaixo do galário mínimo, se levam ao acúmulo inevitável de dois empregos. Este, e não outro, é o mercado paralelo.

Por estas e outras, parece inevitável a ruptura entre alguns cineastas e a Dinafilme. De nossa parte, devemos reconhecer, mais que nunca, a importância da unidade política. Apenas não se pode pretender ir tão longe a rigor. De fato, que fique claro que a luta maior do cinema brasileiro se dirige ao mercado comercial, na luta contra as condições: na briga pelo aumento da reserva do mercado e das linhas de financiamento da Ebrafilme; no controle das salas de exibição; na recuperação da legislação original de proteção ao curta-metragem, etc. Qualquer tentativa que se deva, na prática destas objetivos, representa uma forma de escapismo infantil e inocentista.

1- Papel de Vanguarda

Em abril de 1961 a Dinafilme terá completado 5 anos de atividades ininterruptas. Qual é o seu saldo?

Cumprindo um programa estabelecido pelo movimento cineclubista e sempre avaliado e aperfeiçoado nas suas jornadas anuais, a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes tem cumprido seu papel, ainda que não satisfaça inteiramente as necessidades efetivas e as ansiedades de todos que se envolveram no seu projeto. Ainda.

Para os cineclubes brasileiros, que arcarão com a responsabilidade total deste empreendimento, a Dinafilme tinha o propósito de estabelecer um mecanismo de distribuição que atingisse todos os cantos do País garantindo realmente a existência do trabalho cultural cinematográfico em toda parte, superando uma realidade em que só havia distribuidores comerciais atendendo as capitais do Rio e São Paulo. Em que pese a existência de problemas de custos (fretes, principalmente) e outros, que são secundários, essa missão foi cumprida: a Dinafilme atinge, hoje, todas as unidades da Federação, através dos seus Centros de Redistribuição em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro, Salvador e Recife, além do Centro Nacional, em São Paulo, que atende às demais regiões do Brasil.

Outra necessidade histórica dos cineclubes era obter filmes que respondessem às necessidades propostas pelas comunidades em que elas atuam. Tal objetivo só poderia ser atingido através de uma produção voltada para este fim, através da unidade com os realizadores cinematográficos e, fundamentalmente através de uma estrutura financeira realista, que produzisse, com a distribuição, um retorno econômico que sustentasse o custo desses filmes, que garantisse a reprodução das condições para a sua realização.

A avaliação dessa meta da Dinafilme requer uma análise bem mais profunda e cuidadosa. Para começar, estamos falando da equação tradicional do mercado: é necessário haver filmes que interessem a um número de entidades o suficiente para que elas pagem para exibí-los; e este pagamento, multiplicado pelo número de apresentações, deve ser o suficiente para pagar os custos de produção de cada um des-

ses filmes.

Esta é a tradicional equação do capitalismo para a circulação de mercadorias: acrescenta-se apenas que háveria uma diferença entre o custo real (o trabalho empregado) e o seu valor no mercado, - garantindo a porção de lucro, que é fundamental para que a equação esteja completa. No caso da Dinafilme essa porção de lucro não se coloca da maneira tradicional porque ela não tem fins lucrativos e qualquer - excedente que se realize nas suas operações não pode ser apropriado - por nenhuma pessoa (proprietário) em particular, mas sim pela entidade - a Dinafilme, controlada pelo CNC - Para ser reinvestido nas suas próprias atividades. De qualquer forma, a Dinafilme opera como qualquer empresa capitalista já que vivamos no quadro desse sistema de produção e somos regidos pelas "leis" que garantem a sua reprodução: pagamos o custo de cópias dos laboratórios e dos filmes em geral que foram produzidos dentro do sistema.

Para que o projeto da Dinafilme se realizasse era, portanto, necessário haver um produto (os filmes) para ser distribuído e um mercado (cineclubes, principalmente) que o consumisse. E este - consumo tem de ser pago para ser chamado de mercado (embora haja muitos " marxetólogos " que achem que o mercado é tudo, havendo mercado - para as afaições, ódios e toda espécie de relação de troca que se realize entre dois entes) pois se é claro que todo mundo aceita receber e assistir a um filme interessante, se ele não for pago seu realizador irá para a cadeia pelas dívidas contraídas, ou irá fazer pornequenhadas como assalariado de outros produtores mais bem sucedidos, ou ainda poderá morrer de fome, com igual dignidade - muito para da qual não - se vende ao sistema.

No Brasil, nunca existiu esse mercado, para os filmes em léguas, para a produção alternativa à do mercado comercial as 15 mm para os curta metragens e para os filmes mais empenhados na abordagem honesta da realidade brasileira de uma maneira geral. Estes filmes, quando conseguiam ser realizados, o eram por subversão do Estado ou de qualquer organismo privado (no que, é evidente, geralmente se comprometa a liberdade de abordagem), ou ainda graças à fortuna pessoal do realizador. E a sua circulação/exibição era feita meio ao acaso, pelos contatos pessoais do realizador com amigos, um ou outro cineclubes ou algumas outras entidades. Por isso mesmo esse tipo de cinema não se desenvolve, por que sua produção é meio casual, mais à

custa do voluntarismo e abnegação dos seus realizadores do que da uma distribuição organizada e sistemática que garanta o retorno indispensável à sua reprodução.

AO criarem a Dinafilme, os cineclubes queriam viabilizar filmes para as suas necessidades - o que nos aproximava concretamente dos cineastas marginalizados pelo mercado comercial e que / criavam esses filmes - mas não pretendiam resolver todos os problemas do cinema brasileiro, até mesmo porque essa responsabilidade não é só nossa. Por isso desde logo destinaram metade da renda da nossa distribuição para os produtores que colocavam os filmes na Dinafilme mais justo afinal; do contrario estaríamos sendo financiados pelos cineastas e, ao mesmo tempo, descapitalizando-os.

Portanto, a Dinafilme conseguiu a organizar o mercado, / substituindo relações paternalistas e aleatórias por relações de mercado, isto é, cobrando pelos filmes. Normalmente, para se organizar / um mercado fazem-se revoluções ou mesmo golpes de Estado. No caso do 16 mm, é claro, não foi preciso tanto, até mesmo porque o Brasil já era um país capitalista. Mas não foi fácil e é isso que queremos demonstrar. Os próprios cineclubes, que criaram a Distribuidora, resistiam à efetivação de preços realistas, confundindo frequentemente a / atividade de sua Dinafilme com a atuação do Estado - que dava, esta sim, subsídios para atividades culturais - e as outras faixas desse mercado; entidades estudantis, organismos de classe, culturais, etc. / não compreendiam o projeto ao curso. Por toda parte, a Dinafilme vivia enfrentando rebotes, atrasos de pagamento e devolução dos filmes feita de compromisso generalizado. Até o sistema de transportes no / Brasil não era suficientemente confiável e ocasionou perdas importantes, de dinheiro e de filmes.

A Dinafilme era, desde o início, inviável, do ponto de vista exclusivamente empresarial. Ela apenas pôde sobreviver e se expandir porque era sustentada politicamente pelo movimento cineclubista e porque estabelecia custos irreais para a sua manutenção: gente / trabalhando de graça, doações de equipamento, etc.

A isso tudo devemos somar a perseguição desenfreada da Censura e outros órgãos menos reconhecíveis (cineclubes depredados, - vigiados, mais de 150 apreensões ilegais de filmes) o desconhecimento e falta de apoio das entidades fomentadoras da cultura, no Estado / ou fora dele e a passividade - vale dizer, a falta de atitudes práti-

cas - dos nossos aliados, cujos interesses maiores estavam defendendo.

É preciso pois, que fique claro de uma vez por todas, o papel de vanguarda do cinema brasileiro que os cineclubes assumiram nos anos mais negros da ditadura, quando eram a única movimentação cultural organizada democraticamente e em escala nacional. Pois enfrentar a barra de criar um mercado - sob pau intenso e um meio de incompreensão generalizada - era uma medida política de defesa dos interesses - mais gerais do Cinema brasileiro e não exclusivamente dos cineclubes - pois a curto, de imediato, não interessava criar mercado, bastava manter os vícios de distribuição anterior, emprestar filmes estrangeiros gratuitamente nos consulados ou nas agências especializadas (ICSA, Aliança Francesa) ou ainda limitar-se ao acervo dos DFCs da vida. Quem quer que, hoje, pretenda atacar a Dinafilme, vira um reacionário, em todos os sentidos, pois pretende fazer retornar ao caos anterior a circulação dos filmes realizados em 16 mm ou transcritos para esse bitola por serem marginalizados em outros planos.

Há ainda outro aspecto a salientar nessa avaliação: a incompreensão dos maiores interessados na criação desse mercado, nossos aliados essenciais para a efetivação de um cinema realmente brasileiro e libertador que, entretanto, não souberam perceber o conteúdo do projeto dos cineclubes e se tornaram, de maneira bastante generalizada, mais adversários que companheiros nessa jornada. Muitos falavam dos cineastas em geral, de curta e longa-metragem, que não conseguiram entender a extensão histórica e política da Dinafilme, que, na mais das vezes, sempre se relacionaram conosco como se estivessem conosco como se estivessem cobrando a performance de uma distribuidora americana (portanto, não confiável) que atuasse num mercado pleno, isto é, com relações definidas, expectativas mensuráveis de rendimento, possibilidade de se estabelecer metas de faturamento, etc, etc. Apesar de umas tantas honrosas e até sacrificadas exceções, os cineastas em geral não perceberam a questão básica, exposta mais acima, de que a Dinafilme era uma empresa pioneira, criando relações de mercado onde elas não existiam e defendendo, em última instância, interesses que são mais dos realizadores que do público, que nós representamos.

Por outro lado, certa incompreensão é explicável, já que a não existência do mercado traz uma carga inexorável de frustra-

ção para as ansiedades que os realizadores projetavam na Dinafilme (agravada, inclusive, pelas frustrações do mercado comercial de 16 mm e pelas incoerências do mercado de curta). Mas apenas na medida em que suas entidades representativas não souberam acompanhar o projeto da Dinafilme (com a eventual exceção de representantes da ABP - Rio nenhuma entidade dos realizadores comparece às nossas Jornadas, apesar de insistentemente convidadas) e não fixaram ver a seus membros a realidade nacional exterior à Dinafilme.

Mas, voltamos à avaliação da Dina. Situamos o caráter pioneiro da nossa Distribuidora e as resistências e dificuldades encontradas para organizar o mercado de 16 mm no Brasil. Hoje, após quase 5 anos de atividades, podemos avaliar o caminho percorrido e relacionar alguns pontos importantes para avançar a sua administração e a sua política:

Se considerarmos que, a rigor, só teremos efetivamente um mercado constituído quando a renda da circulação de um filme/for, pelo menos, igual ao seu custo, ainda não atingimos este ponto.

So entanto, estamos muito próximos e preenchemos os principais requisitos necessários:

1) Extensão nacional da distribuição: A Dinafilme, com a implantação da Dina-NE e conseguimos resolver o problema crônico da Dina - Minas estará cobrindo o País todo com eficiência, coisa que já faz com algumas precariedades, exatamente nas regiões citadas. Entenda-se claramente que isso é, fundamentalmente, uma necessidade política do nosso movimento, que se unifica e se organiza também em torno do desenvolvimento da nossa distribuidora.

2) Eficiência administrativa: com a padronização administrativa realizada pelo atual Conselho de Administração e com a elevação da capacidade política e também administrativa dos nossos quadros, pode-se dizer que, hoje, a Dinafilme está perfeitamente e eficientemente organizada. E com a política de lançamentos, iniciada no ano passado, que hoje já está funcionando em São Paulo, Rio, Minas, Espírito Santo e Nordeste (em implantação), já podemos vislumbrar a realização econômica dos filmes distribuídos pela Dina. É de se supor que em cerca de um ano mais de atividades estarão incorporados ao nosso "Circuito Lançador" o Distrito Federal e o circuito do Mato Grosso, além da plena realização do circuito nordestino. Já podemos prever o-

estabelecimento de metas, de público e de faturamento, para os filmes a serem lançados em 61. O exemplo do "Jari" é revelador sob muitos aspectos: está atingindo os 300.000,00, faltando ainda Minas e Espírito Santo; são mais de 10.000 pessoas que o assistiram (não tenho os dados à mão) - a nota-se que o "Jari" chegou com um contrato que limitava nossa atuação, além de que o filme foi entregue, por seus produtores, a movimentos sociais que promoveram dezenas de exibições, ativamente bombardeando não só o próprio "Jari" como todo o nosso esforço de organizar alguma coisa (a esta prática é muito comum: quando fomos lançar "Braços-Cruzados Máquinas Paradas" no NE, descobrimos que havia pelo menos uma cópia em cada capital nordestina, sendo distribuída ativamente gratuitamente, para várias entidades.

Curios cineastas desfaçam de dia, o trabalho que / realizamos durante a noite...)

3) Existência de um programa político claro: a Dinafilme vem sendo avaliada continuamente pelos cineclubes de todo o País. Seu Conselho de Administração, em que todas as regiões brasileiras estão representadas, define metas e providências para cada situação específica, pautadas nas deliberações das Jornadas Nacionais de Cineclubes. O fundamental desse programa está alicerçado nas considerações anteriores, que demonstram a evolução consciente de nosso projeto através dos lapacinhos de toda espécie que existem a de uma situação estrutural que foi enfrentada, paulatinamente, em 3 anos de trabalho árduo, com evidente sucesso.

A situação brasileira atual colocou para os cineclubes novas perspectivas, determinadas pela relativa superação da condição de resistência que marca nossa atuação nesses anos mais duros. Hoje, os cineclubes partem - com alguma dificuldade até - para o aperfeiçoamento de caráter cultural de nosso trabalho. O maior entrosamento com o conjunto do cinema Brasileiro surge naturalmente entre nossas pretensões, devendo caber maior peso à ótica cineclubista nos debates e nas propostas que são encaminhadas. Por outro lado também, aos cineclubes caberá maior responsabilidade na atuação dentro do cinema nacional respondendo com um compromisso maior ainda - aos interesses gerais que escapam às nossas reivindicações de cunho imediato ou " corporativo ".

Exemplo disso foi a proposta de incorporar à Direção

1589 - U 111
1375 - cinema
17

Da Dinafilme um Conselho representativo das entidades dos realizadores, levantada na Jornada de Brasília. Não pôde ser considerada uma medida definitiva nesse sentido pela ausência absoluta de qualquer, uma dessas entidades.

II - Unidade Possível

É uma questão estratégica para o movimento cineclubista incorporar à sua relação com o público crescimento que vem organizando os realizadores que, em última instância, procuram expressar uma arte que nasce do próprio povo.

Para os cineastas, da mesma forma, a questão também se coloca, pois precisam superar os vícios do individualismo e o isolamento social a que estão submetidos, retomando a fonte verdadeira de sua criação. A questão da unidade no cinema brasileiro não se coloca, portanto, em termos de uma distribuidora de filmes - ainda que passe por ela - mas nos termos mais gerais da problemática cultural e do processo de democratização da sociedade brasileira que são, por sua vez, indissociáveis.

Tampouco se pode pensar em verdadeira unidade no quadro das relações mantidas até hoje com os realizadores: relações meramente políticas, que consistiram em troca de assinaturas por parte da direção de ambos os movimentos em documentos vários. A efetiva unidade só pode ser construída pelo relacionamento íntimo dos cineastas com o público dos cineclubes e é este que a cultura brasileira necessita. E é assim que os cineclubes a vêem.

O surgimento de uma proposta que acreditamos não vá contribuir para essa unidade - a criação de outras distribuidoras para o mesmo espaço que a Dinafilme vem criando - não impedirá a combinação da discussão que propomos, pois ela é uma reivindicação de muito maior amplitude, tanto na base social de que ela surge quanto no alcance que propõe.

Entretanto, não podemos deixar de ressaltar o caráter divisionista dessa iniciativa, seu irrealismo político e econômico e a função desagregadora que terá fundamentalmente sobre o trabalho construído pelos cineclubes (pois é evidente que se disputará o circuito dos cineclubes e das organizações populares que a Dinafilme organizou).

De fato, a proposta nascida em torno da atual diretoria, da ASD-São Paulo, apesar de muito pouco definida - até o re-

vincado ela visa apenas resolver o problema subjetivo de insatisfação de alguns cineastas com a cine sem um projeto claro de implantação no mesmo do mercado ao que vai atuar - coloca-se como uma alternativa - mais comercial - à mesma distribuidora.

À parte o desconhecimento da questão do mercado que expostos anteriormente, a proposta também desconsidera o trabalho organizativo que a Dinafilm realiza. Pois a cine vai transformar e esclarecendo, nas principais organizações populares, o conteúdo da atividade cultural. Além de sistematizar as relações econômicas, nosso trabalho organiza o público (é um grande parte o público que não faz parte das estatísticas do cinema nacional) para participar da realidade cultural, e política do Brasil.

O equívoco de transpor as relações do "mercado" para uma realidade que lhes é desconhecida, o "mercado" potencializado lá em, tem, também, este aspecto organizador.

Como já existem várias tentativas por parte do Estado, na área do MEC e da Embrefilm para organizar amplamente e sob sua tutela (e evitando os cineclubes como o Diabo) circuitos/ "culturais" ou "de arte" há que se prever ainda o que se representará o nosso "show" de desunção para os empreendimentos dos controladores da iniciativa popular - os pais da cultura nacional.

Os cineclubes brasileiros ganham, pois, todas as condições representativas, de curta e longa metragem, de produtores/ e de trabalhadores assalariados para a mesa de discussão. Para desenvolver as alternativas de distribuição, aqui como o mercado principal do cinema brasileiro. Para estudarmos a participação de todos os setores do cinema brasileiro nas iniciativas do movimento cineclubista e sua contra-partida, o reconhecimento do papel que cabe aos cineclubes na formulação de uma política do Cinema Brasileiro.

Chamamos, antes que tudo, os representantes da Federação e de todos os cineclubes para ali exporem, com franqueza, as necessidades de seu público, o cinema de que precisamos e para apoiar, fundar, enriquecer e mesmo alterar as colocações que fizemos.

Reunião Geral do Cinema Brasileiro

Dia 15 de Novembro próximo no Rio de Janeiro

- O CNC fará chegar às Federações e às demais entidades informando da local e horário da Reunião.

" Dinafilm: VANGUARDA NO CINEMA BRASILEIRO "

A atuação desta diretoria se pautou em tentar acompanhar os acontecimentos mais importantes da sociedade brasileira, no campo da cultura ou fora dela, e se manifestar sobre eles de alguma forma.

Esta tarefa reduziu bastante agilidade pois, não foram poucos os fatos acontecidos na vida brasileira no ano de 1960, pelo menos até agora.

Procuramos para melhor encaminhar a nossa participação, dividir o nosso âmbito de ação em três níveis: no acontecimentos gerais, os ligados à cultura e ao cinema e os que dizem respeito ao Movimento Cineclubista especificamente.

Procuramos fazer a CNC participar do que de mais importante aconteceu no país pois entendemos que isto contribui para a ferveria do Movimento Cineclubista na sociedade brasileira e também que é fundamental que um setor da cultura, organizado a nível nacional como o nosso movimento, esteja prestando a sua contribuição no sentido de transformar a nossa sociedade em mais livre e justa. Afinal, temos esta área de organização e uma vasta experiência em lutar contra a falta de liberdade. Vamos colocar esta experiência a serviço dos direitos pela democracia.

No que se refere a acontecimentos gerais, estivemos presentes a Aço Público de Solidariedade aos Metalúrgicos, por ocasião das greves realizadas no início do ano, portando faixas, lendo notas de apoio, etc. Enviámos telegramas ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, tendo nosso apoio ao movimento de classes; e D. Paulo Guacaria 1970, prestamos nossa solidariedade e admiração pelo seu corajoso ataque à luta dos metalúrgicos de São Paulo; e CNC reforçando a nossa solidariedade a D. Paulo; e ao Ministro do Trabalho por ocasião dos liberais metalúrgicos. Retivemos também telegramas aos professores vindos por ocasião da movimentação que fizemos em defesa da sua categoria e melhores condições de trabalho. Quando dos estudantes à bomba acorridos no Rio de Janeiro mandamos um telegrama ao Sr. Sebastião Fernandes, pelo morte de D. Lyda, outro ao Vereador Antonio Carlos, pelo atentado que atingiu seu egresso e tio, com lastimáveis consequências e ainda um outro ao Ministro da Justiça reclamando urgência na apuração dos responsáveis por estas violências. O CNC leu ainda em relação aos estudantes à bomba uma nota de protesto, quando de arriagem do Prêmio S. Paulo no Cineclubes Mecaniza a promoção de Federação por Cineclubes do Rio de Janeiro. Remetemos ainda telegrama à família de Vinícius de Moraes por ocasião de seu desaparecimento.

Estivemos presentes também, portando faixas, nas manifestações de 1º de Maio promovidas pelos trabalhadores.

Tivemos a oportunidade de ter um encontro com representantes da Juventude Democrática e com eles conversamos sobre Movimento Cultural e as faixas do Terceiro Mundo e transmitiu a nossa experiência em trabalhos com cineclubes. O encontro foi bastante rico nas trocas de endereços e ficou de parte a parte a produção de vários materiais informativos.

Estabeleceu-se também um contato com o Instituto Nacional de Cinema de Mogi das Cruzes, com o objetivo de dar início a um intercâmbio de filmes regionais e a Dinafilm. A parcerias de filmes com o CNC após acordos de alguns detalhes administrativos.

No âmbito dos acontecimentos ligados a cultura e mais diretamente ao cinema participamos de diversas plenárias da AED por ocasião da discussão de Resolução nº 12 do Conselho. Além disto focar mais,

terente ao Concine, para uma audiência com o seu presidente, Sr. Ronel de Lins, na qual colocamos as nossas restrições à Resolução 52 e, também, apresentamos uma proposta de modificação da Resolução 10 e um histórico do Movimento Cineclubista que nos obrigava para estar diante de ele fazendo estas reivindicações. Acreditamos que o CMC teve, a partir deste encontro, papel importante na volta das negociações entre AEB e Concine, no que diz respeito à Resolução 52.

Em relação ao movimento cineclubista especificamente, está sendo várias vezes na Embrafilme discutindo o projeto apresentado pelo Conselho Nacional de Cineclubes no ano passado a este respeito, com o propósito de redistribuição de filmes, de elaboração de publicações do movimento cineclubista, etc., e cuidando para que ele fosse assinado o mais urgente possível, o que aconteceu no primeiro semestre de 1980. O projeto está sendo implantado aos poucos e permanentemente nos temos contato com a empresa para que tudo ocorra de acordo com os nossos interesses.

Além das gestões referidas acima junto ao Concine, discutimos e encaminhamos a este órgão proposta de modificação da Resolução nº 11 (que rege Cinematecas e Cineclubes), seguindo a orientação do movimento principal encaminhado no sentido de que a palavra Cineclubes fosse substituída da Resolução pois esta é ilegal, de acordo com explicações de nossos assessores jurídicos. Como esta sugestão não foi aceita encaminhamos outra no sentido de substituir o vínculo dos Cineclubes à Embrafilme, pelo vínculo simplesmente do CMC a esta empresa. A proposta foi levada ao Concine junto com outra, elaborada pela Cinemateca do VAR do RJ, que rege suas atividades, promovendo-se reuniões da Cinemateca com o CMC, pois a Resolução englobava as duas coisas, para estudar a melhor forma de atuação do Concine junto ao Movimento Cineclubista e as Cinematecas.

Seguindo orientação do movimento, mantivemos contatos com diversas entidades cinematográficas, além da Embrafilme e Concine, para dar continuidade à luta pela extinção da Portaria 14 da Censura, que tantos problemas ainda traz aos Cineclubes de todo o Brasil.

Fora estas questões práticas encaminhadas por este Diretório, achamos fundamental que o CMC tenha em seus planos a preocupação de promover, debates em torno das questões do cinema e da cultura em geral. Agora, mais do que nunca, é importante entender a nossa situação enquanto militantes do trabalho cultural; o que se passa com a cultura e com o cinema no Brasil e no mundo, pois cada vez mais as formas de atuação vão se complexificando, pois a realidade vai se modificando e colocando novos desafios que nos sempre observamos como deveríamos.

Por isto pretendemos promover seminários, cursos, etc., procurando que este tipo de debate seja levado junto com as pessoas que trabalham com cinema (e com a cultura em geral) para que a discussão da nossa realidade esteja mais perto daqueles que, fazendo filmes, pretendem trazê-los para as telas, e aqueles que, no seu contato direto com o público, discutem esta realidade.

Avaliando a nossa situação chegamos à conclusão que é fundamental que haja um entrosamento entre as diretorias para que, o que é feito pelo CMC, chegue ao conhecimento dos Cineclubes, pela divulgação interna, e ao conhecimento do público em geral, pela imprensa.

Achamos que talvez pudéssemos ser mais agressivos em nossa atuação buscando compreender mais atentamente o que acontece em nosso país, transformando isto em objeto de reflexão do Movimento Cineclubista. Isto nem sempre é fácil. Mas vamos tentando.

DEPARTAMENTO DE PUBLICAÇÕES

Endereço: Rua do Triunfo, 134 salas 84 e 85
São Paulo - S.P. cep: 01212
Telefone: (011) 2273641

CONSELHO NACIONAL DE 

Endereço: Sub-reitoria Comunitária
Campus Universitário de Goiabeira
Vitória - E.S. cep: 2900
Telefone: (027) 2270187

ANEXO 4

O QUE É A DINA FILME

A distribuição alternativa ao mercado comercial é um fenômeno existente em diversos países.

Em todos, ele surge como uma reação à padronização e massificação impostas à arte cinematográfica pelos monopólios do cinema. É a insatisfação com esses esquemas que leva cineastas a fazer filmes fora do controle desses grandes circuitos.

Em nosso país, a reação contra os produtos culturais massificados confunde-se com a luta contra o cinema estrangeiro que tem essas características, já que é ele quem domina a maior parte do nosso mercado cinematográfico.

A DINA FILME surge dentro deste contexto procurando centralizar todo o acervo cultural disperso e possibilitar o acesso pelos Cineclubes e entidades ligadas a uma prática de divulgação da cultura.

Ela visa também garantir a circulação de filmes marginalizados pelas restrições comerciais ou pela ação coercitiva da censura, procurando assegurar aos realizadores uma renda que permita dar continuidade a sua produção.

A DINA FILME é, portanto, uma distribuidora criada pelo movimento Cineclubista Brasileiro, sem fins lucrativos e ligada organicamente ao Conselho Nacional de Cineclubes e as Federações regionais de Cineclubes.

Distribui filmes para todo o território nacional, por isso, numa política cultural que visa incorporar democraticamente o maior número de pessoas à discussão dos caminhos do cinema, contribuindo assim para uma elevação do seu significado no processo histórico da sociedade brasileira.

DINA FILME - SAO PAULO
Rua do Triunfo 134, sala 84/85
CEP. 01212. S. P.
TEL: 221-3641

MOSTRA DE FILMES PERUANOS



SE NECESITA MUCHACHA
EL JUANSITO
EL FISGA
MIL CADENAS
MANOS PEQUEÑAS
AVES DE PASO

Promoção:

Federação paulista de cineclubes
Conselho Nacional de Cineclubes
Biblioteca de Lima

DISTRIBUIÇÃO DINA FILME

*"EL JUANESCO" - 1974 - 11' - B/N - Dirección: Vera de Leque - Foto: Daniel Pacheco - Montajes: Kistler Mago.

Ficción de ficción realizada en la Selva peruana con la participación de los pobladores del caserío "Collpa". En ella se muestra la relación comercial entre el campesino ribereño y el "regatón", comerciante ambulante de los ríos amazónicos que sirve de intermediario en la contratación de los productos aprovechándose de ser el único en llegar a los lugares apartados.

*"CANCION AL VIÑO PISKA (QUE ACCIONA EN LOS LAGOS AMAZONICOS)" - 1978 - 10' - B/N - Dirección: Vera de Leque - Foto: Daniel Pacheco - Montajes: - Confrades Amichino - Premio otorgado por el Comité Soviético de Defensa de la Paz, Festival de Tashkent, 1979.

Basada en un poema de Roger Burmhill, esta película muestra al "Pisga", pescador de palche de la Amazonia, en su hábito vital donde el tiempo y espacio cobran una dimensión diferente. No se trata de un documental sobre la pesca del palche, sino, de una canción al hombre de la selva.

*"AVES DE PASO" - 1979 - 13' - B/N - 16 mm. - Dirección: Santiago Segura - Foto: Pablo Rivasplata - Montajes: Hernán Rivera.

Coco, niño de 10 años, como muchos otros de su extensión social se ven obligados a trabajar para ayudar a la mantención de su hogar. Se inicia en la venta ambulante de periódicos y siendo un día de trabajo lo empieza con entusiasmo junto con sus nuevos amigos los "veteranos" en el oficio. Pero debido a su inexperiencia no logra vender gran parte de sus periódicos lo que le causa una inmensa pena, ya que no podrá llevar dinero a su casa. Ante esta situación el grupo de amigos, también sencillos, deciden ayudarlo yendo a vender todos juntos los periódicos de Coco a la salida de una fábrica.

*"NIÑOS PEJUSKAS" - 1979 - 12' - B/N - Dirección: Sandra García, Edgardo Guerra - Asesoría: Vera de Leque - Foto: Daniel Pacheco - Montajes: Kistler Mago - Producción del Taller de Cine de la Universidad de Lima.

Película de ficción realizada con la participación de los pobladores de Valle El Salvador, barrio marginal de Lima. Muestra la problemática de los niños que se ven obligados a abandonar los estudios para entrar al trabajo productivo a través de Fedrito, protagonista de la obra. La historia es reforzada con datos estadísticos sobre la situación de los niños en el Perú.

*"SE NOMBRAN AUCHACHA" - 1977 - 29' - Color - Dirección: María José Eliz - Foto: Chirca Varosa.

Reportajes documentales describen su condición a través de entrevistas y sketch (actuaciones) la causa de su emigración a la ciudad desde la sierra y la única posibilidad de empleo como "auchacha". Denuncian los abusos a los que son sometidos y analizan la posibilidad de organizarse sindicalmente.

of. teodoro cárdenas 223. telf. 71-4310 lince lima-perú

Próxima Programação: Dia 8 e 9/11/80 - A MÃE 15 e 16/11/80 - JARI

DISTRIBUIÇÃO ALTERNATIVA E INTERCÂMBIO CULTURAL

É já se vão cinco anos que o movimento cineclubista através de sua distribuidora DINAFILME, vem permitindo aos cineclubes do país inteiro, acesso a filmes de produção independente (aqueles que por várias razões são recusados pelo mercado comercial), filmes estes que falam diretamente a nossa realidade. Durante sua trajetória, nós sempre buscamos a aproximação cultural com todos os setores de nossa cultura, na tentativa de quebrar este isolamento, indo em busca de filmes de outros países, principalmente aqueles do chamado terceiro mundo (e a América Latina em especial).

Nossa maior dificuldade em trazer ao conhecimento do público brasileiro filmes de outros países, por mais absurdo que pareça, é a de ordem legal; isto porque não existe no Brasil uma legislação definida que permita a entrada de produtos culturais.

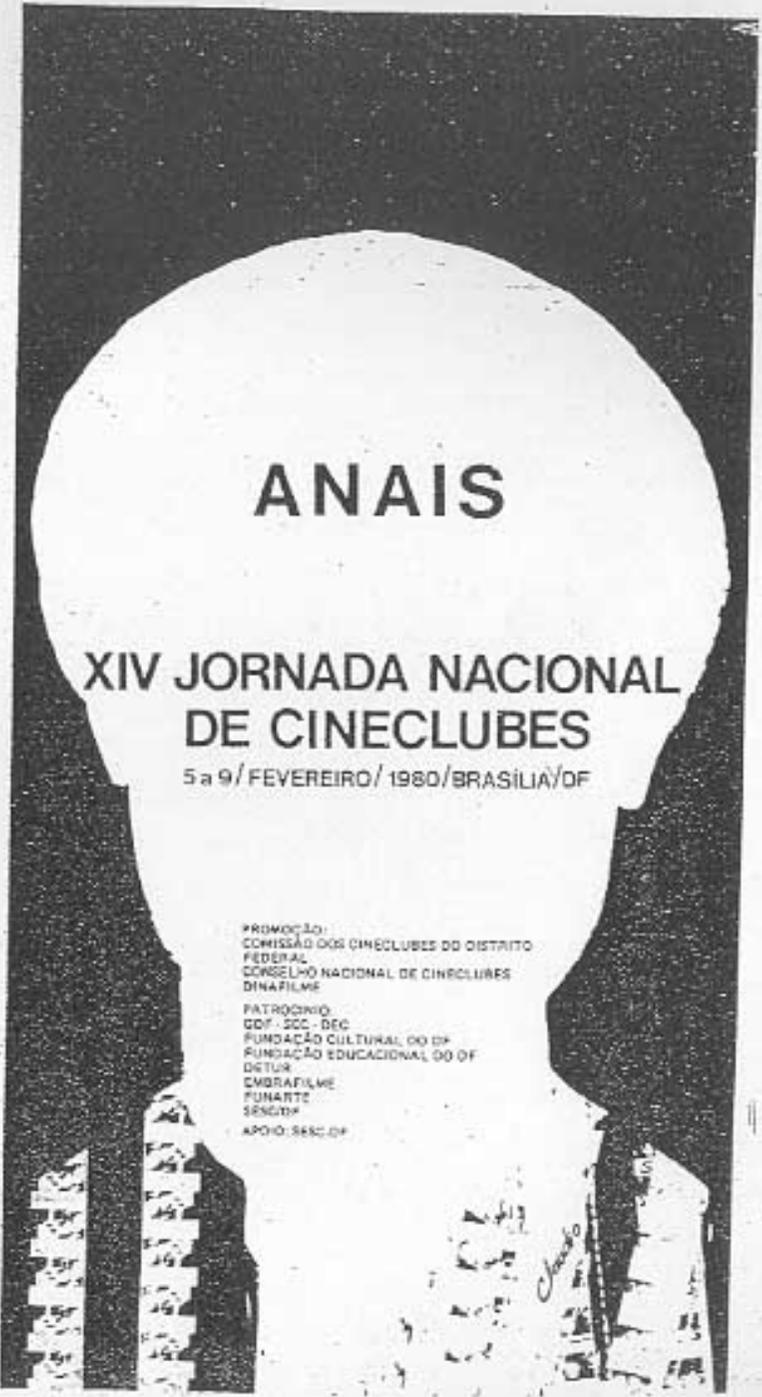
No caso do cinema, especificamente, as mostras internacionais que algumas entidades promovem são feitas por via diplomática ou seja: os filmes entram por um período limitado e depois voltam ao seu país de origem. Para o movimento cineclubista não nos interessa só mostrar estes filmes em três ou quatro cidades (São Paulo, Rio, Brasília, etc.), numa sala pré-selecionada, atingindo um público elitizado.

Queremos isto sim, mostrá-los nos cineclubes e entidades afins pelo Brasil inteiro, formando assim um verdadeiro intercâmbio cultural entre os demais países, onde o público brasileiro possa ver, ouvir e discutir a cultura de outros povos irmãos.

Esta mostra de filmes de produção independente do PERU é um retrato fiel da realidade daquele país, representa para nós uma tentativa de romper com este isolamento, e por fim, de uma vez por todas, com esta limitação absurda.

DINAFILME - SAO PAULO
Rua do Triunfo 134. sala 84/85
CEP. 01212. S. P.
TEL: 221-3541

ANEXO 5



ANAIS

XIV JORNADA NACIONAL
DE CINECLUBES

5 a 9 / FEVEREIRO / 1980 / BRASÍLIA / DF

PROMOÇÃO:
COMISSÃO DOS CINECLUBES DO DISTRITO
FEDERAL
CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES
DINAFILME

PATROCÍNIO:
DDF - SCC - DEC
FUNDAÇÃO CULTURAL DO DF
FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO DF
DCTUR
CMBRAFILME
FUNARTZ
SINGUM
APOIO: SESC/DF

INDICE :

Apresentação	1
Programa	2
Mostra Internacional	4
Temário	5
Sobre as Plenárias	7
Comissões de Trabalho	13
- Cineclubismo e Sociedade	14
- Cineclubismo e Estado	18
- Cineclubismo e Produção Cinematográfica	23
- O Trabalho Cineclubista	28
- A Reorganização do Movimento	32
Comissões Técnicas	35
- Cineclubismo e Legislação	37
- Relatório da Comissão Dinafilme	38
Comissões Setoriais	41
- Importancia do Cineclubes no 2º Grau	42
- O Cineclubismo no Movimento Sindical	45
- Carta Aberta à União Nacional de Estudantes ..	46
- Relatório do Setor Periferia	47
Conclusão	48
Anexos e Notas	51

APRESENTAÇÃO

As Jornadas são congressos anuais dos cineclubes brasileiros, que se reúnem desde de 1959. Elas constituem o momento máximo de representatividade e democracia do movimento cineclubista, tendo como atribuições principais:

- a) avaliar o trabalho dos cineclubes de todo o país e propor recomendações para a prática cultural de nossas entidades nos períodos entre as jornadas;
- b) decidir, como instância soberana, sobre todas as questões que afetam o movimento, aprovar moções, etc. ... e
- c) elaborar um programa, eleger - e eventualmente distribuir o Conselho Nacional de Cineclubes e/ou cada uma de seus membros, bem como traçar a política de suas organizações (Dinafilme).

Nas Jornadas tem voz todos os cineclubes brasileiros e votam aqueles que apresentam um trabalho sistemático há, pelo menos, seis meses. Em Brasília estiveram presentes 124 cineclubes, representadas ainda as Federações do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais e as Comissões de Cineclubes do Nordeste, Brasília e Espírito Santo, além de representantes do Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, filiadas ao CNC. Destes, 99 preencheram as condições de voto.

A XIV Jornada é uma promoção do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), entidade que reúne todos os cineclubes do Brasil. Foi organizada, segundo os Estatutos do CNC, pela Comissão Organizadora da Jornada, formada pela direção do CNC, pelo seu Conselho Consultivo e Fiscal (formado por representantes de todas as Federações) e pela Comissão de Cineclubes de Brasília que respondeu pela sua organização.

Aos companheiros de Brasília nosso especial reconhecimento pelo trabalho realizado (conforme voto de louvor unânime da XIV Jornada) que garantiu as melhores condições possíveis para o desenvolvimento de nosso Encontro Nacional cujo crédito principal pela sua realização lhes pertence.

A Jornada contou ainda com a expressiva colaboração do Serviço Social do Comércio (SESC) do Distrito Federal e também a Fundação Cultural do Distrito Federal. A Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) contribuiu parcialmente para seu financiamento. A essas entidades nossos agradecimentos.

A XIV Jornada Nacional de Cineclubes realizou suas plenárias no Centro de Convenções de Brasília, de 5 a 9 de fevereiro de 1980. Foi o sétimo Congresso Anual consecutivo desde a reorganização do Movimento Cineclubista Brasileiro em 1974, que havia sido reprimido e desorganizado em 1968 e que, nos anos subsequentes lutando pela sua afirmação, sem nenhum apoio do Estado e duramente perseguido pelos órgãos repressivos, foi a primeira organização cultural do país a reestruturar-se com um caráter efetivamente nacional.

Transcrevemos a seguir, o fundamento dos trabalhos desenvolvidos e as principais resoluções e recomendações aprovadas pelo Movimento Cineclubista Brasileiro.

XIV JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

BRASÍLIA - DF
5 a 9 - fevereiro - 1980

PROGRAMA

A forma de organização dos trabalhos, durante a Jornada, está diretamente associada ao próprio desenvolvimento do temário. Assim, desde a reorganização do movimento, em 1974, as Jornadas - que se sucedem anualmente, sem interrupção - têm sido modificadas, inovando algumas formas de trabalho em função da experiência que vamos acumulando.

Procurando integrar essas experiências e, ao mesmo tempo, dar uma organização às Comissões e às plenárias que permita um maior aproveitamento por parte dos participantes é que a Comissão Organizadora da Jornada, formada pelos membros do CNC e de seu Conselho Fiscal, tendo se reunido recentemente em São Paulo e baseado-se nas consultas feitas aos cineclubes das diversas Federações, traz a seguinte proposta para o programa da XIV Jornada Nacional de Cineclubes:

DIA	HORA	EVENTO
5	09:00 hs	Abertura Seminário sobre cultura
5	12:00 hs	Almoço
5	14:00 hs	Discussão do temário, programa e regimento da XIV Jornada
5	15:00 hs	Reuniões setoriais do movimento (secundária, (es, universitários, sindicais, bairros, etc)
5	18:00 hs	Jantar
5	21:00 hs	Filmes com debate

DIA	HORA	EVENTO
6	09:00 hs	Reunião de Comissões
6	12:00 hs	Almoço
6	14:00 hs	Reunião de Comissões
6	18:00 hs	Jantar
6	21:00 hs	Filmes com debates
7	09:00 hs	Reunião de Comissões
7	12:00 hs	Almoço
7	14:00 hs	Reunião dos grupos de redação dos documentos das comissões
7	18:00 hs	Jantar
7	20:00 hs	Reunião de Comissões para aprovação de documentos
8	09:00 hs	Reunião dos relatores das Comissões para elaboração do Documento Final da XIV Jornada
8	12:00 hs	Almoço
8	14:00 hs	Plenária: Aprovação do documento final, dos relatórios de comissões técnicas, do documento de encontro de Entidades de cinema, Moções, escolha da sede da XV Jornada de Cineclubes.
8	NOITE LIVRE	
9	09:00 hs	Plenária de discussão do programa para gestão 80/82 do CNC
9	12:00 hs	Almoço
9	13:00 hs	Inscrição de chapas à Diretoria do CNC na Secretaria da XIV Jornada
9	14:00 hs	Plenária para apresentação e discussão chapas e eleições de Diretoria do CNC
9	21:00 hs	

Do Conselho Nacional de Cineclubes - CNC

Ass: Cineclubes Brasileiros

Após amplos debates realizados na Pré-Jornada de Brasília em setembro, e concluídos em reunião conjunta deste Conselho com o Conselho Consultivo e Fiscal e representantes de Cineclubes dos Estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio G. do Norte, Distrito Federal e Pernambuco, realizada no Cineclube ASA-BJ, nos dias 02, 03 e 04 deste mês, foi tirado o teor definitivo da XIV Jornada Nacional de Cineclubes, a ser realizada em Brasília-DF, no mês de fevereiro de 1980.

Dessa forma, encaminhamos aos cineclubes para que possam deflagrar um amplo debate à respeito do assunto e para que possam contribuir para o melhor aproveitamento e aprofundamento durante a Jornada.

Aproveitamos para relembrar que o prazo fixado para o envio de documentos, por parte das Federações, Comissões e Cineclubes sobre o teor, para ser impresso pelo CNC, se extinguirá no dia 31/12/79, após o qual sua impressão e distribuição estará a cargo da entidade autora do material.

S a l u d a ç õ e s

ANTONIO CLAUDIO DE JESUS
2º Secretário do C.N.C.

C N C - XIV JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

T e m a s

Tema I: "O PAPEL POLÍTICO-CULTURAL DO MOVIMENTO CINECLUBISTA"

Comissão 1: Cineclubismo e Sociedade

- A Cultura Popular
- As propostas do Movimento Cineclubista para a cultura
- A articulação política do Movimento Cineclubista com os diversos movimentos sociais
- Novos espaços sociais para o Movimento Cineclubista

Comissão 2: Cineclubismo e Estado

- A política Cultural do Governo
- O M E C
- A Censura
- A EMBRAPFILME
- A política cultural à nível Estadual e Municipal

XIV JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES**Mostra Internacional de Cinema**

data: : 05 a 10 de fevereiro/80
hora : 21 hs
local : Auditório da Brasília Parque
preço : Grt 50,00 e Grt 25,00 (estudante)

dia 05/terça-feira

: SIMFARLE, de Humberto (Cuba)
: TAMOS ELEGER NOSSAS ASSINIAS POPULARES, de Fernando Silva
: LOS CHIMBANQUELES, de Valeraceln (Venezuela)

dia 06/quarta-feira

: NO FOSCO (documentário sobre o Vietnã) (Alemanha)
: AYAUTLA (documentário sobre uma comunidade indígena) (México)
: VICIOS DA COZINHA, de Mira Andreu (México)
: CARNAVAL DA VITÓRIA, de Antonio Dio (Angola)

dia 07/quinta-feira**O Novo Cinema Brasileiro**

: SES RANULINO, de Marcos
: ESCRIVENDO CERTO POR LINDA
: OS TRÊS PODERES E UM SÓ, de TONYAS, da Pedra Prod. Cinematográficas
: BELLS, da Pedra P. Cinematográficas

dia 08/sexta-feira

: APRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA
: CINEMATECA, de Rafael (Brasil)
: ANISTIA E LIBERDADE, de Salvo Teles (Portugal)
: 79 PRIMAVERAS, de Humberto (Cuba)

dias 09 e 10 / sábado e domingo

: ATAS DE MARUSIA, de Miguel Littín

Comissão 3: Cineclubismo e Produção Cinematográfica

- A produção independente
- A produção emergente
- A produção oficial
- A produção cineclubista
- A Dinafilme
- O cinema internacional

Tema II: "REAValiação e REORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA"

Comissão 4: O Trabalho Cineclubista

- As experiências de trabalho dos Cineclubes
- As características dos diversos setores do Movimento
- As características culturais, comunitárias e de lazer dos cineclubes
- A importância das reuniões setoriais do Movimento
- O projeto comum entre os diferentes cineclubes
- A articulação entre os vários setores do Movimento, regional e nacionalmente
- Os encontros regionais

Comissão 5: A Reorganização do Movimento em função de suas necessidades atuais

- A organização de cada cineclubes
- O papel das Federações e do CNC
- A Estrutura Orgânica do Movimento
- DINAFILME: estrutura e funcionalidade

COMISSÕES TÉCNICAS

Comissão 1: Cineclubismo Brasileiro e Movimento Cineclubista Internacional

- CNC e Federação Internacional de Cineclubes
- Cineclubismo Brasileiro e Cineclubismo da A. Latina
- CNC e Secretariado Latino Americano da Federação Internacional de Cineclubes

Comissão 2: Dinafilme

- DINAFILME como ponte de relação com a Produção
- DINAFILME como ponte de relação com o Público
- Avaliação do Movimento e da Estrutura da DINAFILME
- Expansão da DINAFILME
- Relacionamento com a EMBRAFILME
- DINAFILME no Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes - Organização da Distribuidora Cineclubista de Filmes Internacional
- Relacionamento bilateral com outros países

Comissão 3: Viabilização do Projeto CNC - EMERA

Será formada por um representante do CNC, um de cada Federação e cada Comissão de Cineclubes; um representante da Região Norte e um da Região Sul, conforme deliberação em reunião conjunta CNC-CCF.

SOBRE AS PLENÁRIAS

É praticamente impossível reproduzir, na íntegra, as atas das plenárias realizadas durante a Jornada: ocuparia um espaço muito grande, reproduzindo debates muito específicos, de reduzido interesse com um custo de impressão muito elevado. Optamos, então, pelo alinhamento das principais questões tratadas, já que o resultado maior da Jornada fica consignado nos documentos aprovados, que reproduzem mais sistematicamente as questões tratadas.

A Jornada teve início na manhã do dia 05, com a sessão de abertura presidida pela Diretoria do CNC, com a presença de representantes do ISEC, do Distrito Federal, do Presidente da Fundação Cultural de Brasília e do Diretor Geral da Embrafilme, Sr. Celso Amorim, representando o Sr. Ministro Eduardo Portella de Educação e Cultura.

Embora não tenhamos a íntegra dos pronunciamentos, vale citar o comprometimento da Embrafilme - expressa pelo seu principal diretor - em apoiar o CNC e o Movimento Cineclubista e a resposta formulada pela vice-presidência do CNC, Ricardo Araújo, questionando a atual política do Estado para o nosso setor, que apresenta uma série de vícios. Este pronunciamento do CNC se dá, em suas formulações mais gerais, contido nos documentos "Cineclubismo e Estado" e "Cineclubismo e Sociedade" transcritos mais adiante.

Realizou-se, ainda nessa manhã, um debate com cineastas e críticos de Brasília, em lugar do encontro com as Entidades de Cinema que estava previsto mas que não pôde ser efetivado pela ausência dos representantes de qualquer uma das entidades convidadas. A ausência dos cineastas de curta e longa metragem, dos pesquisadores de Cinema e dos Sindicatos de Trabalhadores é falta de maior importância, que se faz sentir na decorrer da Jornada.

A plenária da tarde do dia 05 constituiu a abertura propriamente dita dos trabalhos da XIV Jornada.

Foi eleito e empossado a Mesa Diretora, assim composta: Felipe Macedo (presidente do CNC), cc. Vladimir Heráez vice-presidente; Marco de Azevedo Spina (Federação Paulista) secretário; Anna, cc. UFES secretária de atas; Crisôstomo, cc. Leme representante da Federação Mineira Lúcia, cc. D.A. (EAC)

A seguir, leu-se o telegrama do Sr. Ministro de Educação e Cultura, que transcrevemos:

"Com os meus cumprimentos, acuso recebimento e agradeço honroso convite para participar XIV JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES. Impossibilidade estar presente pessoalmente, convido senão para representar-me o Conselheiro Celso Amorim, diretor Embrafilme.

EDUARDO PORTELLA, Ministro de Educação e Cultura

A Mesa dirigiu as deliberações sobre um regime de mínimo que coordenasse as intervenções. Passou-se a discussão do Programa da Jornada - aprovado unanimemente - e do Tema, que sofreu as seguintes modificações:

- 1) alteração do sub-título "A Cultura Popular" do tema I - O papel político-cultural do movimento cineclubista - que passou a ser entendido como "A Questão Cultural", uma vez que sua redação original tinha um caráter fechado, restritivo;
- 2) a criação de uma "Comissão Técnica de Legislação", para sistematizar as informações e propor medidas numa área ainda de problemas para os cineclubes brasileiros.

Passou-se, então, as reuniões das comissões, que se estenderam pelo restante do dia e nos seguintes (6 e 7) com forma o programa.

A plenária do dia 8 abriu-se com informações da mesa sobre o programa dos trabalhos. Seguiu-se intervenção de um representante do Movimento de Defesa da Amazônia, explicando os objetivos do movimento (ver "Opções", no final).

Chamados pela mesa, os relatores das comissões informaram sobre o andamento de seus trabalhos, na maioria ainda inacabados.

Procedeu-se à leitura do relatório da comissão 3 "reorganização do movimento", cuja discussão - que envolvia os estatutos do CNC - foi deixada para mais tarde.

Passou-se a leitura e discussão do relatório da comissão 1 "Cineclubismo e Sociedade".

Esta discussão foi interrompida por uma intervenção do cineclubista Irineu Trópico, do Rio, que viajava acompanhado. Abordou a plenária. Este mesmo cineclubista, juntamente com integrantes do cineclubista Antônio das Mortas, de Goiás, já havia sido expulso da plenária de abertura, pela mesa. Mais tarde, ao decorrer da Assembleia e própria plenária ocorreram-se de expulsar definitivamente estas "personagens" da Jornada, pois discutavam-se no chão, ficavam na frente da mesa que conduzia os trabalhos, procuravam, enfim, por todos os meios, simplesmente perturbar a reunião.

Recomenda a discussão do relatório da comissão 1, esta desenvolveu-se com muita dificuldade, tendo a Mesa interrompido várias vezes junto a companheiros que não esclareciam suas colocações, insistindo em intervenções do tipo "não entendi bem", "é favor repetir". Foi levantada a questão da excessiva complexidade do documento, que não indicava plena participação dos integrantes da Comissão na sua elaboração.

Outras intervenções reafirmaram essa e confirmaram a validade do relatório. Ficou resolvida a transferência do problema nestes Anais.

Levado a votação o documento foi aprovado por aclamação. Interromperam-se os trabalhos para o jantar.

Os trabalhos foram retomados ainda no dia 8, com a discussão do relatório da Comissão 5, que propunha alterações no Estatuto do CNC.

Esta discussão foi bastante complicada, já que envolviam aspectos técnicos jurídicos. As modificações aprovadas estão reproduzidas à pág. 32. E as propostas originais da Comissão estão no documento da pag.

É importante, ainda, citar que foi retirada a proposta de criação de um conselho de cineastas junto à Administração da Dináfilme, já que a plenária entendeu que esta era uma reivindicação a ser encaminhada pelos próprios cineastas, através de suas entidades representativas. Nenhuma delas estava presente (a ASD do Rio de Janeiro foi a única entidade que se apresentou à Jornada, posteriormente) e não era possível, portanto, deliberar.

Aprovou-se, por outro lado, recomendação no sentido de que as Federações de Filiares novos cineclubes, o façam em obedecendo critérios estabelecidos nos Estatutos do CNC.

Sobre as itens do estatuto que foram modificados, com cerca de 90 cineclubes com direito a voto presentes, foram aprovadas com cerca de 75 votos (este dado refere-se a média de diversas votações de itens específicos - e pode ser verificado por qualquer cineclubista ou pessoa, nas originais das atas arquivadas no CNC).

A discussão prolongou-se até a plenária do dia seguinte, de manhã do dia 9, resultando nas modificações que passará a fazer parte dos Estatutos do CNC, conforme se vê na página 32.

Em seguida foi lido, discutido e aprovado o documento da Comissão 4 "Trabalho Cineclubista", por unanimidade.

Passou-se então, a discussão de um programa para a nova diretoria do CNC, conforme intervenções que reproduzimos a seguir.

Ricardo (SP) - Leitura de proposta de carta programa.

Luizinho (RJ) - Leitura de princípios que a FCM gostaria que fossem anexados à carta programa do CNC:

1- Que seja reafirmado o princípio da postura democrática do movimento cineclubista, que é capaz de absorver as mais variadas formas de pensamento e que deve se esforçar para que isto aconteça, estabelecendo relações com os mais variados movimentos sociais, políticos e culturais. Particularmente, o crescimento do movimento para camadas mais carentes da população é um importante fim nesta postura democrática e a direção do movimento deve incentivar e facilitar.

2- Que o CNC estude formas de um melhor aproveitamento prático das jornadas, inclusive procurando dar maior peso às suas resoluções que se constituem, na verdade, diretrizes para a ação das diretorias eleitas. É importante inclusive que se recupere de jornada para jornada, os documentos nela produzidos para que se garanta a continuidade das discussões do movimento.

3- Que a diretoria do CNC desenvolva uma ampla campanha de divulgação e conscientização do movimento sobre a Dináfilme.

4- Que o compromisso do movimento cineclubista brasileiro com o cinema brasileiro se dê concretamente, no apoio e incentivo à criação de uma filmografia que venha de encontro às necessidades surgidas através de várias experiências de trabalho cineclubista, como por exemplo uma filmografia infantil.

5- Que o CNC assuma como tarefa prioritária desta gestão, a criação de veículos de informação (boletins, apostilas, revistas, etc.) que possibilitem a troca de informação e experiências dentro do movimento, bem como do movimento frente a sociedade. Esta é uma medida, que, se não colocada em prática, compromete toda e qualquer proposta de cineclubismo.

6- Que o CNC assumirá nesta gestão as questões pertinentes à situação jurídica do movimento cineclubista de forma a garantir sua estabilidade resguardando-o de possíveis arbitrariedades.

7- Deve ser tarefa prioritária do CNC estimular o debate (por meio de publicações, etc.) entre os cineclubistas de questões como: a discussão cultural em geral, a discussão do cinema brasileiro, a reflexão sobre o trabalho cineclubista, enfim, promover a discussão de questões, mesmo gerais, que venham a contribuir para que o nosso trabalho seja melhor desenvolvido.

8- Aprofundar a discussão em torno do relacionamento do movimento com órgãos oficiais, particularmente, a Embrafilme.

9- Julgamos necessário e importante que seja feita, permanentemente, pelo CNC uma avaliação qualitativa do movimento, ou seja, que sejam avaliadas as reais condições de funcionamento dos cineclubes para que o movimento tenha uma visão de si próprio não meramente em termos quantitativos. É claro, que os cineclubes contribuam para que esta avaliação se efetive.

Leitura de uma proposta do Paulo Roberto, CC Barravento (RJ), pedindo ao CNC a criação do Departamento de Pesquisa para sistematizar a história do movimento cineclubista:

"Aos companheiros presentes à XIVª Jornada Nacional de Cineclubes; A diretoria do Conselho Nacional de Cineclubes:

- Considerando que o cineclubismo brasileiro existe há mais de 30 anos, exercendo papel de inquestionável importância na cultura brasileira;

- Considerando que até a presente data praticamente nada foi realizado para sistematizar essa história de quase 3 décadas;

- Considerando a urgente necessidade de reunir e ordenar todo o material relativo à história do movimento cineclubista brasileiro disperso por todo o país;

- Considerando a importância da história do cineclubismo brasileiro dentro do Cinema Brasileiro;

- Considerando que a maioria dos companheiros cineclubistas desconhecem a história do cineclubismo brasileiro pela falta de sistematização de suas diversas fases e que esse conhecimento irá facilitar a evolução do movimento cineclubista brasileiro;

- Considerando que o Movimento Cineclubista Brasileiro crescerá em sua vertiginosa, adquirirá maior respeitabilidade e legitimará a compreensão de suas diversas fases a partir da publicação de sua história;

Propomos:

1- Que seja criado um "Departamento de Pesquisa de História do Movimento Cineclubista Brasileiro" ligado ao CNC;

2- Que esse Departamento desenvolva pesquisas e centralize todas as informações e documentos referentes à História do Movimento Cineclubista Brasileiro;

3- Que os cineclubistas brasileiros remetam para esse departamento todas as informações de suas atividades, não só recentes como passadas, bem de qualquer documento, fotografia ou informação que contribua para o levantamento da História do Movimento Cineclubista Brasileiro;

4- Que sejam tomadas, por esse departamento, depoimentos de antigos cineclubistas;

5- Que esse departamento estude a possibilidade de editar um "Anuário sobre o Movimento Cineclubista Brasileiro";

6- Que esse departamento tenha como objetivo principal de seu trabalho a edição, o mais breve possível, da "História do Movimento Cineclubista Brasileiro";

7- Que a Dinâmica trabalhe em conjunto com MECUT, para o movimento os filmes com certificado de censura vencido. A luta restrita contra todas as formas de censura. Destaque para os meios intermediários de representação do movimento (CCP, P. ex.);

8- Estímulo às atividades e organizações culturais no M.E. (MEX, P. ex.);

9- Incentivo à luta contra a censura, época (SP) - Orientação do CNC na luta contra a censura. Desenvolver o trabalho mais ideológico e cultural junto aos trabalhadores (trabalho junto aos sindicatos);

10- Fortalecimento das entidades intermediárias, que não estiveram na prática e sua representatividade. Defesa do cinema brasileiro para ampliação do espaço conseguido;

11- Que sejam incluídas na carta programa as seguintes propostas: 1- luta contra a Portaria 14; 2- expansão do movimento a outras áreas (Norte, Nordeste e Sul); 3- dar prioridade em construir o circuito independente;

Em seguida passou-se à discussão de chapas, depois de um intervalo para almoço e para a inscrição das mesas na secretaria da Jornada. Apenas uma, "Projeto e Ação" se inscreveu.

Nas discussões foi apresentada uma declaração de voto (anexo), assinada também por cineclubes nos direitos de voto. Esse documento constituiu ponto de partida para os debates que resultaram em afirmações mais contidas e realistas e representatividade da chapa proposta bem como da direção anterior do CNC, o desenvolvimento do movimento e a repetição da luta demonstrada pela vitória contra a censura, poucos meses antes. Várias colocações salientaram que, justamente no período dos cineclubes signatários do documento, é que o movimento esteve desorganizado, ao contrário do crescimento expressivo registrado principalmente nas regiões do Espírito Santo e Distrito Federal, com o apoio do CNC.

Cineclubes de vários estados e Estados deram testemunho de democracia existente na Jornada e no movimento cineclubista, criticando os cineclubes que haviam elaborado aquele documento pela sua pouca participação nas Comissões de trabalho e pela incapacidade de organizar uma chapa própria, embora tivessem se dedicado quase que exclusivamente a isso durante toda a Jornada.

Saltou-se ainda, a necessidade de se exercer uma democracia efetiva no movimento, abrindo espaço para manifestações como aquele documento.

Terminada essa discussão, que constituiu um dos momentos mais vibrantes da Jornada, passou-se às eleições, que tiveram o seguinte resultado:

Chapa Projeto e Ação	74 Votos - 83%
Fala fortalecimento do CNC	15 Votos - 17%
Branco	2 Votos - 2%
Outros	1 Voto - 1%
TOTAL	82 Votos - 100%

Ausentes 7 cineclubes sem direito a voto.

Declaração de Voto

Os cineclubes abaixo assinados, diante da realização das eleições para a entidade máxima do movimento cineclubista, o CNC, e conscientes da importância de contribuir para a unidade e desenvolvimento do movimento, manifestam agora sua posição diante de todo esse processo.

- Porque não apoiamos a chapa em votação.

1- A situação do movimento cineclubista hoje mostrou, ao lado do seu crescimento quantitativo e a expansão a nível nacional, uma falta de perspectiva quanto à nossa prática. Falta de público, debates vazios, de fraca organização e infraestrutura no nosso dia a dia são prova patente de que é evidente a necessidade de uma profunda ratificação dessa prática. A concepção de que o papel fundamental do cineclubismo é, tão somente, ser um "meio alternativo" para a produção cinematográfica independente faz com que suas potencialidades como trabalho cultural fiquem extremamente limitadas. A atual chapa em nada altera essa perspectiva, o que ficou claro durante o desenvolvimento dos trabalhos dessa Jornada.

2- A Jornada, apesar da presença de um número significativo de cineclubes, superior ao das anteriores, mostrou claramente a incapacidade da atual direção, e da chapa que a sucede, em dinamizar a atividade cineclubista. No lugar de um amplo debate sobre o nosso trabalho cultural, de que resultassem propostas concretas de atuação conjunta dos cineclubes e que vissem discussões consensativas e dispendiosas, que não objetivam realce e aprofundamento das questões em debate, mas tão somente a confirmação da hegemonia de um projeto no movimento. Frequentemente se recorreu, ao longo das discussões, a recursos burocráticos para dirigi-las no rumo já definido. O autoritarismo na condução dos trabalhos, a confusão e a dispersão manifestadas nas plenárias não são menos acidentadas ou deficientes "técnicas" mas a expressão mais acabada de uma concepção de unidade e democracia no movimento do qual discordamos profundamente.

3- A unidade de um movimento só é garantida pela existência desse movimento em agir em conjunto, por um objetivo definido democraticamente. A unidade que propõe a atual direção vai contra esse princípio básico, ao exigir que para atingi-la os cineclubes abandonem suas concepções próprias ao prol da posição eventualmente majoritária. É somente com o debate político dessas posições contraditórias, através dos organismos de decisão democrática do movimento é que se pode atingir, a cada momento, uma unidade efetiva, uma unidade na ação. Essa é o objetivo, e não se pode assegurar, desde já, que ele será atingido. Na sociedade em que vivemos, existe uma profunda divisão entre os reais produtores de toda a riqueza, a maioria da população, e aquela minoria que dela se apropria. A posição verdadeiramente democrática é aquela que se coloca firmemente, ao lado dessa maioria. Para se comprovar essa firmeza, não bastam discursos e declarações. O único critério para se comprovar isso é a prática, no dia a dia. A prática da atual direção do movimento cineclubista tem demonstrado que não tem sido clara sua firmeza na ação política e cultural em oposição ao regime opressor vigente. Durante essas anos tem ficado patente a sua vacilação em assumir as lutas que interessam ao movimento, contra a censura, contra os monopólios que dominam a produção cultural no país, pela liberdade de criação e expressão. Julgamos que, nesse sentido, os companheiros que se propõem a suceder à atual direção tem um compromisso muito importante para com o movimento cineclubista. Desde já, no entanto, vemos que se a prática efetiva de nova diretoria poderá comprovar suas eventuais intenções nesse sentido.

4- Assim, assumindo uma postura de oposição, pretendemos contribuir tão somente para o fortalecimento e enriquecimento da prática cineclubista. Julgamos, também, que será através de um maior intercâmbio de experiências e do desenvolvimento de um trabalho conjunto, é que estaremos, realmente, efetivando essa contribuição. Propomos, assim, aos companheiros que também se engajem nesse trabalho, de construção de uma nova perspectiva para o movimento cineclubista. Nossa voto, portanto, "não em si na chapa e sim - CNC - pelo fortalecimento do movimento".

COMISSÕES DE TRABALHO

INTRODUÇÃO

As comissões de trabalho são organizadas em torno de temas que constituem o teor da Jornada. Elas permitem uma participação mais direta dos cineclubistas nas discussões, assim como propiciam um aprofundamento das questões que não seria possível dentro da plenária geral.

Geralmente os cineclubistas que têm mais de um representante presente dividem seus membros pelas comissões que 7 mais lhes interessam, assegurando assim, uma visão geral dos debates que são travados. Quando isso não acontece - isto é, quando o cineclubista está representado por apenas um delegado - sua participação se dá apenas em uma comissão, caso, mas os pontos tratados nas outras reuniões são levados ao plenário para discussões e deliberação final. Assim, o papel das comissões é, além do que já foi dito, elaborar um roteiro de suas discussões, com todos os pontos importantes, levando um documento mais definido para ser discutido - e alterado, enriquecido, vetado no todo ou em partes - e aprovado pelo plenário da Jornada.

Uma vez aprovados em plenário, os documentos finais de cada tema da Jornada tornam-se Resoluções do Movimento Cineclubista, que servem para orientação do trabalho de todos os cineclubes brasileiros até que sejam alteradas por uma outra Jornada. Estas resoluções não tem, no entanto, caráter normativo, não são obrigatórias, mas representam o que o conjunto do Movimento Cineclubista julgou importante de ser estabelecido como a sua visão de trabalho cultural e das atitudes que devem ser tomadas pelos cineclubes face as suas diversas experiências e que são levadas os cineclubes em sua prática habitual.

Eventualmente as Resoluções podem ser obrigatórias, como nos casos que o movimento delibera ações que devem ser empreendidas pelas suas entidades representativas como o CNC, a Dinâmica ou as Federações. Ou mesmo quando uma Resolução, obedecendo aos Estatutos do CNC, implica numa tomada de posição do conjunto do movimento em relação a qualquer assunto.

Os documentos que apresentamos a seguir são o resultado dos trabalhos dessas Comissões. O primeiro, "Cineclubismo e Sociedade", e o quarto "Trabalho Cineclubista" foram discutidos e aprovados pelo plenário da Jornada tornando-se, pois, Resoluções do Movimento. Os outros três, "Cineclubismo e Estado", "Produção Cinematográfica" e "Reorganização do Movimento", por falta de tempo, não foram suficientemente debatidos e nem aprovados pelo conjunto do Movimento. A Jornada decidiu, então, que eles fossem entendidos como Recomendações, já que eles tinham um bom grau de representatividade, pois tinham sido aprovadas pelas respectivas Comissões de Trabalho. O documento sobre reorganização do movimento foi aprovado em parte, resultando em algumas alterações nos Estatutos do CNC.

Pela unidade e democracia do movimento cineclubista: Pela liberdade de criação e expressão: Assinados: Cineclubes: Escola (MG), EWA Pace (MG), Outubro (MG), D.A. Engenharia (MG), Cefet (MG), Cosicurus (MG), Padre Machado (MG), Colteco (MG), Lima Barreto (MG), Xuxos (MG), Cinepetro (MG), D.A. Eng. Kennedy (MG), D.A. Exal (MG), Sta. Teresa (RJ) e Comunidade (RJ).

o movimento cultural

O Movimento Cineclubista que havia sido, evidentemente, atingido pelo golpe de 64, manteve por sua organização. Esta se viria a ser esfacelada após o AI-5, com a subsequente repressão às atividades democráticas existentes no país - de 300 cineclubes presentes a VII Jornada em 1968, em Brasília, restaram apenas cerca de treze atuando em todo o Brasil - exatamente num quadro de adversidades que o cinema

brasileiro se organiza: Censura, trabalho cultural sendo visto com desconfiança, ou mesmo como caso de polícia, "atividade subversiva". Na verdade, este panorama adverte apenas agravos e dificuldades anteriores e mais estruturais, pois há tantos problemas a enfrentar em um país subdesenvolvido como o Brasil - miséria, fome, exploração, massas da população marginalizadas, etc. - que o trabalho cultural é frequentemente encarado como superfluo, dispensável, destituído de maior urgência. Neste sentido, ficou muito mais difícil resolver tais problemas no âmbito de uma sociedade anti-democrática, e ainda mais encontrar um lugar para um trabalho cultural que o preserve-se daquelas que apenas se recordam da importância da arte e da cultura enquanto servem a objetivos políticos meramente imediatos.

No Movimento Cineclubista, todas essas questões se refletem e adquirem contornos próprios. Muitos cineclubes foram fechados pelo único motivo de seus organizadores não encontrarem espaço para uma outra atividade mais caracteristicamente política - centros acadêmicos, por exemplo, estavam fechados. Nestes casos, cineclubes serviram de veículos para atividades outras que não encontravam uma organização alternativa onde pudessem se desenvolver. Ainda que isto seja explicável, a arte parece justificável, porque a presença do arbítrio era necessária, o fato é que a herança deixada por este quadro constitui um fardo relativamente pesado que precisa, hoje, ser superado. Com as recentes mudanças na realidade política do país - a abertura, conquistada e durada penos, embora parcialmente -, novas imposições são feitas ao movimento cineclubista, que precisa por sua vez respondê-las.

Além dessas nossas limitações. De um lado, a falta de informação, a insuficiente formação, o desconhecimento da história, especialmente da história brasileira, em maior profundidade de , levou os cineclubes a uma orientação muito frágil em seu trabalho, e que, em face de uma crise maior, falta de público, falta de material, acaba se findando.

De outro, a ansiedade que marca a necessidade de mudança urgente levou muitos cineclubes à adoção de esquemas geralmente simplistas de trabalho em face da complexidade que é típica da questão cultural. Tanto num caso como no outro, momentos em um momento de mudança da realidade do país, surgem problemas e sobressa a crise, gerando a permanente instabilidade no trabalho de muitos cineclubes, com reflexos a nível do Movimento. A desinformação, muitas das vezes, é idêntica entre os membros da entidade e seu público, e sua falta com que os primeiros não possam colaborar para o enriquecimento do segundo.

Esses problemas todos se refletiram exatamente na comissão. A falta de hábito de discussão, referenciada esta numa atividade prática, levou a uma série de desconhecimentos. O debate recebeu de maior sequência. Os oradores não conseguiram estabelecer um fio condutor através suas exposições, prejudicando assim o aprofundamento sempre necessário a cada tema. Assuntos eram tocados a cada instante sem que nenhum deles tivesse sido levado a um nível de esgotamento possível. Oradores, frequentemente, repetiram exposições anteriores, sem avançar os novos argumentos. Colocações desordenadas, onde o tema principal era deixado de lado, inconscientemente, por outro secundário, menos interessantes, ocorreram muitas vezes. Algumas propostas colocadas,

e que exigiram maior discussão, acabaram perdidas nas redesenhadas. Com o debate caminhando, boa parte do tempo com uma referência preciosa, a qual as pessoas pudessem se ligar, vários não se manifestaram, deixando com que o debate se polarizasse em cima de algumas poucas cineclubistas.

II

1. Questão Cultural

Entendemos que a cultura brasileira se forma de maneira muito específica, a partir da síntese de culturas as mais diversas - negro, índio, português colonizador, inclusive o português das camadas mais baixas da população, outras migrações, etc. - síntese num processo histórico inesgotável.

Essa cultura vai se formando no acompanhar do desenvolvimento histórico brasileiro, mas de forma sempre excludente, com a maioria da população a margem do usufruto de bens culturais que requerem um mínimo de sofisticação - educação, lazer, arte, etc. Esta população, em luta pela sobrevivência, continuou a produzir arte e cultura, mas por não deter os meios de elaboração e divulgação, mais complexos, da cultura e da própria vida, não conseguiu desenvolver a fundo sua visão de mundo e afirmá-la como hegemônica dentro da sociedade. Isto é, a maior parte da população brasileira tem dificuldades inenarráveis para progredir culturalmente - não frequenta teatros, nem mesmo cinema, lê pouco ou nada, e dominada pelo analfabetismo. Nestas condições, como desenvolver a fundo sua própria percepção da realidade?

Este caráter excludente do desenvolvimento brasileiro se acirra com a presença do imperialismo, estágio de dominação superior à colonização, que sofisticou os meios de comunicação a uma tal forma que o controle desses meios se pode ser feito por suas metrópoles. Isto introduz, com a importação maior ainda de elementos estrangeiros, um novo dado complicador, tornando ainda mais difícil distinguir na cultura brasileira o que é nacional do que é importado, e também o que é libertador do que é conservador.

No mesmo tempo, ainda que haja uma dominação cultural por parte de quem domina a sociedade, e equivocada a posição de quem entende esta dominação de forma mecânica, a cultura, a arte, quando elementos da dominação, não são assimilados imediatamente, ou integralmente, pelos dominados, uma vez que a própria vida dos seres humanos produz uma tensão entre a tentativa de imposição por parte de alguns e a tentativa de reelaboração destes padrões por parte da maioria.

Da mesma forma, a relação entre ideologia, cultura e classe social é muito fluida. A cultura, a arte, têm frequentemente um caráter que transcende o âmbito mais estreito da ideologia. Neste sentido, surgem muitas vezes como patrimônio da humanidade, e não como patrimônio de apenas uma classe.

O papel do movimento cineclubista neste quadro é o de alargar e maximizar possível o acesso da maioria da população à cultura, levando-a a criar formas próprias de participação (estimulando manifestações coletivas, recuperando o sentido da vida comunitária; tratando a maioria da população como referência no processo de criação artística, etc.). Ou seja, devemos criar meios para que a população se expresse, isto é, para que a expressão popular seja assegurada, e tenha seu desenvolvimento, podendo absorver todas as contribuições necessárias de outras civilizações sem ser subjugada por elas, e com isto, fortalecendo-se a ponto de se tornar, inclusive, hegemônica do país. O cineclubista deve colaborar para

ra que o público se torne sujeito de sua atitude em relação à cultura e à arte, não mere objeto de nosso trabalho.

Do mesmo tempo, devemos pensar em como conciliar a nossa visão da cultura com as necessidades mais imediatas da população (inclusive as tãas já citadas devido à presença de cineclubes e também em bairros periféricos, onde as questões referentes à luta pela sobrevivência são colocadas frequentemente dentro da própria atividade do cineclubes).

Para isto, se torna necessário, por parte dos cineclubistas, uma compreensão mais aprofundada da realidade. Levando em conta nossas limitações, um problema que poderíamos definir, até como educacional, num sentido muito amplo, a Comissão propõe que o Movimento se engaje no estudo da realidade e da cultura brasileira, de nossas manifestações artísticas, procurando superar nos seus deficiências de conhecimento, com vistas a que nos interrelacione para um melhor trabalho junto com o nosso público. Essas forma, seminários, cursos, boletins, cadernos de textos, palestras, devem ser organizados pelo CNC, Federações e cineclubes, representando condições indispensáveis, cada vez em grau maior, para o avanço do trabalho.

III

Relacionamento com outras entidades, associações, instituições, partidos políticos, etc ...

Os cineclubes não devem se isolar em suas comunidades de outros trabalhos culturais - teatro, música, poesia, cinema, etc. Isto é válido também para o Movimento Cineclubista em seu conjunto, que necessita manter maior intercâmbio com cineastas e outros setores artísticos e culturais. Na verdade, isto não apenas propicia, através de atividades conjuntas, um enriquecimento mútuo e uma compreensão mais aprofundada da realidade, como também é devido ao fato de que a luta contra a alienação cultural se faz não apenas através do cinema.

A despeito de que entidades associativas e representativas de determinadas comunidades - centros acadêmicos, sindicatos, associações de moradores, etc... -, através de seus diretórios, frequentemente tentaram e conseguiram dar uma conotação utilitarista ao trabalho com cultura, a ligação entre o Movimento Cineclubista e tais associações é necessária, guardadas as especificidades e a independência de cada setor. Evitar-se o utilitarismo na exata medida de uma compreensão justa e aprofundada de nosso trabalho.

O Movimento Cineclubista tem mantido um relacionamento próximo com a Igreja. Embora seja reconhecido o importante papel que dentro dela, certos setores vêm desempenhando pelos direitos elementares do povo brasileiro, não temos uma política de trabalho conjunto, o que provoca uma não ocupação de espaços consideráveis, contrariando nossa idéia de expansão do movimento, com toda a sua importância.

Recentemente, com a reformulação partidária, partidos políticos se aproximam dos Cineclubes com a proposta de um trabalho conjunto. A Comissão considera que esta possibilidade é circunstancialmente válida, mais que a ligação orgânica de um cineclubes a um partido limite a sua democracia. Partidos não equivalem a uma associação como um sindicato. O Sindicato representa toda a sua categoria; os centros acadêmicos representam todos os alunos de uma escola, independente de suas posições ideológicas.

Do partido político representa uma opção ideológica nítida: um cineclubes que funcione dentro de um partido se fecha à participação de pessoas que pensam diferentemente do programa deste partido e queiram por em prática essas ideias. Porém, dada a falta de tradição dos partidos políticos brasileiros no trato da Questão Cultural, a Comissão entende que é importante que estes mesmos partidos sejam despretendidos para este tema e o incluam em seus programas políticos.

A Comissão entende ser possível que cineclubes sejam criados mesmo em entidades cuja a diretoria não represente uma posição autêntica de defesa dos interesses da categoria, e desde que que seja mantida a liberdade de trabalho do cineclubes. Isto garante a mesma capacidade de interferência em entidades cujas diretórias são apenas transitórias.

Por fim, a Comissão entende ser profundamente pernicioso para o Movimento e para a própria cultura brasileira, a transformação de um cineclubes em monopólio de uma única posição política ("aparelhismo"), desvirtuando o sentido democrático do cineclubes.

" CINECLUBISMO E ESTADO "

As longo dos últimos 15 anos o Estado adquiriu um caráter mais ativo perante a sociedade civil. Sua função passou a se definir de forma mais concreta a partir da consolidação do modelo econômico implantado, isto é, na sua participação como agente de mais variadas formas de atividades que não seriam viabilizáveis sem seus recursos.

No âmbito da ação cultural a intervenção do Estado passa a se constituir em bases diretamente ligadas à produção, criando e/ou reformulando organismos como Ministério da Educação e Cultura, Funarte, Embrafilme, entre outros. No entanto, por paradoxal que seja, o Estado passa a agir obliquamente a interesses estrangeiros, na medida em que permite a difusão cultural, cujos fundamentos reais são a sustentação ideológica para a expansão do imperialismo.

Reconhece-se no entanto, nessa postura do Estado para legitimar-se na condução de sua política interna, agir sob uma contínua pressão de segmentos nacionais e democráticos da sociedade.

Até então o espaço que os intelectuais, artistas, obras culturais, etc., ocupam, numa lenta e gradual conquista de subversão, divulgação e preservação dos produtos culturais possíveis coerentes com os arranjos políticos do momento.

No Brasil, diante do desenvolvimento das lutas reivindicatórias, o avanço do movimento de massa e da crescente inflação entre outros, vêm dificultando a estabilização do regime que por sua vez contrabanda-se, desenvolvendo estruturas muito mais refinadas para tentar impedir e controlar a organização popular. Essa estrutura se define em todos os níveis de atuação do Estado e se coloca como nova face do regime, substituindo as antigas e não mais reconhecíveis formas repressivas de ação.

Até nível ideológico pode-se citar a recente Lei da SPOOM (Secretaria de Comunicação) que estabelece o completo domínio da imprensa, atuação na área de pressão econômica de forma indireta.

A veiculação das informações passa a se condicionarem a partir de um discurso que não venha servir seus interesses.

A visitação de uma política governamental no âmbito cultural pressupõe um domínio da considerável parcela de produção que se dá no nível de seu aparelho ideológico, além de sua permanente interferência na educação, na imprensa, na TV, etc.

Notasse, a propósito, campanhas que vêm sendo levadas à ação, como aquela sobre a violência, a qual busca induzir a opinião pública à necessidade de se mobilizar o aparelho policial de forma extensiva, quando pode-se inferir claramente que o problema está no alto índice de desemprego, da inflação, etc. Isto leva obviamente a questionar e controlar sobre as lutas de caráter organizativo que se dão nos bairros de periferia das grandes cidades.

A política governamental adotada no que diz respeito à cultura contém acentuados traços de paternalismo e procura formar um espaço sem diverso da realidade existente, caracterizando-se por acentuar detalhes pouco relevantes em detrimento de uma análise mais profunda de nossa realidade.

Nessa ordem de colocações é preciso atentar para as organizações de nível municipal: os Centros Sociais Urbanos e os Conselhos Comunitários. E sua capacidade de tomar faces diferentes em cada região.

Os cineclubes, principalmente de bairros, de periferia, de categorias profissionais, devem compreender corretamente este salto de qualidade que o Estado dá agora: em termos institucionais pretende avançar o movimento reivindicatório popular e democrático e, no nível de projeto de cultura, superar, inclusive, a contradição que se instala no seu bojo. No caso do cinema observa-se que o financiamento de uma obra constantemente conflita-se com o seu con-

teúdo. Assim, pretende ele mesmo veicular o seu produto.

Os cineclubes enquanto movimento organizado não podem abrir mão das conquistas alcançadas mas procurar avançar numa constante consolidação de seu trabalho. Mas, ao realizar o grandioso projeto de diversão, lazer, cultura, o Estado usou formas cineclubísticas (por exemplo: no caso da veiculação cinematográfica que do estímulo a exibição de películas de seu interesse). Mas aí não conseguiu captar a especificidade do movimento: sua condição de organizar/mobilizar e veicular criticamente a idéia do cinema e da cultura como valores dinâmicos e ligados à realidade.

Deve-se saber atar nessa contradição que surgirá entre a atuação dos Conselhos Comunitários (direcionadores dos Centros Sociais Urbanos) e as aspirações do povo a que ele se destina. Levante-se se desmanchar, também, a míngua estrutura anti-democrática (a galante será o único canal de reivindicações entre o povo e o poder público, constituindo a partir de um certo número de comunidades do meio com nitida e propositada predominância de entidades sem servidões, etc.).

Essa atuação dependerá da situação de cada cineclubes em particular. Mas a orientação geral é que o cineclubes não perca a sua independência, e enquanto movimento, sua perspectiva estratégica ao relacionar-se com esse órgão.

Considerando o Brasil um país que tem sua economia estabelecida de acordo com um modelo concentrado, voltado para interesses externos e gerida para atender aos setores mais favorecidos da população, os recursos existentes para as atividades culturais são ínfimos. Essa carência leva o Estado a funcionar como principal financiador da cultura já que não existe por parte da iniciativa privada qualquer interesse que a leve a isso, na medida em que a produção cultural dificilmente encontra retorno no investimento alcançado. Diferentemente dos países de economia capitalista dominante a onde o empreendimento cinematográfico funciona em bases industriais e a onde o produto se torna um bem de consumo, portanto sujeito a gerar lucro (ex: Hollywood) nos países do III mundo o Estado pagará e funcionará como único pilar de sustentação econômica da produção pois a exigência do retorno se torna zero.

Como empresa estatal agindo no setor de cinema a Embrafilme reveste-se de fundamental importância no desenvolvimento da atividade cinematográfica. Ela tem características especiais quanto se trata da luta constante que o Cinema Brasileiro trava contra a produção estrangeira no sentido de ampliar o espaço de exibição e, principalmente, no tocante à resistência contra a penetração do colonialismo cultural.

É fundamental considerar que esse espaço constitui-se de apenas um tempo do ano fato que gera a imediata constatação: os restantes dois terços destinados à produção estrangeira. A luta também entra no âmbito de exibição pois, para os proprietários de cinema, os filmes estrangeiros tem um custo acentuadamente inferior ao produto brasileiro, além de dispor de enormes recursos de difusão que necessariamente implicam em grande afluência de público.

Não obstante, determinados setores do governo, vêm que a única forma de viabilização da produção nacional está no mesmo investimento em determinados filmes (super-produções) que tenham a possibilidade de concorrer com o produto estrangeiro. Isso gera a elaboração de uma filosofia que busca a "qualidade" (seriação) em detrimento da quantidade, no mesmo tempo em que estabelece uma elitização na produção nacional. Esta prática faz com que a grande parcela de filmes brasileiros fique enconchada nas prateleiras ou mesmo impossibilitados de serem concluídos.

O mesmo vem acontecendo com o curta-metragem, que após conseguir a regulamentação da lei de obrigatoriedade, defronta-se

as ações judiciais propostas pelos exibidores em evidente con-
trário aos interesses estrangeiros.

Vê-se portanto que é necessária e presente a função da Em-
brasil como um poderoso instrumento de auxílio ao Cinema Brasileiro
na sua constante luta contra o imperialismo e dominação cultural.
Para isso coloca-se como fundamental a mobilização da classe cinema-
tegráfica para que se realizem constantes gestões junto à Prefeitura
para a consolidação de uma política eminentemente voltada para
os interesses da nossa cultura.

No tocante ao fomento da atividade cineclubística nota-se
também que a Prefeitura poderá dar novas perspectivas ao movimento
de defesa em que já existem possibilidades de obter recursos para
esse tipo de atividade. O projeto CINE/EMBRASIL não se concretizará
sem o reconhecimento e importância que o movimento tem na cultura
brasileira. No entanto, o fato de um órgão estatal não ser o único
a implicar necessariamente na subordinação da sua autonomia nem
de deverá interferir na sua realização desde que a aplicação destas
recursos estejam voltados exclusivamente para os interesses do movi-
mento e também para um constante questionamento da mesma realidade.

O CNC ao estabelecer sua política de atuação na área cul-
tural não conta com a participação dos representantes dos vários se-
tores ligados às atividades e manifestações culturais. Isso leva à
que os planos tornem-se essencialmente técnicos carregando de objeti-
vos reais para a sua aplicação permanecendo a situação de paternalis-
mo em relação à cultura, continuando assim a centralização de de-
cisões e controle das atividades criadoras.

No Brasil, considerando o crescente descompromisso de 50-
vários com o setor educacional, havendo constante redução orçamentária
do Ministério de Educação e Cultura, o setor cultural por sua
característica de projeto, como o cineclubismo, ocupa posição secundária,
financiando a situação de primária.

O Movimento Cineclubista como difusor cultural é atingido
diretamente por esse tipo de atuação, como aconteceu recentemente
com o corte no orçamento da Prefeitura acarretando uma redução em
suas verbas que viriam a contribuir para o seu desenvolvimento.

O exercício da livre criação e difusão cultural sempre
foi encarado pelo Estado como forma de contestação à ordem vigente
e fator de desagregação da sociedade. O simples fato de realização
de uma obra que não se enquadrava nos parâmetros estabelecidos, justifi-
cava-se sob o pretexto de uma produção voltada exclusivamente
para a difusão de uma produção voltada exclusivamente
para os interesses do estabelecimento social que representa.

Há de se observar, porém, que com o avanço das lutas por
leis e sua consequente, obtendo-se a liberdade para a ação censurária,
colocando-se a liberação de vários filmes, peças teatrais, li-
vros etc. então proibidos. Esta política permitiu o acesso de obras
desconhecidas do público brasileiro, possibilitando um diálogo.
Portanto os danos materiais deixaram de ser bastante conhecidos como
uma geração inteira de produtores culturais principalmente atingidos
sob uma sensível perplexidade desta nova fase.

O alargamento do exercício da censura política deixou em
travar um outro tipo de censura até então não explícita e censura
econômica. Esta forma mais sutil de censura agora, já não passa
e ser exclusivamente administrada pelo Estado, mas sim pelas forças
econômicas atuantes no mercado. No caso do cinema vê-se claramente
o interesse dos grupos econômicos em isolar obras cinematográficas
polêmicas, principalmente a de autores renomados, em salas de heij-
con de baixo nível em condições restritas. Outra forma de exercí-
cio da censura econômica dá-se através da restrição de auxílio dos
órgãos públicos a filmes que questionam a realidade e tenham clara-

conotações sociais. Essa censura, tão danosa quanto a policial, con-
ta agora ainda com poderes aliados multinacionais, que tem o po-
der de realizar o "duping" nos filmes que oferecem, inevitavelmente
assin uma filmografia nacional. A nível do cineclubismo, o Estado
ainda detém dispositivos que podem ser acionados a qualquer momento
para impedir o seu funcionamento como exigência de ordem adminis-
trativa e burocrática, que em geral são impossíveis de serem cumpridas,
cada o seu custo.

O Movimento Cineclubista deve atentar, também, a um tipo
subjacente da censura, que vem sendo exercida de forma acanotada.
É aquela que tem seus fundamentos ideológicos a partir da postura
elitista e conservadora da classe dominante, historicamente coloni-
zada e incapaz de formular um projeto de cultura autêntico, muitas
vezes enconstruíveis de forma sub-reptícia e talvez até inconsciente
em segmentos do movimento, ao manifestarem-se pela exigência de fil-
mes bem acabados, estéticos, pleiteando uma ação e linguagem cinema-
tegráficas a realidade do povo brasileiro.

RESOLUÇÕES :

A Comissão Cineclubista e Estado recomenda especial aten-
ção do movimento cineclubista para as seguintes temas tirados a par-
tir de suas discussões:

1. o Movimento Cineclubista deve manter sua posição de
absoluta e total identidade com seus reais interesses, posicionan-
do-se de forma cultural a nível nacional contra qualquer tipo de sub-
ordinação à livre criação, expressão e difusão cultural.
2. que o Movimento Cineclubista volte seus esforços para
reprovação pura e simples da Portaria 14 do Serviço de Censura de O-
bras Públicas dado o seu caráter inconstitucional, por se conside-
rar um ato administrativo na medida em que regulamenta o Artigo
48 e 59 de Lei 5536/65. Além disso o Movimento Cineclubista pleiteia
a imediata regulamentação do Artigo 129 da supra citada lei, levan-
do-se em consideração a sentença proferida pelo Tribunal Federal de
Recursos.
3. que se forme em cada Federação e Comissão de Cineclubes
grupos de estudos que fiquem em permanente contato com toda a legis-
lação pertinente, e façam um contínuo levantamento das formas de
censura existentes e aquelas que porventura venham a se exercer,
tanto no nível do aparato repressivo bem como os emanados do apre-
lho ideológico.
essa documentação deverá ser remetida ao CNC para sua
utilização nas mais variadas lutas que se apresentarem. Além disso,
esses comitês deverão divulgar os resultados promovendo discus-
sões de âmbito regional.
4. considerando que é o momento de avançar com o trabalho
cineclubista e dar uniformidade a suas propostas, sendo para isso
necessário fortalecer a entidade máxima do movimento, o CNC, a Co-
missão Cineclubista e Estado recomenda:
que o CNC torne-se o exclusivo canal das reivindica-
ções do Movimento Cineclubista junto aos órgãos federais. Não exclu-
indo-se por sua vez as possibilidades das entidades de caráter re-
gional de relacionar-se com esse órgão desde que não conflitem com
os interesses do movimento no seu todo.

5. considerando que o avanço e a maior mobilização das entidades que atuam na área cultural e pela necessidade de se determinar o destino dos recursos estatais para essas entidades, a Comissão sugere que:

que os órgãos estatais responsáveis pela política cultural procebam discussões prévias com as entidades atuantes nestas áreas, por ocasião do estabelecimento das destinações das verbas que as beneficiam. Essa sugestão pode ser encaminhada na forma de projetos de aplicação de verbas, a exemplo da proposta enviada à Brasília pelo CNC.

" CINECLUBISMO E PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA "

A sociedade brasileira vive hoje importante momento histórico caracterizado por uma fase de transição, assinalada pela ascensão e progressiva conquista de participação da população.

Neste quadro, o próprio movimento cultural conquistou espaços de atuação novos e mais amplos que lhe conferem um novo tipo de responsabilidade no processo social.

O Cinema Brasileiro, que partilha do processo como reflexo, expressão e intérprete dessas transformações, também não poderia deixar de apresentar - como acontece - novas questões na trajetória de luta pela sua afirmação, tanto no plano econômico como nos planos político e cultural.

Sentindo-se ameaçado pelo relativo avanço do cinema brasileiro nos últimos anos os monopólios nacionais de exibição, extensão dos interesses das grandes multinacionais, iniciam nova e mais vigorosa luta contra as conquistas alcançadas pelo novo cinema. Essas novas exibições inauguram uma nova tendência de produção nacional, baseada pelo apelo ao lucro imediato e pela distorção e alienação da realidade.

O principal espaço onde se trava essa luta é o mercado comercial, que decide pela viabilidade última do Cinema Brasileiro: sua existência econômica. E os cineclubes, que tem no cinema o instrumento fundamental de sua prática, não fogem dessa luta, apoiando as iniciativas independentes que abrem alternativas democráticas para o exercício do cinema desvinculado dos monopólios, do imperialismo e da alienação.

A principal característica do movimento cineclubista é justamente essa: aprofundar as propostas alternativas independentes igualmente nos setores da produção, distribuição e exibição. Os cineclubes inauguraram, na exibição, uma nova proposta de relacionamento do público com o cinema, baseada na perspectiva de sua participação no próprio processo cinematográfico.

A criação de BRASILCINE foi decidida depois, como complemento necessário dessa postura política em relação ao cinema e garantia da realização de um amplo projeto de institucionalização do movimento e como estrutura alternativa para consolidação da produção cinematográfica que expressa essa mesma perspectiva de democracia e independência.

Este é o compromisso fundamental do movimento cineclubista com o Cinema Brasileiro e o sentido real que assume a sua defesa intrínseca contra o colonialismo cultural e a distorção da vida e da realidade do povo brasileiro pelas produções nacionais controladas com os monopólios.

Dentro desse princípio geral, os cineclubes brasileiros reunidos na XIV Jornada Nacional de Cineclubes resolveram:

I Política de Distribuição da DINAPIFIME

- que a DINAPIFIME dá prioridade sobretudo aos filmes realizados fora dos mecanismos comerciais ou por subvenção e tutela de quaisquer órgãos estatais ou privados e que não encontrem formas institucionais de circulação. Esta prioridade não deve constituir-se em norma absoluta que impeça a exibição pelos cineclubes de outros filmes acessíveis a mesma distribuição. Nesse sentido, referenda especificamente a contratação da redistribuição de títulos da EMBRAFILME S/A, que não tem sido por ela distribuídos de maneira mais adequada aos nossos interesses. Recomenda também o estreitamento das relações com os cineclubes independentes visando aprimorar a distribuição de seus filmes pela DINAPIFIME.

- que o Conselho de Administração da DINAPIFIME procure estudar e definir uma política de atuação conjunta com as cooperativas de produção, organizadas pelas realizadoras e produtores independentes.

- que a DINAPIFIME procure efetivar, ainda este ano, a importação de filmes de produção independente internacional, em particular os do Terceiro Mundo, e, mais especificamente ainda, os da América Latina.

- que o C.A. da DINAPIFIME, conjuntamente com a Comissão existente para tal fim em Brasília, obtenha junto às Embaixadas as informações e facilidades necessárias, que possibilitem a circulação de seus filmes pelos cineclubes de todo o País. E que se considere, especificamente, as possibilidades de:

- promover a redução dos filmes existentes apenas em 35 mm.
- realizar a legendagem para o português dos filmes em versão original e,
- estudar a continuidade deste intercâmbio, com o apóspete de filmes solicitados pelo cineclubes aos países de origem e trazidos pelas suas sublecionadas.

II Super 8

O volume da produção Super-8 impõe ao movimento cineclubista, há já várias Jornadas o reconhecimento de sua importância. No entanto, apesar de se tratar de uma produção tipicamente independente, que não encontra canais organizados para a sua divulgação, nada mais no fim que reivindicar um verdadeiro reconhecimento, que não foi assumido pelo conjunto do movimento.

Reconhece-se, ainda hoje, a impossibilidade de uma distribuição sistêmica e de âmbito nacional desses filmes sob responsabilidade da DINAPIFIME. Entretanto, esta realidade - necessariamente provisória - não deve ser simplesmente constatada, contemplativamente, pelos cineclubes. Importa realmente que o movimento integre também esta bitola no seu programa mais geral; porém que o faça com uma postura paternalista; não se trata de encerrar as reivindicações, mas sim de levantar as questões que para o movimento são importantes no sentido de obter estes direitos para a sua prática cineclubista.

Nesse sentido é fundamental que o movimento, o CNC e as Federações em particular, procurem participar das manifestações promovidas pelo Movimento Super-8.

Recomenda-se:

- um estudo para uma legislação sobre o Super 8, ouvindo as associações superoílistas e demais entidades ligadas a bitola. Encaminhar o assunto para a Comissão nº 6: Cineclubes e Legislação.

- cobrar a definição de uma política para o Super 8 por parte da EMBRAFILME.

- que os cineclubistas superoílistas se organizem junto às federações e comissões de cineclubes, a exemplo da Comissão de Super-8 do Rio de Janeiro, promovendo a circulação dos filmes regionalmente. Recomenda-se que a Comissão Super-8 do Rio centralize o estudo, coleta de dados e levantamento para um catálogo da produção - em particular do material concernente ao movimento e à Jornadas.

- examinar a possibilidade de ampliação para 16 mm de filmes importantes, a fim que sejam distribuídos pela DINAPIFIME.

- promoção de uma ampla mostra de filmes Super-8 para a IV Jornada, especialmente de realizações documentando as Jornadas anteriores como comemoração à IV Jornada Nacional de Cineclubes.

III Produção Cineclubista

A realização de filmes por cineclubistas e/ou pelas equipes dos cineclubes é parte integrante do programa do movimento. Ela vem completando nosso trabalho de organização do público para a sua participação no Cinema Brasileiro, complemento das atividades de exibição e debate e distribuição que os cineclubes já realizam.

Representa, ainda, o resgate da interferência que o movimento cineclubista já exerceu sobre nosso cinema e que, nesta fase de reconstrução, havia, em muito, se diluído.

A Comissão entende que esta Jornada marca um momento e uma oportunidade histórica para que os cineclubes reavaliem seu papel social e cultural, também neste campo.

São importante compromisso deve, porém, ser encarado com objetividade, adequando-se às condições reais que o movimento apresenta e ao seu nível de organização.

Cada cineclubista, portanto, e as entidades representativas do movimento, deverão preparar-se para o aprendizado e a experimentação de uma atividade que não tem sido exercida frequentemente entre nossos cineclubistas.

A Comissão reconhece, pois, a realização de seminários e cursos, por parte das federações e do CNC, visando informar e exercitar os cineclubistas, tanto no que se refer ao conhecimento histórico do cinema e da riqueza de sua linguagem, como também das técnicas necessárias para a realização cinematográfica.

Os cineclubes, pretendendo realizar experiências, documentar a realidade ou analisá-la, sob todas as formas que o cinema permite, deverão considerar profundamente:

a. que a realização cinematográfica cineclubista se insere num plano mais amplo, em que o elemento fundamental é a participação do público.

b. que os recursos financeiros que a produção exige são de ser assumidos pelas condições objetivas da entidade, não desviando suas atividades nem comprometendo sua autonomia.

Portanto deverão os cineclubes estar atentos para que a reali-

... sua tarefa a de articular os demais trabalhos desenvolvidos pela entidade, sem comprometer o caráter coletivo que têm necessariamente (como feitos relatos, na Comissão, de cineclubes que se desdobram porque sua equipe voltou-se para a perspectiva profissional de cinema e seus membros viraram "cineastas", com uma concepção estreita que não comportava mais o relacionamento cineclubista com o público).

A questão da estabilidade econômica do cineclubista e, também aqui, essencial para que ele possa pretender organizar um tipo de produção cinematográfica de acordo com as possibilidades do movimento. A perspectiva de auto-financejamento - a ser experimentada - é muito importante para garantir a independência das realizações dos cineclubes. Por isso cooperativas de produção devem ser experimentadas, reunindo vários cineclubes, ou incorporando produtores e realizadores profissionais, dentro de as Federações têm muito que contribuir, incentivando e possibilitando essas associações.

Consciente de que uma mudança de posição do movimento no campo de se vir a produzir filmes só terá resultados efetivos a médio e longo prazo, e considerando também o atual estágio de falta de intimidade com todas as questões que o ato de filmar acarreta, por parte do movimento cineclubista, a Comissão sublinha algumas sugestões para serem ampliadas pela realidade de cada cineclubista ou conjunto de cineclubes das diversas regiões do País.

Assim, o Super 8 surge como o instrumento, de imediato, mais acessível e adequado às condições dos cineclubes, sendo financeiramente mais barato e que dá respeito à simplicidade de uma técnica para o aprendiz.

As reportagens, as documentações filmadas dos eventos de comunidade em que o cineclubista atua parecem, também, uma sugestão útil, pois apresentam interesse para o público do cineclubista e tem uma estrutura de produção simples e, ao mesmo tempo, relativamente simples.

Projeto CUC / MIRAPILIS

O CUC reinvidicou à MIRAPILIS uma verba de 5 milhões de cruzeiros para estimular a produção cinematográfica no nosso movimento. Alguém interessado para o público do cineclubista e tem uma estrutura de produção simples e, ao mesmo tempo, relativamente simples.

1. De acordo com o volume de projetos inscritos, em 16 de outubro de 1964, a Comissão de Seleção deverá resguardar para a bitola 3-8 entre 15 e 20% do total da verba obtida (considerando os menores custos do 3-8, isto significaria um razoável número de filmes em ambas as bitolas). Deliberações que o projeto deve se restringir a essas duas bitolas por serem as únicas compatíveis com as possibilidades dos cineclubes. Consideramos em especial:

a. quanto ao Super 8: facilidades de manejo e aproximação; custo mais baixo; maior número de filmes que podem ser realizados com valores menores.

b. quanto ao 16 mm: por ter uma valorização mais fácil, com possibilidade de retorno de verba investida, através da MIRAPILIS e por exigir um maior "profissionalismo" na realização, tecnicamente mais complexa, a que representa uma perspectiva bem real de influência do movimento na Cinema Brasileiro.

2. Em relação à Comissão de Seleção, que deverá encaminhar os projetos dos cineclubes para utilização da verba:

a. a representação cineclubista na Comissão de Seleção deverá ser de 4 elementos, eleitos pela Jornada, com experiência na

produção e realização cinematográfica, em 16 mm ou 8 - 8 .

b. a Comissão de Seleção não deverá apenas "selecionar" projetos, mas dar-lhes encaminhamento, justificando as eventuais recusas de projetos apresentados e, ao mesmo tempo, orientando seus componentes para que possam resolver os problemas que seus projetos apresentarem. A Comissão será, portanto, um canal de formação e orientação dos cineclubes nessa tarefa que o movimento se propõe. Deverá, ainda, propiciar o maior entrosamento com as entidades de cineastas e com outras organizações profissionais, promovendo uma união que nos dará ainda melhores possibilidades profissionais, uma oportunidade de efetivo contato com o público.

c. a Comissão de Seleção deverá dar prioridade aos projetos apresentados pelos cineclubes das regiões distantes dos principais centros econômicos e culturais do País.

d. a Comissão de Seleção deverá prestar contas das liberações que adotar, assim como dos critérios utilizados.

e. a Comissão deverá procurar facilitar a participação dos cineclubes que tenham projetos reconhecidos na expansão dos projetos aprovados de cineclubes próximos, sempre que possível.

A constatação não evidente e importante que o Movimento Cineclubista faz hoje, é a de que conseguimos ampliar a atividade além da classe média e abrimos, efetivamente, espaços para o cineclubismo nas populações mais carentes da sociedade. Porém, as dificuldades em se tornar o cineclubismo uma atividade de penetração social mais ampla, ainda são grandes, sendo a conquista do público, o principal problema enfrentado pela maioria dos cineclubes. Esta questão se reflete na insuficiência da formação e renovação de quadros nos cineclubes, que se vêem, muito frequentemente, esvaziados antes mesmo que a atividade se estabeleça.

Sobrem as dificuldades materiais tais como: falta de projetores, local adequado, filmes, etc., principalmente em cineclubes situados em zonas pobres, são uma constante. Mas, os problemas materiais, não podem chegar a ser um empecilho absoluto, para o trabalho cineclubista. Uma saída que vem sendo encontrada por vários cineclubes, e que vem se revelando como uma tendência, mesmo para o Movimento, é a integração do cineclubista com outras atividades ou entidades culturais, num âmbito de forças e troca de experiências. A fragilidade de toda e qualquer atividade cultural, independente, condiz necessariamente a este campo. Outra tendência evidente do Movimento, é o seu crescimento junto a entidades como sindicatos, associações de bairros, associações profissionais, etc., integrando parte de um projeto mais geral, o que frequentemente lhe dá mais estabilidade e possibilidades de ação mais defesas.

Também a preocupação com o público infantil e juvenil é marcante no Movimento nacionalmente. Muitas entidades vêm desenvolvendo trabalhos em escolas, havendo alguns locais, relacionamento entre cineclubes e órgãos municipais e estaduais de educação e cultura.

Justamente o trabalho com crianças que coloca de forma mais crítica o problema da precariedade do acervo de que dispõem os cineclubes. O boicote generalizado das distribuidoras estrangeiras aos cineclubes e a insuficiência dos acervos da Embra e da Dinefilme, levaram alguns deles à situação drástica de parar de funcionar, por falta de filmes. Mas o problema não é só de quantidade mas, basicamente, de qualidade. A inexistência de uma filmografia infanto-juvenil, é parte da inexistência de uma filmografia que vá de encontro às necessidades de lazer e cultura de toda a população brasileira, que se vê entre uma produção intelectualizada e distante de sua realidade, e uma produção aliada e sensacionalista de cunho exclusivamente comercial.

A atividade cineclubista pretende ser uma opção de lazer para a comunidade. Não uma concepção de lazer como alienação ou fuga, mas sim, o lazer como momento que não se dissocia da atividade de pensar a, portanto, da atividade crítica. Judgment por isso, o problema da filmografia se coloca de forma tão presente.

A questão do Movimento Cineclubista ter maior capacidade de e força para questionar e interferir na filmografia brasileira, coloca em xeque o tipo de relacionamento que mantemos, até certo ponto superficial, com o cinema. Esta relação é ainda, muitas vezes, formal, não existindo um aprofundamento sistemático da discussão sobre a arte cinematográfica em todos os seus aspectos. Esta discussão não é uma responsabilidade única dos cineclubes, formada por elementos intelectualizados da classe média, mas de

re ver assumida por todos os cineclubes que, cada um a seu modo, tenham contribuído e dar ao cinema brasileiro.

O dado que há muito tempo vem sendo colocado pelo Movimento, mas que parece agora mais próximo de uma concretização, é uma maior aproximação do cineclubismo com a produção em Super 8 e 16 mm. No caso do Super 8 a facilidade de produção do filme, a possibilidade de ser realizado com maiores aparatos, e mais um dado para o trabalho cineclubista de relacionamento com a comunidade, discussão da realidade e engajamento de pessoas no cinema. Por outro lado, o grande número de jovens, basicamente, que vêm produzindo em Super 8, precisa ser integrado às preocupações do nosso movimento para que, possíveis futuros cineastas que se venham a incorporar às suas obras, toda uma experiência social, cultural e política que o Movimento Cineclubista acumula.

Quanto ao desenvolvimento de uma experiência de trabalho cultural consequente, é importante que o cineclubista respeite as características da comunidade onde atua. São com os dados culturais dela que se deve trabalhar e, para que isso se realize de maneira eficaz, é fundamental conhecer essa comunidade e propor um trabalho a partir dela, os projetos de trabalho. O que se coloca aqui é trabalhar com e não para a comunidade.

Também o sucesso do trabalho de cada cineclubista está intimamente ligado com o nível de organização do Movimento regional e nacionalmente. Para isso as reuniões setoriais são importantes como forma de garantir o aprofundamento de questões específicas por grupos de cineclubes e devem ser encorajadas e promovidas pelas Federações locais. Mas, as reuniões setoriais colocam de um lado a questão da unidade do Movimento, que não pode se perder de vista já que, o Movimento, tem propostas comuns e fundamentais e todas as cineclubes e precisam ser desenvolvidas por todos.

RECOMENDAÇÕES:

1- A formação de quadros cineclubistas deve ser a primeira preocupação de cada cineclubista. A discussão interna de que seja a linguagem técnica de cinema, a pesquisa da filmografia brasileira, bem como a colocação de questões teóricas do cineclubismo, pode contribuir para a elaboração de estudos e apostilas, fornecendo dados importantes na formação de novos quadros, fortalecendo assim, o Movimento Cineclubista.

2- Maior participação dos cineclubes com a realidade do dia-a-dia do Cinema Brasileiro, através da manifestação pública de repúdio de quaisquer atos contrários a esses interesses.

3- Busca de fortalecimento, através de uma maior participação dos cineclubes, dos seus órgãos representativos, como única forma eficaz de tornar sólido o Movimento Cineclubista.

4- Deve ser encarado o lado econômico como fundamental para a sustentação de cada cineclubista. Deixar de lado o paternalismo das profissões gratuitas e buscar, junto a entidades das comunidades onde os cineclubes atuam e fora delas, recursos financeiros para a efetivação dos seus trabalhos.

5- A preocupação é um tratamento adequado da realidade política, econômica e cultural na área de atuação de cada cineclubes, tendo, sempre que possível, elaborar um plano de trabalho que atenda a essas exigências.

6- Diversificar as atividades das Federações e Cineclubes, através da realização de seminários, reuniões, palestras, etc., que não se limitam apenas ao cinema, mas, a todos os segmentos da cultura e da arte.

7- Efortivação, junto à classe cinematográfica, de um diálogo mais íntimo, que aproxime, cada vez mais, os cineastas do Movimento Cineclubista, procurando evitar assim, a distância da produção e sua com as necessidades culturais do público cineclubista.

8- Cabe a cada Federação criar os cineclubes na sua regularização jurídica e o reconhecimento de órgão de utilidade pública a nível municipal e, quando possível, a nível estadual.

9- Preocupação da Dinafilme em formar um acervo de cinema infantil, para viabilizar o trabalho cineclubista neste setor.

10- Discussão interna de cada cineclubes, do Super 8, em conjunto com os cineastas dessa bitola e a utilização dela no trabalho cineclubista. Quando possível, observando as características de cada região, a utilização da Dina para distribuição de filmes em Super 8 e que se veicule, através dos órgãos de divulgação do Movimento, uma ampla discussão técnica e teórica sobre o assunto.

11- A luta em defesa do curta-metragem brasileiro, especialmente pela cinema multinacional e exibidores inescrupulosos, deve ser a capçada pelos cineclubes, que devem utilizá-los em atividades culturais.

12- O Movimento Cineclubista precisa denunciar o boicote por parte dos distribuidores estrangeiros e nacionais, que aumentaram extorsivamente, para os cineclubes, o aluguel de filmes em 16mm.

13- Maior responsabilidade por parte dos cineclubes no seu relacionamento com a Dinafilme. A falta de pontualidade na devolução dos filmes, a irresponsabilidade no pagamento do aluguel e o descuido com as cópias, demonstram uma falta de conscientização, por parte dos cineclubes, da importância política da Dinafilme, para o Movimento. Que as sanções aprovadas na XIII Jornada, para esses casos, sejam rigorosamente cumpridas, igualmente para os casos de falta da Dinafilme.

14- O registro anual de todas as suas atividades, deve ser uma prática de cada cineclubes, bem como a realização, 6 meses após a Jornada, por parte de cada Federação, de um censo que avalie, no seu conjunto, a realidade do Movimento e que seja publicado no Boletim do CMC.

15- Que as Federações estimulem a cooperação dos cineclubes de uma mesma área, na solução de suas dificuldades e provoquem um intercâmbio maior, não apenas a nível regional, mas nacionalmente.

16- Há necessidade de se repensar a estruturação do CMC, em função das atuais necessidades do Movimento, para permitir um contato mais constante e efetivo daquela entidade com as Federações e Comissões Regionais. Também no caso de problemas que afetem as entidades, que essa nova estruturação dê condições de uma maior agilidade na divulgação das denúncias e reivindicações do Movimento.

17- Tendo em vista a importância da Dinafilme, para o desenvolvimento do trabalho cineclubista, é urgente a criação, onde for viável, de novos postos de distribuição.

" A REORGANIZAÇÃO DO MOVIMENTO "

A Comissão 5 aprovou uma proposta de criação de diretorias regionais - sendo os Diretores eleitos pelos cineclubes da região para englobar a participação no movimento de todas as regiões do País, onde ele esteja se expandindo. Foi aprovada, também, a criação de departamentos por setor de atividades para permitir um melhor funcionamento da diretoria do CNC. Os novos cargos de diretores de Departamentos e de diretorias regionais passam a integrar a diretoria do CNC.

A Comissão aprovou ainda, a criação da figura de suplente da diretoria que substituirá os diretores efetivos nos seus impedimentos. Foi proposto e aprovado, também, a criação de suplentes para os cargos do Conselho Consultivo e Fiscal (CCF).

Por fim, foram aprovadas propostas de retificações nos estatutos do CNC com a mudança da denominação de "Diretoria Executiva" para a denominação simples de "Diretoria". No caso de filiação dos cineclubes ao CNC, este trabalho passa a ser feito pelas diretorias regionais.

Naturalmente, esta é apenas uma simples proposta aprovada por unanimidade mas que deve ser discutida e debatida pelo plenário e só se for aprovada será incorporada aos estatutos do CNC.

Assim, a Comissão 5 elaborou e aprovou nova redação para os artigos dos Estatutos do CNC, abaixo mencionados, que são aqui apresentados sob forma de "projeto de emenda aos Estatutos do CNC".

PROJETO DE EMENDA AOS ESTATUTOS DO CNC

Os artigos dos Estatutos do CNC, a seguir mencionados, passam a ter a seguinte redação:

"Art. 10º - A filiação dos cineclubes será feita junto à Diretoria Regional da área onde estiver localizado o cineclubes.

"Art. 11º - Os cineclubes estabelecidos em locais onde não existe Diretoria Regional poderão solicitar sua inscrição diretamente ao CNC.

"Art. 24º - Junto com cada um dos representantes efetivos eleitos para ocupar o Conselho Consultivo e Fiscal será indicado, pela respectiva assembleia geral, um suplente que o substituirá nos seus impedimentos.

"Art. 25º - A Diretoria do CNC será composta dos seguintes cargos: presidente, vice-presidente, secretário-geral, tesoureiro, diretores dos departamentos de publicações, de imprensa, de relações com outras entidades e intercâmbio internacional e diretorias regionais.

"Art. 26º - Os diretores regionais tem por finalidade estabelecer uma estrutura nacional para o movimento cineclubista permitindo a representação de todas as áreas do país na organização e funcionamento do CNC, áreas onde exista ou venha existir federação ou entidade equivalente;

§ Único - Nas regiões onde não houver federação ou entidade equivalente a assembleia geral do CNC, prevista no artigo 13º, deliberará sobre a sua criação e eleição inclusive em caráter provisório a pedido dos cineclubes locais.

"Art. 27º - A diretoria é o órgão de coordenação nacional do movimento cineclubista.

§ 1º - Ao presidente compete:

- a) - Representar o CNC em juízo e fora dele;
- b) - Presidir as Assembleias Gerais;
- c) - em conjunto com o Tesoureiro, receber doações assumir encargos, contrair dívidas e obrigações, movimentar conta bancária e assinar seus cheques;
- d) - Exercer a coordenação geral das atividades do CNC;
- e) - Coordenar a Jornada Nacional de Cineclubes;
- f) - Proferir voto de Minerva em caso de empate nas liberações da diretoria.

§ 2º - Ao vice-presidente compete:

- a) - Coordenar as diretorias regionais;
- b) - Substituir o presidente nos seus impedimentos.

"Art. 28º - Junto com a Diretoria, serão eleitos suplentes que se destinam a substituir, nos seus impedimentos, os ocupantes efetivos dos cargos de vice-presidente, secretário-geral, tesoureiro e dos diretores dos departamentos.

§ 1º - Os suplentes serão eleitos em dois grupos sendo o primeiro grupo para suplência dos cargos de: vice-presidente, secretário-geral e tesoureiro, e o segundo grupo para suplência dos diretores de departamentos;

§ 2º - Será chamado para ocupar o lugar de cargo vago na diretoria o primeiro suplente de seu respectivo grupo e assim sucessivamente.

§ 3º - O presidente do CNC será substituído, nos seus impedimentos, pelo vice-presidente e na falta deste sucessivamente por um dos diretores seguintes enumerados na ordem prevista no Art. 25º, sendo que em qualquer hipótese a presidência não poderá ser ocupada por suplentes da Diretoria.

"Art. 29º - Serão eleitos também suplentes para os cargos de diretor regional que receberão o título de vice-diretor regional que auxiliarão na execução o trabalho local e substituirão o respectivo diretor nos seus impedimentos.

"Art. 31º - § Único - O diretor regional, e respectivo suplente, que venha a ser eleito durante o mandato da diretoria do CNC, exercerá a sua função até se completar o mandato da diretoria a que ele se integrou.

"Art. 32º - A eleição da diretoria deverá ser procedida durante a realização da Assembleia Geral prevista no Art. 17º.

"Art. 33º - Tomarão parte na eleição da diretoria solventes "chapas" contendo nomes para todos os cargos eletivos e respectivas suplências.

§ 1º - Excetuam-se das disposições deste artigo os registros de candidatos ao cargo de diretor regional que poderão ser inscritos pelas "chapas" ou individualmente;

§ 2º - Não é permitida inscrever-se como candidato a mais de um cargo;

§ 3º - As "chapas", candidaturas individuais e suplência ao cargo de diretor regional poderão ser registradas até o dia da eleição, sendo as "chapas" acompanhadas de seu programa;

§ 4º - As "chapas", candidaturas individuais e suplência ao cargo de diretor regional deverão ser constituídas por elementos credenciados de cineclubes regularmente inscritos no CNC;

§ 5º - A composição das "chapas" deverá ter um elemento, no máximo por cineclubes.

"Art. 34º - A eleição será realizada em sessão plenária da Assembleia Geral, sendo o voto secreto e a escolha feita por "chapa".

§ Único - Na votação serão utilizadas duas cédulas separadas sendo que na primeira o cineclubista escolherá a "chapa" de sua

preferência e na segunda cédula os cineclubes de cada região votem no candidato a diretor regional e suplente indicados por ela - nos ou registrados como candidaturas individuais.

"Art. 35º - O presidente do Conselho Consultivo e Fiscal será eleito pelos respectivos representantes, dentre um dos seus membros, para mandato de um ano."

§ 3º - Ao secretário-geral compete:

- a) - Secretariar as assembleias gerais e as reuniões da diretoria;
- b) - Por iniciativa da diretoria, convocar extraordinariamente a assembleia geral e o Conselho Consultivo e Fiscal;
- c) - Receber e proceder à convocação e instalação das reuniões da Assembleia Geral Extraordinária, convocada com base no Art. 18º;
- d) - Responder pela expediente e pela correspondência do CNC;
- e) - Organizar o registro de filiação das cineclubes e demais entidades;
- d) - Escrever os livros da entidade, exercer sua guarda e demais documentos administrativos.

§ 4º - Ao tesoureiro compete:

- a) - Receber contribuições das associadas;
- b) - Em conjunto com o presidente, receber doações, controlar dívidas, assumir encargos e obrigações, movimentar a conta bancária e emitir seus cheques;
- c) - Guardar os valores e o patrimônio da entidade bem como os documentos contábeis;
- d) - Elaborar anualmente o relatório das contas da diretoria para apreciação pelo Conselho Consultivo e Fiscal e apresentação à Assembleia Geral.

§ 5º - Ao Diretor do Departamento de Publicações compete:

- a) - Editar periodicamente, de preferência mensalmente, o Boletim do CNC, previsto no Art. 5º;
- b) - Promover debates e editar material de interesse interno do movimento, propiciando o confronto de opiniões;
- c) - Viabilizar a edição permanente de publicações sobre a cultura e a produção cinematográficas.

§ 6º - Ao Diretor do Departamento de Imprensa compete:

- a) - Responsabilizar-se pelos contatos com a imprensa em geral;
- b) - Produzir material informativo para divulgação nos órgãos de comunicação social;
- c) - Requirir elementos que tenham por objetivo a realização de cobertura jornalísticas sobre as atividades do movimento e enviá-los a imprensa.

§ 7º - Ao Diretor do Departamento de Relações com outras entidades compete:

- a) - Estabelecer contatos com as demais entidades culturais, especialmente as do campo cinematográfico;
- b) - Desenvolver a realização conjunta de atividades com as entidades da área cultural de interesse do movimento cineclubista.

§ 8º - Aos Diretores Regionais compete:

- a) - Proceder a filiação ao CNC dos cineclubes localizados na sua área de administração;
- b) - Levar as reivindicações dos cineclubes locais a diretoria do CNC;
- c) - Encaminhar o trabalho, na sua região, conforme as deliberações da Diretoria;

- d) - Organizar, de preferência sempre em conjunto com as entidades locais, encontros regionais de cineclubes, mostras de cinema e atividades similares, na sua área de atuação.

Propõe, também, que nos estatutos do CNC, onde consta "Diretoria executiva" passe a constar "Diretoria".

Propõe que seja suprimido o parágrafo 6º do artigo 13º tendo em vista ser uma disposição supérflua. O disposto no parágrafo 1º do mesmo artigo estabelece a mesma coisa que o citado parágrafo 6º.

Brasília, 8 de fevereiro de 1960
 XIV Jornada Nacional da Cineclubes

COMISSÕES TÉCNICAS

INTRODUÇÃO

As Comissões Técnicas são criadas pela Jornada para apreciar questões específicas que subentendem algum conhecimento especializado de seus participantes ou a elaboração de algum projeto, ou trabalho, de que o Movimento necessite.

Elas são abertas à participação de qualquer cineclubista mas, além das pessoas que queiram contribuir, a Jornada indica alguns cineclubistas que tenham experiência nos assuntos em pauta para garantir os objetivos do trabalho.

Nesta XIV Jornada foram aprovadas 4 comissões técnicas, mas uma delas não se reuniu era a Comissão de Cineclube Internacional, que não se realizou por problemas de disponibilidade de tempo, pela falta de interesse da maioria dos cineclubes (já que os contatos internacionais do movimento ainda eram bastante limitados, rescritos quase exclusivamente ao CNC e muito distanciados dos problemas que o Movimento enfrenta no dia a dia) e por falta de convocação por parte da Mesa e da Organização da Jornada.

A primeira Comissão Técnica reuniu-se para discutir o projeto elaborado pelo CNC, revidando verbos a Embrafilme para o desenvolvimento do Movimento Cineclubista. Deveria ter contado com a participação de um representante da empresa / governamental que, lamentavelmente, só se apresentou quando a Jornada estava terminando.

Outra Comissão Técnica tratou da Embrafilme sob o aspecto administrativo (já que a Comissão Produção Cinematográfica abarcava as questões mais gerais e políticas da orientação de nossa distribuidora), assim como o convenio a ser celebrado com o Secor 16 em da Embrafilme. Nesse sentido, Regina Machado, diretora da Coordenadoria Geral de Veiculação da Embrafilme participou de uma parte dos trabalhos da Comissão.

Finalmente, reuniu-se também a Comissão Cineclubes e Legislação, por proposta da própria Jornada, procurando elaborar o conhecimento e as medidas necessárias com relação à legislação que trata da nossa atividade.

" CINECLUBISMO E LEGISLAÇÃO "

O Movimento Cineclubista nos últimos anos deparou-se com inúmeras restrições legais e ilegais concernentes a sua organização e funcionamento.

A Lei 5.536/68 que trata do assunto, particularmente em seu artigo 12, nunca foi se quer regulamentada, e o cineclubismo, até então, recebe tratamento idêntico ao cinema comercial, ocasionando incompressos e conflitos, desde a nível organizacional até problemas de apreensão de filmes, censura prévia de programação, presença intimidatória de agentes policiais, impedimento arbitrário de realização de sessões, etc.... tudo isso baseado na Portaria 14/70, da Polícia Federal, flagrantemente inconstitucional, tanto por ser um ato administrativo que na prática regulamentava os artigos 4º e 5º da citada Lei, quanto por extrapolar a matéria que pretende regulamentar.

Considerando o atual avanço das forças democráticas e significativos e recentes acontecimentos pertinentes ao assunto... (por exemplo, a apreensão e retomada dos filmes da Dinafilme; a sentença favorável ao M. C. que julgou mandado de segurança nº 1.198, que reconheceu não haver regulamentação legal para a atividade cineclubística, a manifestação do Conselho Superior do CCM sura no sentido de compreender a necessária atualização da ... Lei 5.536/68; o substitutivo Marcelo Cerqueira em tramitação no Congresso).

Considerando a urgente necessidade do movimento cineclubista contribuir decididamente sobre a matéria, para a definitiva regulamentação de sua expressão cultural;

Considerando a complexidade do assunto, a necessidade de maior tempo para seu estudo e consulta a documentos e leis específicas; a comissão propõe:

- constituir-se em grupo permanente de trabalho, ligado diretamente ao CNC, e elaborar uma proposta legal que atenda aos reais interesses e necessidades do Movimento;
- que os cineclubes ao sofrerem quaisquer cercenamentos em sua liberdade de atuação não deixem de comunicar-se com urgência ao CNC.

" RELATÓRIO DA COMISSÃO DINAFILME "

Este relatório traz propostas e recomendações tiradas na reunião da comissão a partir dos indicativos previstos no Tercário. (De lembrar que estas propostas foram o resultado adiante do relatório anual da Dina - distribuído na Jornada - que anexa aos cineclubes informações básicas para qualquer discussão)

a) Dinafilme como Ponte de Relação com a Produção

A proposta da Dina, é a de viabilização do circuito alternativo dando atenção especial a produção independente, essa atenção diz respeito a um retorno econômico fundamental para continuidade dessa produção.

Na medida dos interesses dos cineclubes de cada região, um filme poderá ter seu futuro imediato acelerado lançando não de expedientes do tipo "lançamentos e promoções especiais". Essa medida terá aos realizadores benefícios econômicos dos seus filmes, atrevido-se ainda mais para o Movimento, além do espaço cultural que o nosso circuito representa para essa produção. O caso que melhor ilustra isso é a recente experiência do Espírito Santo.

b) Dinafilme como Ponte de Relação com o Público

Em última instância essa relação vai da Dina ao cineclubista e ao público.

Que a relação dos cineclubes com a Dina seja definitiva neste sentido. A Dina cresceu, ocupou um mercado, montou um circuito independente, resistiu a repressão e precisa cada vez mais aprimorar seu funcionamento. Assim, deve ser vencida a situação criada: "o papel assistencialista que a distribuidora acabou desempenhando para os cineclubes".

Assumir o projeto da Dina é participar de suas questões mais gerais (resistência aos atos de agressão, elaboração da política de distribuição, etc...) isto das mais específicas como: entrega de filmes nos prazos previstos (não comprometendo as prazos viagens) e cuidado com as cópias.

Visto nosso objeto de trabalho (filmes) ser um produto industrial, que os cineclubes politizem sua relação de cobrança nas sessões normais ou especiais, isto tudo junto a seu público. Essas aluguéis diferenciados por região já estão previstos no regulamento interno da Dina. Considera-se, claro, isto não de caráter normativo (preço fixo por sessão para todo cineclubista, etc...). Esta uma relação flexível que procura levar em conta as características dos frequentadores de cada entidade, assim, a fixação de uma taxa (até simbólica) por sessão propiciará o retorno econômico das cópias e a discussão junto a seus públicos das necessidades mínimas para solidificação e ampliação do circuito independente.

Complementando o quadro anteriormente exposto, que a Dina na melhor se aparelhe na sua administração e gestão propiciando que sejam reduzidas as falhas junto aos cineclubes que compram, tem suas programações e relação com seu público como atrasos, problemas de remessa etc...

Que, no caso de problemas cometidos pelos cineclubes se lance mão de providências previstas pelo regulamento interno da Dina e o Conselho Administrativo de Dinafilme.

c) Avaliação do Movimento e da Estrutura da Dinafilme

Como bem coloca o relatório anual da Dina, o campo de extensão da Dina muito aumentou, não só atendendo a cineclubes, como a outro tipo de entidades. Enquanto em algumas entidades (sindicatos, de base, etc.) esse trabalho tem uma grande importância política, em outras (empresas, etc.) os resultados maiores são econômicos.

Com o aumento do número de cineclubes e entidades que trabalham com exibição de filmes, exige-se da Dina uma estrutura que pela menos ajude a nos equilibrar e a longo prazo gerar recursos.

Que as Comissões Dina e encarregados da distribuidora junto as regiões, considerando suas reais possibilidades, melhor se estruturam tanto no que diz respeito a operação e administração, quanto as ligações e reivindicações políticas dos cineclubes. Para isso, recomenda-se, visando as coisas colocadas, que os novos e futuros encarregados sejam enviados ao centro nacional (SP), para vivenciar de perto o processo de distribuição.

Que esses antigos sirvam para o aperfeiçoamento dos quadros dos centros já existentes e primeiro para os que porventura faltarem.

d) Expansão da Dinafilme

Visto a forma que a Dina se reproduziu anteriormente, com falhas na dimensão e viabilidade, o que ocasionou o fechamento de vários centros e postos de distribuição, se entende que esta data deve ser levada em conta norteando a abertura das futuras representações.

Para isso, é necessário: Maior entendimento da operação de distribuição, sua mínima infra-estrutura, seu planejamento político, coordenado pelas respectivas comissões Dina, e um grande respeito dos cineclubes que encaram realmente a Dina como a sua distribuidora.

Estavam presentes na reunião as representações de Brasília e Nordeste (Recife e Natal, já que a Bahia já opera com a Dina). Assim, foi berrou-se que não fosse decidido agora da abertura de novos centros nos referidas locais visto ser precário. Assim, melhor seriam as visitas futuras, posteriormente seriam levadas as reivindicações concretas para os membros do C.A. da Dina.

Ainda do ponto seguinte foi sugerido à Brasília, no que tange aumentar o respeito junto aos cineclubes, a realização de uma mostra onde fosse aprofundada a discussão da estruturação de um centro, levando em conta todos os pontos necessários.

Para melhor detalhamento das normas regimentares (como se dá o processo), ver o regulamento interno da Dina.

e) Relacionamento com a Embra

As questões da Dina, contidas no projeto, dizem respeito à redistribuição de filmes.

Como primeiro lote será revertido R\$ 400 mil para 60 curtas de EFC (ditos culturais...). Pela copypaga e investimento é a fundo perdido, por serem estes filmes de produção da Embra.

Outro lote será de filmes que não são de produção da Embra e que estão na Suco (Superintendência de Comercialização). O total do valor é de R\$ 1 milhão.

Para este segundo lote será feito um contrato de empréstimo para a Embra (Dina/Embra). O dinheiro que entrar será abatido da parte do produtor. Para isso propõe-se que o C.A. da Dina estabeleça regras para os pagamentos, planejando nacional e regionalmente, evitando a desorganização e consequente não cumprimento das obrigações da Dina. Assim, cabe aclarar que o C.A. desenvolverá o trabalho em consonância com as possibilidades das regiões, pois ele está assumindo esse compromisso com o conjunto do movimento e não somente como direção constituída.

Quanto a questão de quais e quantos filmes serão copiados, a decisão caberá ao C.A. da Dina em posse das necessidades de cada região. Cabe aqui lembrar que além de assumirmos metas traçadas para o

...independente, viabilizando-a. Propõe-se que se dê destaque a sessão, tanto sua maior importância política para o movimento.

Visto a redistribuição com a Ebra, a comissão propõe que onde existir representações da Ebra, se formalize um preço fixo de aluguel, para as salas que não tenham sido repassados para a Dina.

Considerando o investimento que se fará para a cópiagem dos filmes da Ebra e se, comprovado o aumento ilicito que a partir de agora vigorará nos laboratórios, a comissão propõe que se encaminhe a questão em dois níveis: juridicamente, por uma assessoria especializada e política, comendo com as entidades do meio cinematográfico. Se essa denúncia for confirmada e o processo desencadeado, poderemos ateter o investi-

*) Relacionamento Bilateral com outros Países e a Dina na FIC

Foi colocado genericamente pelo Administrador Nacional a questão da Dina na FIC e no secretariado latino-americano. A nível internacional, o caminho será mais longo prazo, e nível latino-americano o prazo de mais a médio prazo. Para isso terão de ser trabalhados os planos jurídicos efetivando a troca de lotes para distribuição já que, nas nossas localizadas não há grandes problemas. No mais, visto a lentidão desses trabalhos e o estágio central das preocupações do movimento deve ser com a sua situação nacional, propõem-se que por ora a situação seja acompanhada pelos cineclubes nos canais de circulação existentes (Revistas, Boletins Regionais, etc.).

COMISSÕES SETORIAIS

INTRODUÇÃO

Também se realizaram, durante esta XIV Jornada, em centros extra-oficiais dos cineclubes que atuam em setores sociais semelhantes e que, portanto, tinham uma série de problemas e encaminhamentos comuns a serem avaliados.

Reuniram-se:

- 1) os cineclubes que atuam nos bairros de periferia, sendo-se / juntado a eles os cineclubes de bairro, de uma maneira geral e os cineclubes de cidades médias e pequenas, ou simplesmente "do interior";
- 2) os cineclubes secundaristas, que originariamente foram os autores da proposta de reuniões por setores;
- 3) os cineclubes universitários, que inclusive aprovaram uma nova União Nacional dos Estudantes (UNE);
- 4) os cineclubes sindicais, ainda representados por poucas entidades nesta Jornada, mas que tem um trabalho dos mais importantes.

O resultado desses encontros é o que transcrevemos

a seguir:

" IMPORTÂNCIA DO CINECLUBE NO 2º GRAU "

a) Introdução:

Durante estes últimos anos, se tem verificado uma progressiva separação entre nós, alunos do segundo grau, e as nossas escolas. Toda a nossa atividade social e cultural tem sido limitada a círculos de amigos e reduzida à apreciação de produtos culturais predominantemente estrangeiros que chegam a nós através da TV, dos rádios, dos cinemas, etc. A escola, lugar onde passamos grande parte do nosso tempo - estudando, conhecendo outras pessoas - deveria ser parte importante da nossa vida local onde com centenas de outras atividades: fazer música, literatura, teatro, etc. Isto não acontece, e achamos que não o é por acaso. A visão de que nós, alunos, não devemos dar nossa opinião sobre o que acontece na escola, faz com que não tenhamos interesse em modificar a situação. Nesse modo, nos afastamos da compreensão da realidade da nossa vida, impedindo-nos de ter acesso à cultura, mais especificamente a cultura brasileira reforçando-nos a uma vida pouco dinâmica, pobre em criação cultural.

O cineclube assume extrema importância na nossa vida na medida em que nos oferece uma forma de contato com filmes que não encontram fácil colocação nos grandes cinemas, em mãos de grandes circuitos comerciais; na medida em que nos mostra as dificuldades enfrentadas pelo cinema independente limitado economicamente e politicamente pela ação dos mecanismos de produção e distribuição; na medida em que nos faz preocupar em romper o silêncio cultural de nossas escolas, levando a todos os alunos a possibilidade de discutir e trabalhar em uma atividade diferente das que costumam realizar; enfim, na medida em que modifica nosso comportamento, fazendo-nos ver de modo mais amplo o meio em que vivemos.

Desde cedo o cineclubismo é atividade cultural que traz em si valores políticos, isto é, de reflexão, questionamento e modificação da realidade em que vivemos. A existência do cineclube funcionando sempre e projetando filmes periodicamente é necessária nas nossas escolas. Por isso, o cineclube necessita muito mais do que trabalho e dedicação.

b) Situação do Cineclube

É importante quanto à disseminação do conteúdo dos filmes apresentados no cineclube e das condições em que esses filmes foram produzidos e propagados e o fato de que nós, alunos, devemos participar da atividade cineclubística. Como já se disse, o ato de participação implica em que o nosso modo de pensar contribua para uma modificação. Sendo assim, desestimulamos qualquer atividade que vise a que nos leve a apresentar exclusivamente filmes que sejam condizentes com o nosso modo de ver a realidade, entendendo que isso seria ignorar aos nossos companheiros este modo de pensar que nos sempre eles compartilham. Entendemos que o nosso papel não é o de "forçar a barra", mas o de criar condições para que nós, alunos, formos nossos próprios critérios de avaliação das atividades dos cineclubes.

O Cineclube, sendo atividade necessária, não pode submeter-se à existência de qualquer outra entidade. Aqui se pretende marcar uma distinção entre o aluno que participa do cineclube e de outras atividades da entidade estudantil do Colégio (grupos e centros cívicos) e o aluno que participa apenas que exclusivamente do cineclube que é a atividade que mais lhe interessa. O cineclube pode, e deve, relacionar-se com a entidade, sendo porém uma atividade autônoma que não deve girar em torno dos avanços e recuos dessa mesma entidade. Para tanto necessita de elementos realmente engajados na atividade cineclubística. Nós achamos que isso é fundamental para que a atividade do cineclube possa dar-se de maneira contínua e periódica.

c) Censura

Cineclubes secundaristas, na sua maioria, vem a sofrer a todo momento com a censura que lhe é imposta, impossibilitando de levar a trabalho de maior força dentro das escolas. Esta censura dirigida pela diretoria dos colégios que pretendendo "proteger" os bons costumes e a moral impõe uma censura de faixa etária, proibindo a exibição de filmes impróprios para menores de 13 anos. E quando isto não surte efeito, os cineclubes vem a sofrer um boicote material: apreensão de filmes, a não doação de salas, projeções, etc...

Por questionarmos esta "moral", e a autoridade da diretoria das escolas, os cineclubes secundaristas propõem uma campanha a todos os cineclubes para que encaminhem uma luta contra a censura dentro da escola - com o seu efeito castrador dentro da cultura -, mobilizando para isso os alunos dos colégios, implantando de uma ampla discussão.

Esperamos com esta campanha conquistar um espaço cultural de grande importância dentro das escolas de segundo grau, possibilitando uma maior movimentação dos cineclubes em função dos próprios estudantes.

d) Comissões de Cineclubes

O relacionamento entre os nossos cineclubes é muito importante: dele saem propostas para a nossa atividade e apoio econômico e político. Trocando experiências de trabalho, analisando formas de trabalho diferentes, estudando formas de relação de nossos problemas financeiros, promovendo ciclos de cinema e fazendo com que nos conheçamos, as comissões, unindo cineclubes de várias cidades, se ocupam em coordenar o cineclubismo em cada estado. As comissões podem e devem, participar das federações de cineclubes de cada estado. Assim, essas comissões submetem-se às decisões do Mtodo Movimento Cineclubista. Não fazem parte de qualquer entidade que não seja de organização de movimento cineclubista, sendo no entanto, quando necessário manter relações com esta.

Existe uma Comissão de Cineclubes no Estado de Espírito Santo (Vitória), uma em Minas Gerais (Belo Horizonte), uma que vem se reunindo em São Paulo (Capital). Os cineclubes secundaristas presentes na XIV Jornada Nacional de Cineclubes propõem e incentivamos a criação dessas comissões.

a) A Produção de Filmes pelo Cineclube

Hoje, em nosso país, poucos são os que produzem obras representativas da cultura brasileira. A grande maioria da população limita-se a receber essas poucas produções, de forma contínua e rala. Desse modo, o ato de produção se constitui um passo largo e difícil a ser conquistado. Nós nos propomos a produzir filmes que falem de nossa vida, de nossas escolas, de nossos bairros. Existe a possibilidade de o realizarmos em super-8, que relativamente barato dentro do mercado cinematográfico. Para tanto, antes de mais nada, precisamos de algum dinheiro. Mas precisamos, principalmente, que o cineclube não deixe de realizar suas atividades importantíssimas em função da produção dos filmes. Para chegarmos a produzir necessitamos, portanto, que o cineclube tenha já muita prática de discussão e projeção dos filmes. É preciso que as aulas de nossas escolas sintam em primeiro lugar que a atuação do cineclube está sendo satisfatória, coisa que entendemos estar ainda se iniciando, e que, portanto, precisa muito trabalho antes que se faça aparecer a necessidade de partir para a produção.

" O CINECLUBISMO NO MOVIMENTO SINDICAL "

Se as greves e as atuais manifestações dos trabalhadores nos mostram um grande avanço dos mesmos e da própria sociedade brasileira, não podemos esquecer que a própria reorganização do movimento sindical e de certa forma recente, e que os sindicatos, em sua grande maioria, se encontram ainda bastante distanciados de suas respectivas categorias. No Brasil, por sua extensão e pelas suas diversidades regionais, esta luta assume formas e estilos diferentes.

Sendo o nível do movimento sindical ainda frágil, faz-se clara a necessidade de tornar os sindicatos realmente entidades de massa, aproximando-se de suas categorias, e conseguir estábelo as melhores formas de organizá-las.

Para isso, é indispensável que os sindicalistas aprendam cada vez mais suas relações com a categoria buscando aprender a sua forma de pensar seus valores, para que possam trabalhar com as grandes maiorias e não apenas com pequenas minorias que desconhecidas dela, tendem a se fechar num código comum e não conseguem estabelecer relações verdadeiras e profundas com a grande massa.

Precisamos ressaltar que o sindicato deve desenvolver um trabalho transformador e não apenas a nível econômico. É evidente que essas lutas econômicas caracterizam o sindicato e o definem, mas hoje, pelo próprio aparato de propaganda ideológica que o regime tem nas mãos, é necessário e essencial levar também um trabalho educativo e cultural, pois que sem ele, não conseguimos romper o isolamento que nos impõe a classe dominante.

O trabalho cultural, apesar de extremamente necessário, tem encontrado algumas barreiras para se desenvolver nos sindicatos. Uma delas seria a da própria concepção de Departamento Cultural dos sindicatos herdeiros da legislação do Estado Novo e dos delegados dos 15 anos, concepção esta que coloca o departamento cultural como forador de mão de obra barata para o patrão. A outra grande dificuldade é que, mesmo as lideranças mais autênticas não visualizaram a importância do trabalho cultural e normalmente se preocupam apenas com as lutas econômicas e políticas, sem perceber que este trabalho amplia enormemente a possibilidade de organização dessas lutas.

Na maioria das vezes, o trabalho cultural, quando é feito, assume um caráter utilitarista, apenas com o propósito de encher as Assembleias decisivas, ou de arrecadar fundos para o movimento. Se esquecerem que o fundamental do Trabalho Cultural e do cineclube é a discussão e ampliação das consciências num todo social.

Este é o papel do cineclube, levar para a categoria filmes que tenham uma relação com ela, estabelecer discussões sobre a realidade das pessoas através dos filmes, numa perspectiva transformadora, caminhando junto com as categorias, na discussão do cotidiano que se remete inevitavelmente ao político.

" CARTA ABERTA À UNIÃO NACIONAL DE ESTUDANTES "

Os Cineclubistas Universitários presentes à XIV Jornada Nacional de Cineclubes, reunidos nacionalmente para uma avaliação do seu trabalho, dos seus antecedentes e de suas perspectivas com relação ao movimento de uma série de crises no trabalho cineclubista, e mais, em todo o trabalho cultural levado às universidades brasileiras.

Se, nos momentos mais negros pelos quais passamos a universidade brasileira, o cineclubes serviu de instrumento de resistência à repressão que se abateu sobre o país, como espaço político conquistado pela sociedade brasileira já não lhe cabe mais esta função.

Quando nós estudantes tivemos nossas entidades de luta destruídas e recorremos a cineclubes para manifestarmos nossas reivindicações políticas, assumimos uma postura justa de atuação, que o momento específico pelo qual passávamos exigia.

Os avanços de nosso movimento e a reconquista de nossas entidades livres, faz com que o cineclubes, assim como as demais atividades culturais tenham que sofrer transformações desde a dedicação a suas finalidades, bem como dos objetivos que pretendem atingir.

É fato que as cartas-programas ou cartas de princípios, de quaisquer posições políticas, ou entidades estudantis, sempre mencionam, quase que por desenganço de consciência, proposta de trabalho cultural. É fato também que jamais as lideranças de tais posições políticas e entidades estudantis concretizaram suas propostas, desanunciando por isto a concepção utilitarista do trabalho cultural, fato lamentável na atual estágio do nosso movimento.

Isto denota um erro de avaliação da importância desse trabalho, e uma grande irresponsabilidade para com o próprio país com o próprio papel da universidade no tocante à produção do conhecimento, fato que começa a ser isoladamente superado, mas que precisa ser assumido pelo movimento estudantil como um todo.

Na Universidade, o cineclubes, assim como outras atividades culturais tem um espaço importante a ocupar na dinâmica da cultura e da educação cultural se já a nível da nossa própria estrutura de ensino, que é elaborada no sentido de impedir uma visão crítica da realidade, qualquer que seja o ramo científico em questão.

Tudo este trabalho que deve ser desenvolvido pelo cineclubes e demais entidades culturais tem ao encontro da nossa direção maior que é a resistência ao colonialismo cultural que é efetivado através de controle dos meios de comunicação pela classe dominante, em sua grande maioria comprometida com os interesses das metrópoles internacionais.

Diante a isto, nós, cineclubistas universitários de todo o país, entendemos a importância da UNE e do Movimento Estudantil de se repensar considerações:

1. Que os estudantes que militam no trabalho cultural, assumam e efetivamente o estudo e o debate da questão cultural propriamente dita, procurando extrair deste, a real importância e profundidade que passa pelo resgate da nossa memória cultural e pela ampliação da discussão em torno da nossa realidade.

2. Por outro lado, que as entidades estudantis de base assumam o trabalho cultural desenvolvido nas universidades dando condições de dar lugar as atividades culturais, sem no entanto cair na referência visão utilitarista, entendendo mais objetivamente o papel político da cultura.

3. Que a UNE, órgão máximo de representação dos estudantes, compreenda a importância do trabalho cultural como uma das nossas frentes de luta, e assumam, uma postura firme e justa para com ele, concretizando nacionalmente uma participação efetiva dos estudantes, no processo de evolução da cultura brasileira, ato que não tem sido entidade realizada no passado.

" RELATÓRIO DO SETOR PERIFERIA "

Por ocasião da Jornada, os cineclubes de periferia tiveram que se reunir por duas vezes, com o objetivo de discutir os seus problemas específicos, trocar suas experiências, bem como tentar estabelecer diretrizes que orientem o trabalho setorial a nível nacional, consequentemente contribuindo para o fortalecimento do Movimento Cineclubista.

Considerando que o Movimento vem atendendo as necessidades do momento histórico, e que, na presente Jornada houve um marco significativo de participação de cineclubes de periferia. E se nos leva a ser na força político-cultural do Movimento, espera-se acompanhar os diversos segmentos da sociedade civil que ora se organizam.

Nesse sentido, a discussão transcorreu levantando os diversos pontos comuns específicos a cineclubes de diversas regiões. Sintetizando a discussão, foram arrolados pontos fundamentais, tais como:

1. A questão organizativa do Setor de periferia e o contínuo a nível nacional;
2. Posicionamento e objetivos do cineclubes com o trabalho de periferia;
3. A situação dos cineclubes junto a outras entidades da comunidade;
4. A questão da falta de material (projetores, filmes, espaços...) e forma de organização efetiva para a conquista do mesmo;
5. A necessidade do cineclubes de conhecer a comunidade em que atua, a filosofia do trabalho, bem como incorporar a atividade do cineclubes como instrumento capaz de fornecer condições e contribuir na formação da consciência crítica.

O setor cujas questões correspondiam, exatamente com as que estavam sendo levantadas, e que esse documento trazia propostas concretas e formas de encaminhamento de continuidade de cineclubes de periferia no Movimento Cineclubista. Nesse sentido a proposta foi de que se retomasse o documento de Santa Tereza, uma vez que esse foi aprovado na XIII Jornada e ainda não foi articulado, e que o relatório do setor de periferia da XIV Jornada, seria um informe para os cineclubistas que não estiveram presentes, ou os cineclubes novos, para que procurassem respectivas Federações para que tomassem conhecimento do documento de Santa Tereza para viabilizá-lo junto às suas bases.

Os cineclubes após formar a pauta de discussão questionando a validade da mesma, uma vez que as diversas comissões formadas na Jornada, para discutir e tomar, já estavam em fase final das conclusões dos trabalhos, portanto estabelecendo prioridades em questões amplamente discutidas em dois dias por todo o Movimento.

Contudo se considerou que os problemas específicos do setor deveriam ser discutidos, numa perspectiva de um posicionamento a nível nacional.

Com relação a atuação dos cineclubes em comunidades de periferia ou subúrbio. Após levantamento de questões e propostas, os cineclubes que participaram da Jornada passada, questionaram ainda quanto a necessidade de sair um documento de setor de periferia, uma vez que em Santa Tereza havia sido elaborado um documento do setor cujas questões correspondiam, exatamente com as que estavam sendo levantadas, e que esse documento trazia propostas concretas e formas de encaminhamento de continuidade de cineclubes de periferia no Movimento Cineclubista. Nesse sentido a proposta foi de que se retomasse o documento de Santa Tereza, uma vez que esse foi aprovado na XIII Jornada e ainda não foi articulado, e que o relatório do setor de periferia da XIV Jornada, seria um informe para os cineclubistas que não estiveram presentes, ou os cineclubes novos, para que procurassem respectivas Federações para que tomassem conhecimento do documento de Santa Tereza para viabilizá-lo junto às suas bases.

Furam, então, apresentadas e aprovadas as moções que se encontram em anexo. Foi deliberado o local de realização da próxima Jornada Nacional de Cineclubes - CAMFU URÂNIO, MS, realizou-se, ainda, a posse da nova diretoria do Conselho Nacional de Cineclubes, assim constituída:

Presidente: Antonio Claudino de Jesus (Espírito Santo).
Vice-Presidente: Nelson Krumholz (RJ)
Secretaria Geral: Anna Lúcia Lemos Salter (ES)
Tesoureiro: Adilson Ângelo Ferreira (ES)
Diretor de Publicações: Eduardo Barbosa (SP)
Diretor de Imprensa: Ricardo Araujo (SP)
Diretora de Relacionamento com outras entidades: Lurdes Marcondes (RJ)

Administrador Geral da Dinafilme: Marcos Souza

Suplentes: Ana Cristina Elias (RJ)
João José Leite (MS)
Marcus Vinicius das Neves (RJ)
Luís Orlando de Souza (BA)
Augusto César Fraga (ES)
Lraê Rodrigues (RN)

Suplente do Administrador da Dinafilme: Elise Ghanem (SP)

E encerrou-se a XIV Jornada Nacional de Cineclubes.

MOÇÕES

"Moção em defesa da soberania nacional", apresentada pelos cineclubes do Espírito Santo:

"Os cineclubes brasileiros presentes à XIV Jornada, vêm manifestar seu repúdio à tentativa de implantação de Unidades Nucleares no município de Aracruz, norte do estado do Espírito Santo. Colocando-se ao lado dos mais amplos setores da sociedade, o movimento cineclubista do Espírito Santo vem também exigir a desativação do programa nuclear, por entender que este é lesivo aos interesses nacionais e põe em risco a vida humana e todo o sistema ecológico da região onde este programa será implantado.

Estendemos nosso repúdio a todas as formas de agressão ao meio ambiente, tais como a destruição da Amazônia pelos monopólios econômicos, a poluição dos rios por detritos industriais, etc. E nos solidarizamos com todos os movimentos que se colocam em defesa do equilíbrio ecológico e da soberania nacional, como o Movimento de Defesa da Amazônia, as Associações de Proteção ao Meio Ambiente, com sua luta, que se enquadra na luta mais geral por melhores condições de vida do povo brasileiro"

Brasília, 09/02/1960

"Moção de repúdio à Implantação da Usina Nuclear de Fernão de - SP", apresentada pelos cineclubes de São Paulo:

"No momento em que os setores políticos, culturais e sociais da Nação, representando os verdadeiros anseios do povo brasileiro vêm desmascarar a máquina ditatorial do sistema, o movimento cineclubista, ciente de seu papel junto às lutas do nosso povo, não poderia se ausentar da denúncia de mais um ato contra a soberania e segurança de todos nós: Repudia veementemente a implantação da usina nuclear de Fernão, bem como todo o programa nuclear, por entender que estas medidas não irão enriquecer e buscar a justiça social tão almejada por nosso povo. É necessário que nos voltemos para as necessidades reais da nação e não para os interesses econômicos de uma minoria dominante"

Brasília, 09/02/1960

"Moção acerca da Amazônia", apresentada pelo Co Patos de Minas.

"Os cineclubistas do Brasil, reunidos em sua XIV Jornada Nacional de Cineclubes, em Brasília, mostram-se preocupados com o atual processo de ocupação da Amazônia, caracterizado pelo devastamento de sua floresta, e a crescente aquisição de glebas de terras por grandes grupos empresariais; como o JARI, VOLKSWAGEN, ANDRADE DE GUTIERREZ, cuja finalidade é apenas o lucro a curto prazo, deixando as populações locais, apenas a oportunidade da mão de obra barata, com saldos irrisórios.

Por outro lado, a extinção do extrativismo através da derrubada dos seringaais e castanheais, tem marginalizado uma das atividades econômicas mais antigas do país numa visível demonstração de menosprezo por uma das tradicionais fontes de renda de toda a AMAZÔNIA. Se por um lado existe a facilidade de aquisição de centenas de milhões de hectares pelos grupos econômicos; por outro, aquele mais necessitado da terra, raramente consegue ultrapassar as barreiras do concentracionismo, o maior da face da terra. Ao índio, apenas as oportunidades de se manter abeto a qualquer benefício, inclusive na legalização e demarcação de suas glebas, que se arrastam nos gabinetes ministeriais.

Como decorrência de toda a problemática, sentimos-nos no dever de apoiar irrestritamente a luta em defesa da AMAZÔNIA"

Brasília 09/02/60

"Moção de apoio à luta do Povo Oprimido de El Salvador" apresentada pelos seguintes cineclubes:

Fincocks - Clube de Cinema / Cineclube Esal.
Cineclube Enxerto / CC. Ed. Encencharia EFMG
Cineclube Outubro / Cineclube Guaiouras
Cinepetro (Co do Sind. dos Petroleiros de Belo Horizonte)
Cineclube Santa Tereza (RJ) / Cineclube Comunidade (RJ)
Cineclube João Córdula (PB) / Cineclube SA. Il de Agosto (PB)

"Diante do acirramento das contradições do capitalismo em El Salvador, refletindo nos explosivos movimentos de massas que ocorrem naquele país, bem como em todo o mundo, nós, cineclubistas, comprometidos com os interesses da maioria oprimida da população, consideramos que ajuda que vem sendo travada pela classe oprimida deste país contra a burguesia e o imperialismo é legítima e aponta novas perspectivas para a América Latina.

Desta forma, manifestamos nossa total solidariedade à aqueles que lutam pela transformação da sociedade"

Brasília 09/02/60.

"Moção apresentada pela Federação dos Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro"

"Os cineclubes do Rio de Janeiro denunciam a repulsa e boicote que vêm sofrendo os cineclubes brasileiros por parte das distribuidoras nacionais e estrangeiras que tem cobrado preços extorsivos pelo aluguel de filmes para cineclubes.

Isto afeta a atividade cultural que desenvolvemos, uma vez que os cineclubes, por não poderem pagar os altos preços exigidos, se privam do acesso à obras cinematográficas, importantes no seu trabalho de divulgação e discussão do cinema"

Brasília 09/02/60.

"Noção de repúdio apresentada pelas AEDs - sessão Rio de Janeiro e Mato Grosso do Sul"

"A Associação Brasileira de Documentaristas, vem propor no plenário da XIV Jornada Nacional de Cineclubes, uma noção de repúdio absoluto, à política exercida pelos exibidores contra o curta metragem especificamente e contra o cinema brasileiro de uma maneira geral. O setor de exibição vem, sistematicamente, praticando boicotes e sabotagens ao filme de curta metragem, inativando, prejudicando e exibindo anti-filmes juntamente com os filmes estrangeiros de maior renda ou junto aos dirigidos ao público mais exigente e sofisticado e com maior poder de opinião e informação.

Além da ação predatória, sofre em grandes lucros com esses produtos, monopolizando na prática, pelo poder econômico, a distribuição estrangulando e deformando a produção não exibindo os verdadeiros filmes de curta metragem.

Essa política anti-cultural e alienada, tem como principal objetivo inviabilizar o processo de conquista de nossos espaços e impedir o avanço da luta de nosso cinema contra a colonização cultural, econômica e política repressada pelo cinema estrangeiro".

"Pela consolidação de nossas conquistas e ampliação de nosso espaço":

.....

Propomos, também, que seja ampliada a exibição e discussão dos filmes de curta metragem independentes nos cineclubes por considerarmos que ambas visam o mesmo objetivo ou seja: o reforço de nosso processo cultural de libertação econômica e política como forma efetiva de reforçarmos a luta por melhores condições de vida para todo o povo brasileiro.

Orlando Bonfim, netto - AED/WJ João José S. Leite - AED/MS

INDICADA NA COMISSÃO DOS CCs. DA PERIFERIA

DE SÃO PAULO

I - HISTÓRIA DA COMISSÃO:

A Comissão Cineclubista da Periferia, dada o isolamento em que se encontravam, chegou quando alguns CCs. procuraram a Federação, trazendo preocupações tais como falta de projetores e filmes, a Federação, por sua vez, não tendo como solucionar essas lutas sociais, devido ao afastamento do próprio movimento cineclubista, colocou esses CCs. em contacto, e através deste relacionamento encontrou-se a solução dos problemas comuns. Por exemplo: O CC da Vila Paris passou a saber que suas preocupações eram quase as mesmas de CC da Vila Indiana P.O. Santa Madalena, de CC. Ipiranga do CC Capitães d'Arcia, etc.

A troca de experiências desses CCs. tornou-se necessário, além da Federação, uma comissão dos mesmos, para tratar essas preocupações e uma comissão de que pudesse encontrar suas reivindicações. Daí então, um levantamento e análise técnica dos filmes disponíveis que pudessem ser usados a todos.

Surgiu a questão do projetor, necessitando um que funcionasse. A Federação só tinha 04 projetores quebrados. Com a aquisição de um projetor, levantamos fundos com o valor de 02 mil. Reunidos, os CCs. não tinham, na verdade, as condições econômicas para aquisição de um projetor, e mesmo com a proposta de criar uma comissão, não poderiam pagar. Vimos, também que os filmes disponíveis no mercado é insignificante, por isso, o nosso trabalho.

Sabendo da existência de 10 projetores no MIS Otases de Itaquera e São Paulo que lá estavam para servir a entidades culturais carentes. Encaminhados então, uma luta reivindicando estes projetores, essa luta se deu junto ao público da cada CC., onde foi estabelecido um abaixo assinado.

Surgindo a necessidade de circulação dessas informações, foi criado um boletim de circulação interna, para que pudesse levar essas lutas a outras entidades que também se encontram no terreno de sua luta.

II -

Os objetivos dos CCs. voltados para a periferia tem como meta a projeção de filmes em locais onde a população não tem fácil acesso ao cinema. É uma proposta de popularização do cinema, levando ao encontro da população esnobizada desta forma de lazer e cultura. Quando se inicia um trabalho de cineclubes na periferia depara-se com um grave problema, que é o da programação de filmes para um público, que na maioria nunca foi a um cinema. É muito difícil (se não impossível) se pretender programar filmes com propostas mais sérias não que essas pessoas não têm problemas que se envolvam, discussões mais profundas, mas sim, porque a maioria desse público tem sua linguagem de uma forma muito sutil e sigilosa, grande parte em função de censura em que vive. Além disso, em todos esses atos de sucesso todos os membros da organização do povo foram arrebatados, desde Sindicatos até Sociedades Filmes de Bairros, destacando a sociedade civil provocando uma queda na consciência política que virou de desenvolvendo. Assim o que temos acontecendo na periferia de São Paulo, que acreditamos, semelhante a todo o Brasil, são pessoas que estão vivendo a realidade, porém, ainda sem um sentido de organização que lhes possibilite superar em seus convívios. Transferir-las com o início do trabalho cineclubista, através de uma comissão, desenvolver-se com trabalho de organização, pois, o cinema exige uma organização básica para o seu funcionamento, com um trabalho de sala, sala, divulgação, impressos, projeções etc. possibilitando as pessoas a mobilizar um tempo de um objetivo. Com isso, não afirmamos que o cineclubista seja a única opção para se iniciar ou reativar, atividades com grande parcela da população, mas sim uma das opções, e que no nosso caso, na prática, tem-se mostrado eficiente. A proposta de cinema Vila, tem possibilidades de divulgação, sala própria e desde o preço que deverá ser cobrado pelo ingresso, até suas possibilidades de trabalho de debates dirigidos para as pessoas ou mesmo sessões tem, em sua, tal, que tem possibilidades.

As pessoas passam a perceber que é possível a realização de atividades nos bairros, através das suas próprias iniciativas, e só se possibilitar as condições materiais necessárias. Assim, as diretrizes apontam a produção de programas e a exigência das administrações regionais condições necessárias para dar início aos trabalhos. Fica em claro o caráter principal de atuação da periferia, que é o de possibilitar a organização e o desenvolvimento de entidades representativas da população e conquistar uma maior representatividade no espaço político.

III - OCS. E DEMA

Depura-se hoje uma situação precária e confusa. Se por um lado, existe uma maior movimentação, a respeito das atividades, um aumento da difusão de cinema como forma de lazer, arte, cultura e suas perspectivas políticas, por outro lado, temos o caso da DEMA - em situação de crise por estar em situação definitiva e por contar com um pouco reduzido ainda o seu acervo de 78 filmes. O que se percebe é que, a curto prazo a situação se tornará insustentável, à medida que o crescimento no âmbito cineclubista não encontrará peças disponíveis, ou seja, nos termos quantitativos, mas na crescente necessidade de melhoria qualitativa advinda do trabalho.

Para o aumento do acervo da DEMA, devemos reforçar nossa posição na conquista dos filmes prometidos pela DNERA e DNERC. Consequência que a DNERA diminua o preço dos alugueis dos seus filmes para os OCS. Porém esta é a situação definitiva. Se transferindo os filmes para o acervo da DEMA, é que estaremos fortalecendo a nossa atuação, como órgão de centralização, atendendo às suas necessidades financeiras e concretizando autonomia deste órgão.

IV - PROPOSTAS DOS OCS. À DEMA, DEMA E ÀS PERIFÉRIAS

Sentimos também a necessidade de fazermos um planejamento conjunto ou seja, acordamos entre os vários OCS, quais os filmes que seriam interessantes. Após isso, colocamos um calendário previsto, de forma que assegure a distribuição de um filme durante um certo período de tempo. Assim, estaremos compreendendo o uso de certos filmes, racionalizando a distribuição. Porém, isto só poderá acontecer se medida que esses filmes estejam ao redor da DEMA, mantendo ao mesmo tempo a própria circulação.

1 - Como proposta para o aumento do acervo da DEMA propomos a DEMA e produtores, a redução de maior número de cópias possíveis de 35 mm para 16 mm, visto que existe uma fila que não tem no título 16.

2 - Temos uma preocupação também, o público infantil, que é uma grande parcela que assiste os filmes de periferia. E hoje em dia um dos estímulos da sociedade mais visíveis pela requisa publicitária alienante. Voltamos então a ver a necessidade de produzir filmes que reflita a nossa realidade assim também projetar o cinema Nacional e a cultura para esse público.

3 - Temos em vista uma grande dificuldade que é a falta de filmes a nível mais popular, mais movimentado, que possa chegar ao público e quem é dirigido do nosso trabalho maior interesse pelo cinema. Não podemos emitir filmes para de lutas, para um público que ainda não passou por um processo de consciência política e social, mas processo e qualitativa, logo a seguir determinadas etapas dentro de sua dinâmica e realidade própria. Nossa tarefa os produtores devem estar atentos e sensibilizados para contar essa realidade. A evolução de nosso trabalho está vinculada à existência de filmes compreendidos com a problemática social, porém a nível de linguagem e expressão popular.

*** *** ***

NOTAS :

1. página 09 - Ricardo (SP): leitura de proposta de carta-programa. Este documento não foi entregue à mesa.
2. página 27 - Comissão Cineclubismo e Produção Cinematográfica. Todas as resoluções do Projeto CMC-Imbrafilme foram prejudicadas pois a Imbrafilme, sem nenhuma explicação, cortou toda esta parte da produção.

ANEXO 6

XIV Encontro dos Cineclubes Paulistas

ENCONTRO DOS CINECLU-
AULISTAS (29º aniversário do
de Cine de Marília - SP - e a
ega do 16º Prêmio Curmins):

O XIV Encontro dos Cineclu-
Paulistas, realizado em Marília
nos dias 24 e 25 de outubro,
com a participação de 23
bistas e 64 participantes,
m 29 anos de atividades ininter-
o clube de cinema de Marília
há 16 anos o Prêmio Curumim,
do ao melhor filme brasileiro
o naquela cidade. Foi escolhido
e "PIXOTE" de Hector Baben-

Nas discussões sobre o movimen-
clubista de São Paulo, tiveram
pontos de peso a questão da
ação enquanto entidade repre-
iva dos cineclubes, qual o seu

papel, tendo como ponto de partida
suas propostas de não depender
da DINAFILME para se afirmar
enquanto entidade. Outro ponto de
peso foi a majoração nos preços de
balcão dos filmes da DINAFILME
(preço de balcão é o preço cobrado
para aluguel dos filmes para outras en-
tidades que não sejam os cineclubes).
Foi aprovada a proposta de aumentar
os preços em 75% e um mínimo de
50% por parte de São Paulo e um
máximo de 100%. Outros pontos
discutidos: - nome do boletim, que
será ZUMBI; - eleição do diretor re-
gional do CNC, vencendo os nomes de
João do cineclube Planetário de São
José dos Campos e Felipe do Cine-
clube Leila Diniz de São Paulo. Dinal-
mente a discussão sobre a XVI Jorna-
da Nacional de Cineclubes, a ser
realizada no Estado de São Paulo em
junho de 1982. •

Expediente

BOLETIM CINECLUBE,
publicação do conselho Nacional de Cine-
clubes da Federação Internacional de Cine-
clubes

Redação Editorial:
Claudino de Jesus
Angelo Ferreira
Ja Penha Padovan

Cloves Mendes Neto
Eliane Nickal Ferreira
Sebastião Ribeiro Filho

DIAGRAMAÇÃO/Montagem e Arte final:
Studio 25 - CILACÃO MARCOS
Impressão Renograf
Redação:
Cineclube Universitário
Sub-Redação Comunitária - UFES
Vitória - ES - Tel. 227.0508



BOLETIM CINECLUBE

ÓRGÃO OFICIAL DO

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES

Membro da FÉDERATION INTERNATIONALE DES CINÉ CLUBS



EDITORIAL



*Est aqui o segundo boletim do
CNC em 1981, que não é o número
dois e sim o número 21, a título
de correção do boletim anterior que
saiu como número um.*

*Estamos às vésperas da Pré-Jorna-
da e do Seminário Nacional sobre o
Trabalho Cultural e muitas questões
se colocam hoje, algumas das quais
pensávamos já serem ultrapassadas
como a questão da Censura. Só neste
ano de 1981 catalogamos cinco inves-
tidas do aparelho repressivo do Es-
tado contra o nosso movimento e
vem a sensação de que estamos nova-
mente sob ameaça do autoritarismo.
Apesar da queda da Portaria nº 14 da
Polícia Federal, esta agora argumenta
com um decreto da década de 40 e
refaz exigências tidas como ultrapas-
sadas. E invade, e apreende filmes, e
ameaça diretorias de cineclubes, em
Porto Velho, no Espírito Santo, em*

*São Paulo, na Paraíba, enfim... É
necessário uma articulação rápida e
precisa para que possamos dar uma
resposta organizada e indo nosso
movimento por parte do regime mili-
tar que à despeito dos discursos ofi-
ciais jurando abolição da Censura e
estabelecimento da Democracia, conti-
nua instalando o arbítrio e consoli-
dando o autoritarismo. A recente
troca de chefe de Censura da Polícia
Federal sob alegação de que o anterior
era muito "liberal", faz-nos lembrar
que foi exatamente o "liberal" que co-
mandou a invasão da sala do CNC/
DINAFILME em 1979, levando todo
o nosso acervo. Diante disto, que
podemos projetar em relação à atitu-
de do novo chefe de Censura da
Polícia Federal?*

*Reacende-se a chama da luta pela
Liberdade de Organização e Expres-
são. Agora mais que nunca.*

III Festival del nuevo cine Latino Americano

O CNC e a DINAFILME estiveram presentes, de 4 a 14 de dezembro/81, em Havana quando se realizou este que está se tornando o mais importante encontro de estas, pesquisadores, artistas e técnicos e a partir de agora, também cineclubistas envolvidos com a criação e realização de novo cinema, testemunha do nosso tempo e agente da libertação de nossos povos.

Enquanto preparamos um Boletim Cineclubista relatando mais em detalhes os trabalhos desenvolvidos no festival, cabe informar resultados imediatos e que interessam de perto as nossas atividades cineclubistas:

1 - Com a presença do Secretário-Geral FICC, Jean-Pierre Brossard e por iniciativa dele, do CNC e do Movimento Cineclubista Cubano, foi realizado 1º encontro Cineclubes Latino Americanos e do Caribe, presidido pelas três entidades citadas, em de um levantamento da situação em da país presente (Brasil, Nicarágua, El Salvador, Equador, Porto Rico, Cuba, Panamá, Gâmbia, Venezuela, Moçambique e México), elegeu-se o CNC para responsabilizar-se da constituição do Secretariado Latinoamericano da FICC. Criou-se um Boletim de circulação continental e todos os países presentes que ainda eram membros da FICC, fizeram-se naquela oportunidade. O clima do encontro foi de entusiasmo com a perspectiva de união e trabalho dos diferentes movimentos nacionais e com as possibilidades de assimilação das diferentes experiências mais desenvolvidas no trabalho de organização do público - com destaque para as realizações brasileiras - pelos países em que apenas se inicia o cineclubismo.

Foi elaborada uma resolução - A Carta de La Habana - que situa a unidade de interesses dos cineclubes de toda América Latina e Caribe em torno da criação de novas formas de organização das relações do público com o cinema, do estreitamento e consolidação da circulação do cinema independente dos diversos países e da defesa e afirmação dos cinemas e das culturas nacionais contra a ação desagregadora do imperialismo.

Realizou-se também, uma reunião das distribuidoras alternativas presentes em Cuba, levantando as bases para um trabalho conjunto e para a organização de um sistema continental de circulação alternativa do cinema que reflete as nossas realidades nacionais. Presentes a DINAFILME, ZAFRA (México), DANFILMES (Venezuela), SIGLO XX (Colômbia), ICAIC (Cuba), e GEW (Panamá).

Resolveu-se ainda a realização do 2º Encontro de Cineclubes Latino Americano quando da XVI Jornada Nacional de Cineclubes do Brasil e, depois no IV Festival em Cuba. Juntamente, será, realizado o 2º Encontro das distribuidoras e, possivelmente, um seminário sobre o cineclubismo e identidade nacional, com o patrocínio da FICC e UNESCO.

Os contatos da DINA foram simplesmente excelentes, confirmando a deliberação do CADINA de ser naquele encontro o principal fórum para nossa intervenção na construção de bases sólidas para o intercâmbio internacional. Uma vez que a gente obtenha a regularização da nossa situação como importadores, uma quantidade enorme de filmes que serão colocados à disposição dos cineclubes. Apenas nesse festival, fizemos mais de dez contatos.

DICAS

A exemplo do que fizemos no número anterior, estamos publicando relação das principais filmotecas localizadas em São Paulo.

Geralmente os filmes são emprestados gratuitamente, desde que não sejam explorados comercialmente, bastando ao cineclubista enviar uma solicitação de inscrição, (de preferência em papel timbrado), ficha de registro e catálogo de filmes.

1 - CENAFOR
Rua Rodolfo de Miranda, 636 - Fone 228.1922 - São Paulo-SP

2 - ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA USP
Cidade Universitária - Fone 814.6673
São Paulo-SP

3 - EMPLASA
Av. Faria Lima, 533 - Fone 210.2899
São Paulo-SP

4 - FUNDACENTRO
Al. Barão de Limeira, 359 - Fone 220.9822 - São Paulo-SP

5 - IDART - Secretaria de Cultura Municipal de São - Rua da Figueira, 77 - Fone 229.5042 - São Paulo-SP

6 - PETROBRÁS - Rua Barão de Itapetininga, 151 - Fone 259.7733
São Paulo-SP

7 - TV CULTURA (só cedem filmes junto com projetor e projetorista). - Rua Carlos Spera, 179 - Fone 263.9111 - São Paulo-SP

8 - CONSULADO DO CANADÁ - Av. Paulista, 854 - Fone 287.2122
São Paulo-SP

9 - CONSULADO DO JAPÃO
Av. Paulista, 475 - Fone 287.0100
São Paulo-SP

10 - INSTITUTO HANS STADEN (Alemanha) - Rua Conselheiro Crispiniano, 53 - Fone 34.3981 São Paulo-SP

11 - PHILLIPS - Rua Bela Cintra, 1149 - Fone 282.5722 - São Paulo-SP

12 - SANDOZ - Rua São Francisco, 500 - Fone 246.5055 - São Paulo-SP

13 - SHELL - Av. Euzébio Mattoso, 891 - Fone 212.0111 - São Paulo-SP

14 - TV GLOBO - Rua Gabriel dos Santos, 128 - Fone 826.8222 - São Paulo-SP

15 - DIFUSÃO DE FILMES - Rua Arthur Prado, 145 - Fone 284.9703 - São Paulo-SP

Foto - Cineclubes Olney São

CNC recebeu carta do Foto-Cineclubes São Paulo de Feira de Santana — Bazeem um relato de situação do movimento, acompanhado de análise, e contam a stitutoriária da Universidade Estadual da cidade que tentou impingir-lhes um to. Transcrevemos aqui trechos que eram da maior importância:

Como todo movimento de amplitude o cineclubismo se fortalece e se avança por possuir uma estrutura capaz de fornecer às suas entidades — os cineclubes — a oportunidade de contar com toda a carga de experiência acumulada na história do movimento abista, servindo, assim, de instrumento de planejamento e unidade de ação para os cineclubes.

Prescente criação de Federações ou sões Estaduais de Cineclubes reforça a tância cada vez mais notória da ação de forças dentro do movimento a poder enfrentar o acelerado processo de enação cultural a que é submetida a ação brasileira.

os últimos anos, o cineclubismo ntem agido e reagido em momentos onos, o que lhe valeu uma afirmação movimento combativo e de apoio funtal na luta geral do povo por melhores ções de vida, por ampla participação a e pela afirmação de sua cultura, processo, destaca-se a ação de DINA-E como veiculadora de filmes mais volpara a causa popular e, em alguns documentários da ação dos diversos nentos populares de bairros e fábricas cambista sobre a portaria 14 da PF rando aí, o acerto da luta contra qual tipo de censura disfarçada ou não.

lisso tudo resulta uma conclusão: o nento avança e alcança vitórias na mem que há uma unidade (ou quase isso) oposta cultural que faz com que ações as dos cineclubes culminem sempre rtalecimento e propagação do movi o cineclubista como um todo. Assim,

a importância das entidades se evidencia no seu papel de catalisadoras e coordenadoras dessas ações isoladas, transformando-as em ações a nível de movimento geral. Percebe-se, então que tanto é importante a existência das entidades, como também as ações dos cineclubes isoladamente, elementos que são geradores da dinâmica do movimento...

...Uma das questões mais levantadas na última jornada nacional de Cineclubes — deve ter sido também nas anteriores, embora não possamos afirmar, visto que não participamos das mesmas — foi justamente a troca de experiências e informações entre os diversos cineclubes, através de suas entidades. Isso nos remete a uma questão mais geral que é a do relacionamento entre os cineclubes e suas entidades...

...Temos conhecimento de diversas tentativas de se fazer uma melhoria nesse aspecto, inclusive com deliberações em Jornadas nacionais. Porém, devido até mesmo à própria dinâmica do movimento cineclubista não se tem avançado muito neste ponto. Nas cidades do interior sentimos mais profundamente este isolamento e, em algumas vezes, até dolorosamente. Afinal, as condições adversas em nossas cidades são em maior número e as condições objetivas de superação dessas adversidades são escassas...

...Ainda cabe às entidades a obrigação de atualizar os cineclubes sobre mudanças significativas que reilitam para o movimento. Por exemplo: as deliberações do CA-DINAFILME, a incorporação de novos filmes ao acervo da DINAFILME, programações de lançamento, problemas nas direções políticas do movimento, surgimento de novos cineclubes ou Federações. Enfim, acontecimentos importantes ou vitais...

...Essas reflexões iniciais servem de preâmbulo para colocação de nossa motivação em redigir esta carta...

...Ficou bastante claro durante nossa avaliação que o problema da distribuição é um dos principais impedimentos a uma melhor ação de nossa parte. Por estarmos localizados no interior do estado, esse problema torna-se ainda mais grave. Além das despesas financeiras serem maiores, o nosso dis-

Paulo - A luta pela autonomia

tanciamento dos centros de distribuição dificulta uma melhor opção de programação. Sofremos, ainda, o fato da DINAFILME — BAHIA atuar em condições bastante adversas e com um lote de filmes cujos títulos não são satisfatórios para o público diversificado que atendemos...

...A história do primeiro ano de atividades do Foto-Cineclubes Olney São Paulo registra momentos de mudanças significativas no encaminhamento dos seus trabalhos, provocadas por impasses gerados no decorrer das atividades ou acontecimentos importantes para o Foto-Cineclubes...

...Surgindo de um grupo basicamente formado de alunos e professores da Universidade Estadual de Feira de Santana, a proposta do Foto-Cineclubes Olney São Paulo incorporava a possibilidade de se trabalhar juntamente com essa Instituição, utilizando seus equipamentos e mantendo, embora, uma autonomia na direção dos trabalhos.

...Assim estava sendo feito nos primeiros meses de atuação, enquanto se discutia a consolidação dessa forma de aliança, através do estatuto. Justamente por nos querer impor um modelo de Estatuto que a colocava na direção política de nossos trabalhos e por mostrar o desagravo às nossas pretensões de uma maneira radocac e vopçemta (poucas horas antes da projeção do filme "A Queda" marcada para o auditório da Universidade e já bastante divulgada no meio estudantil, o Reitor ordenou que fossem recolhidos os equipamentos, sem dar a mínima satisfação do seu ato), a Universidade nos obrigou a romper com aquele tipo de compromisso...

...A segunda fase vai até a nossa participação na Jornada Nacional de Cineclubes, em Campo Grande.

Solucionando o problema de equipamentos, através de campanha de finanças e de um projeto cultural, tivemos uma folga melhor para trabalhar e chegamos, mesmo, a realizar trabalhos em diversas frentes. Logo após a ruptura com a Universidade, começamos nossa campanha para aquisição de um

projeto 16mm que culminou, em setembro, com o lançamento oficial do Foto-Cineclubes Olney São Paulo, aqui em Feira de Santana, tendo a participação de diversos cineclubistas e cineastas de todo o país, os quais estavam em Salvador, na Jornada Nacional de Curta Metragem. Ainda aproveitando a Jornada Nacional de Curta Metragem, realizamos a I Mostra Etnográfica de Feira de Santana, cujo tema foi "O Homem e a Cidade"...

...A partir daí, abrimos o nosso trabalho em diversas frentes (escolas secundárias, bairros, centro e Universidade) e participamos de todos os encontros de cineclubes, quer sejam do Estado ou do Nordeste, até a Jornada Nacional de Cineclubes. Foi uma fase bastante rica que nos possibilitou, inclusive, alugarmos uma sala...

... A terceira e atual fase caracteriza-se por uma queda em nosso nível de trabalho, provocada, principalmente, por falta de alternativa na programação de filmes.

Durante os primeiros meses do ano, houve um recesso nas atividades das distribuidoras e, por consequência, dos cineclubes. Aliado ao problema das férias escolares (boa parte de nosso público são estudantes), houve um esfriamento geral das atividades...

Depois do susto inicial, retornamos as projeções com marcações de filmes na EMBRAFILME e dirigindo nossos trabalhos mais para a periferia ou escolas com maior organização dos estudantes...

...Hoje, nosso problema principal é localizado: após os transtornos com a EMBRAFILME (quebra de marcação, além de despesas altíssimas) estamos quase sem alternativas de programação. Salientamos que, por trabalharmos com outras entidades, necessitamos de antecedência e segurança nessas marcações. E, atividades paralelas como seminários, palestras, debates, concursos, etc., não podem ser a tônica principal de nosso trabalho, visto que ele é dirigido a entidades as mais diversas..." e

Os cineclubistas e o cinema brasileiro



Todos nós acharíamos a coisa mais mal do mundo, (senão mesmo uma ligação) que o jardineiro entenda flores, o bombeiro de incêndios encanamentos, o carpinteiro de deira e assim por diante. Se pedíssemos informação a um electricista, fizesse instalações elétricas e ele não tivesse a mínima ideia, ficaríamos perplexos: que picaretagem! Pois bem, colega cineclubista, não sabemos nada ou pouca coisa, (sejam sinceros), sobre o objeto de nosso trabalho: o cinema brasileiro. Se eu estiver enganada, por que então não vamos discutir o tópico *cinema brasileiro* na penúltima plenária da Federação do Rio, realizada em Vila Kennedy, em agosto de 81? Se por exigências históricas, se por uma ideia de luta, o Movimento Cineclubista passou a última década mais dedicado para questões amplas e abstratas, essa não é mais a situação hoje.

Até porque, numa revisão histórica mais para trás, veremos que o MC sempre forneceu *bons* quadros para o cinema brasileiro, seja na realização, seja na crítica.

O MC precisa resgatar este caminho perdido. Este foi o tema principal do I Encontro de Petrópolis (FCERJ — julho 81) e tem sido repetidas vezes em todo e qualquer encontro do MC. Se por um lado, grande número de cineclubes, por suas necessidades mais prementes como projetores e recursos, e por atuarem em áreas mais carentes da população, requerem este tipo de discussão entre seus membros e o público, por outro lado outros cineclubes podem e devem promover a discussão sobre cinema brasileiro e sua linguagem, jogando-a para o MC como contribuição.

Neste sentido, os cineclubes do

setor centro-sul da FCERJ vêm discutindo, sistematicamente desde maio, o cinema brasileiro. Os CCS, na primeira reunião, fizeram um levantamento de uma bibliografia básica e a partir dela elegeram temas e textos que interessavam a todos. Para cada dia de estudo, um cineclubista fica encarregado de preparar um desses textos e apresentá-lo, tendo, evidente-

mente, todos os outros participantes lido o mesmo texto. Assim, as discussões têm sido bem proveitosas, a maior prova é que o setor continua com força total, e a experiência tem dado certo. Esses estudos estão abertos a qualquer cineclubista, aos domingos, no cineclubes Leme.

Maria Cristina Elia

Projeto CNC - EMBRA

Dentre os pontos levantados na XV Jornada Nacional e transformados em Projetos que foi encaminhado à EMBRAFILME pelo CNC, temos o seguinte resultado:

1. Filmes SUCOM — Foi finalmente aprovado após 2 anos de espera o convênio que repassará 30 títulos de longa metragem da EMBRA para redistribuição pela DINAFILME;
2. Filmes DME — Serão repassados 40 títulos do acervo do DME para redistribuição pela DINAFILME;
3. Filmes CGV — Dando continuidade ao convênio que já vem funcionando há quase 2 anos, novos títulos deste acervo foram repassados, enriquecendo assim nossos títulos de curta-metragem em distribuição pela DINAFILME;
4. Foi aprovado o projeto de recursos para a Pré-Jornada e o Seminário Nacional de Cultura a ser realizado em Vitória-ES de 06 a 10/01/81;
5. Quanto aos cursos ficou acertado quem cada região o movimento buscasse um parceiro pois a EMBRA não tem condições de arcar sozinha;
6. O Plano de Interiorização do ES será assinado no dia 10/01/82 e os demais continuam em tramitação;
7. Quanto ao financiamento dos projetores ainda não há resposta mais efetiva;
8. A EMBRA está, através da CGV — DONAC, tentando captar recursos para atender globalmente as nossas reivindicações constantes do Projeto CNC — EMBRA.

Maiores informações com o Conselho Nacional de Cineclubes.

DINAFILME

INTRODUÇÃO

Em setembro, dias 26 e 27 e em novembro (28 e 29) foram realizadas as duas últimas reuniões do CA da DINA neste ano. As duas foram realizadas em São Paulo.

Como no último boletim do CNC editado, tentaremos trazer aqui as questões mais importantes das duas reuniões. No caso de haver maior interesse, por parte dos cineclubistas, recomendamos a consulta das atas das referidas reuniões. Estas estão em posse de cada representação da DINAFILME.

REUNIÃO EM SETEMBRO:

A primeira questão levantada foi a da substituição do administrador geral da distribuidora que por sinal foi a terceira este ano. O CNC formalizou o nome de Diogo Gomes (SP) a partir de discussão travada em reunião em agosto passado.

A partir daí se discutiu o significado desse substituição e as atuais responsabilidades do CA da DINA.

A Federação Paulista, por seus representantes, colocou também que a disposição do nome passou também por sua avaliação assim como as funções da administração nacional que hoje exige (e comporta) quatro pessoas (além do administrador geral) para cumprir suas tarefas. Outra questão colocada foi da gerência administrativa para a DINAFILME. Questão que não é nova e serve para lembrar a todos a nossa atual precariedade na gestão da DINA, no que tange à sua parte mais técnica e administrativa.

Visto a dita gerência ser hoje inviável pela disposição da pessoa com aquele nível de especialidade, pela impossibilidade de segurá-la com um salário condizente, etc.) fica por enquanto registrada essa necessidade como meta a se alcançar no nosso trabalho, foi nesse quadro que o CA da DINA escolheu o nome indicado e assumiu uma nova administração com clara lacuna já que a representatividade política do indicado não foi questionada.

Outro ponto foi a estruturação de uma política de lançamentos dos filmes da DINA que desse margem a uma oferta igual de filmes inéditos à todos os centros da DINA. Coisa que inclusive vem acontecendo.

Foi idealizado circuitos que circulassem nas representações da DINA, de estado para estado e tivessem também uma trajetória simultânea ou seja de vários lançamentos, que pudessem ser feitos, num determinado período. Para isso pensou-se em uma estrutura promocional que ficaria encarregada com o estado que iniciasse uma promoção. Estrutura esta que centralizasse e unificasse a divulgação (e também uma marca do lançamento) barateando seus custos. Outros expedientes foram pensados que complementavam essas idéias.

Outra discussão foi de abertura de novas distribuidoras que projetam atuar no nosso campo; gira, CDI foi avaliado que não deveria haver de nossa parte, uma perspectiva de monopolizar a distribuição independente mas sim tentar se aproximar dessas iniciativas, tentando estabelecer metas comuns, como as iniciativas conhecidas até agora tem um caráter mais regional (no caso das duas cidades, S. Paulo) e aproximação ficaria ao encargo das instâncias regionais do movimento. E não só das DINAS regionais mas também das Federações porque foi avaliado que, esta reação/aproximação extrapola o nível imediato da DINA.

Foi discutida também o fechamento da DINA - NE a partir de alguns dados (não cumprimento das normas do CA, não comparecimento às reuniões, etc.) e principalmente da perda quase que total de informações daquele estado, não só da DINA mas como também da Federação Nordeste. Outro ponto da DINA que estava dando problemas era o da Bahia no que diz respeito ao não envio dos dados mínimos ao centro nacional. Esta situação foi melhor constatada na última Jornada Nacional de Curta Metragem, em Salvador pelos representantes do CNC e CA da DINA. Naquele momento ficou suspensa para próximas reuniões do CA inclusive com o comparecimento de representantes baianos.

REUNIÃO DE NOVEMBRO:

Dentre os vários pontos tocados vale destacar a presença do administrador geral no festival de Havana que se realizou na primeira quinze de dezembro. Com esta ida já era uma recomendação discutida na reunião do CNC de agosto último, o CA discutiu alguns detalhes técnicos (e também de ordem política) para a ida de seu representante como: quais filmes levar, quais as prioridades de relação com os filmes (vendê-los, trê-los, etc.), foi colocado ainda o custo total da viagem e discutido a forma de pagar as prestações mensais da passagem. Assumiu-se o compromisso de banar essa despesa parcelada por cada DINA.

Nessa reunião foi efetivado um balanço da política de lançamentos traçada na última reunião do CA da DINA.

A grande maioria dos lançamentos previstos e com data marcada não funcionaram. Os esquemas promocionais pensados também furaram, na sua maioria, enfim essa política se mostrou irreal e inviável de ser concretizada, apesar de suas justas intenções, isto se em parte, por problemas da nossa organização e de apostarmos demais na nossa capacidade e agilidade também imprevisíveis e ações (externas a nossa vontade) que contribuíram para dificultar o trabalho.

A conclusão dessa avaliação foi a de sermos um pouco mais modestos daqui para frente apostando em filmes que realmente em menor escala com as promoções sem grandes "esquemas rotativos" de circuitos.

Outro assunto que vale registro foi o reajuste de preços da DINA, à muito defasado pela inflação.

À ver:

reajuste de 50% para os longas: de 2.000,00 para 3.000,00
reajuste de 33% para os médias: de 1.500,00 para 2.000,00
reajuste de 60% para os curtas: de 500,00 para 800,00

O reajuste no geral (conjugando os percentuais) foi de 45%. aprovada essa proposta, a mesma começa a vigorar a partir de janeiro de 82, os reajustes diferenciados (por bitolas) se justificarem para heterogeneidade do atual lote nacional da DINA, quantitativamente (longas bem menos que curtas) e qualitativamente.

Bom lembrar, à todos cineclubistas, que esse reajuste já estava previsto para o segundo semestre de 81 e vem afirmando com perspectivas traçadas na última Jornada Nacional, de auto sustento da distribuidora com o trabalho da sua real operação.

Um último ponto à destacar é a da avaliação do C.A. da DINA de seu trabalho durante o ano de 81, foi levantado:

- A instabilidade da administração nacional (mudou 3 vezes no ano) as seguidas mudanças e a dificuldade de se dar alguma continuidade ao trabalho.

A constatação do nosso despreparo no trato administrativo, tanto regional quanto nacional. A questão de melhor preparação dos nossos quadros.

- A questão do gerente administrativo, reconhecendo sua inviabilidade atual ter essa perspectiva como meta para o movimento.

- A perda do controle das previsões traçadas no plano orçamentário (já nessa segunda reunião que não se consegue trabalhar com os números do plano).

- Ater-se mais, ao nível do que tange a DINA, ao circuito dos cineclubes, dimensionar todo trabalho a partir do eixo dos cineclubes.

- Foi reforçado o papel político das federações (e suas diretorias) junto às DINAS regionais dando direção e função ao trabalho com o cinema. Esse trabalho se constata pelo grande número de entidades que hoje utilizam o cinema como atividade. Trabalho que, quando não acompanhado perde sua direção e qualquer possibilidade de desdobramento. Assim formam-se entidades com um trabalho passageiro sem ligações orgânicas e propostas realmente culturais.

Resumo do Boletim

... Perspectiva do Movimento Cinematográfico no mundo; o internacionalismo; o cineclubismo; encarar o MC em função das produções nacionais; Índia; Bangladesh; os realizadores organizados antes do lançamento comercial, e os de seus últimos filmes para o trabalho dos cineclubes; intenção de promover a difusão do filme *minus house*, de Bangladesh.

Cinema Português: pouca difu-

são em Lisboa, quase nenhum filme em cartaz, os realizadores têm dificuldade em obter apoio dos donos de cinema e os distribuidores não querem arriscar na produção nacional. Rápido panorama sobre o Festival de Figueira da Foz.

3. Relatório das atividades do secretário geral da FICC, Jean-Pierre Brossard.

4. Assembléia Geral do Ofício Ca-

Relato da diretoria de relações com outras entidades

A DROE (desculpem-nos, a sigla facilita o espaço) conta no momento com uma pessoa para encaminhar as deliberações do Movimento Cinematográfico. Uma reunião da DROE junto ao CNC-RJ destacou pontos prioritários para seu trabalho. Foram os seguintes: contatos com a CNBB no sentido de um possível trabalho conjunto; contatos com a Federação Internacional de Cineclubes (FICC); estudar forma de contribuição que o pudesse dar ao momento político brasileiro.

A vinda do secretário geral da FICC à Jornada de Campo Grande e a realização em fins de setembro de 81, em Portugal, de sua V Assembléia Geral, intensificaram os contatos do CNC e aquela entidade nos últimos meses.

Enquanto membro da FICC por possuir representação na diretoria desta entidade através da pessoa de Felipe Macedo, eleito na penúltima Assembléia geral, há dois anos (na mesma eleição que conferiu à Venezuela e à América Latina), o CNC encaminhou junto à Embrafilme pedido de sagens para enviar dois delegados à Portugal. Não obtivemos as passagens, nem mesmo uma-e, por esta razão, o CNC não pode estar presente neste encontro. A presença do CNC em Portugal teria sido importante, sobretudo, nos seguintes pontos: conquista de maior espaço para nosso movimento na FICC; participar das discussões do II Encontro de países lusófonos (Portugal e os países da África portuguesa), intercâmbio de filmes. ✦

nº 10 da FICC

tórico Internacional do Cinema (OCIC), foi realizado nas Filipinas em janeiro deste ano. O encontro tratou do tema: A influência cultural e social do cinema estrangeiro. Consenso em reencontrar os valores nacionais. Proposta de criação, em escala mundial, de um organismo de difusão de filmes do III Mundo.

5. Relatório do secretário dos países de língua inglesa. Tem sido realizados intercâmbios no continente europeu e promovidos fins-de-semana dedicados aos cinemas nacionais (ex: o cinema português).

6. Relatório da secretaria para a Europa do Leste: realização de reuniões regionais; promoção do seminário O Cinema e o público jovem a ser realizado na Tchécoslováquia de 11 a 14 de novembro.

7. Relatório do secretário para a América Latina. O boletim informa que não tem recebido notícias do secretário Alfonso (Venezuela). Calendário de 81 para a América Latina: 28/30 jan — reunião latino-americana de cineclubes, Venezuela; jan. 81, Festival de Cinema do III Mundo, Mérida, Venezuela; out — Festival Internacional do Filme, Colômbia; 1 a 9 dez — Festival Latino Americano, Cuba.

Queixa do representante brasileiro na FICC, responsável pelo grupo de

trabalho "intercâmbio de filmes" sobre a falta de notícias do secretário para a América Latina. Pedido do Brasil para que o encontro dos cineclubes latino americanos realizado na Venezuela o fosse durante a XV Jornada realizada em Campo Grande.

8. Informe sobre o II Festival do Cinema Latino Americano, os seminários organizados e seus temas, principais filmes apresentados. Foram premiados: *Salvador, o povo vencerá*, Grande Prêmio para Documentário; *Gajin*, Grande Prêmio de Ficção; *Sobre a Terra de Sandino Diaz*, Prêmio Especial do Juri.

9. Relatório do responsável do grupo andino. Ele queixa-se da falta de informações sobre o encontro de cineclubes realizado na Venezuela. Contudo, ele informa sobre decisões deste encontro. Entre elas, a criação de uma Confederação Latino Americana de Cineclubes. Dá informações sobre a Jornada de Campo Grande.

10. Transcrição da entrevista concedida por J. P. Brossard em Campo Grande à jornalista Maria da Glória Rosa.

Nota: O secretário geral da FICC, em correspondência com o CNC, informa que tem interesse em escrever, em 1982, um livro sobre o cinema brasileiro. Precisamos deste trabalho. •

CURTAS

1. Foi eleita no dia 30 de agosto de 81, a diretoria da Federação Paulista de Inclubes para o biênio 81/82, ficando assim constituída: Presidente: Luiz Carlos Espagnola - CC da Lapa; 1º Vice-Presidente: Antônio de Gouveia Jr. - CC do Sindicato dos Jornalistas; 2º Vice-Presidente: Izta Cristina Lusvardi - CC Olney SP; Secretário: Wilson Correa da Fonseca - CC J.B. Andrade; 1º Tesoureiro: José da Mota de Moura - CC Capitães D'areia; Tesoureiro: João Marcelino Subires - Bancários - Osasco; Administrador Geral da DINA: Roberto Franco - CC Itá Madalena; Suplente: Sérgio Alex Roiz - CC Wladimir Herzog; Representante F: Anadeli - CC bancários - Campinas; Istante: Rubens - CC Vento Leste

2. O Cineclube do Bixiga realizou como uma retrospectiva do cineasta canadense Norman Mc Laren, acompanhado de curso de cinema de animação, junto com anfitrião do Canadá em SP. Os cineclubes resados devem procurar o consulado diretamente ou através da Federação Paulista, para efetivarem a amostra.

3. Surge a possibilidade de serem divulgados programas dos cineclubes por TVs que em programações nacionais realizadas São Paulo. Os cineclubes interessados não dirigir-se ao Felipe Macedo na Federação Paulista.

4. No encontro de Marília em 24 e 30/81 os cineclubes paulistas aprovaram moção de protesto contra a EMBRAFILME, por não ter sido atendido a solicita-

ção feita pelo CNC de duas passagens para que o movimento se fizesse representar na Assembléia Geral da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), realizada em Lisboa - Portugal em agosto/setembro de 81.

5. Ainda no encontro de Marília outro protesto: a EMBRAFILME não tem cumprido o acordo feito com o CNC de cobranças de alugueis no valor estipulado para a DINA-FILME. Aliás, este protesto somase a inúmeras outras, vindas de diferentes regiões do país, sendo que a Federação de Cineclubes de MG chegou a enviar abaixo assinado à EMBRAFILME. O CNC tem protestado frequentemente e este tem sido um ponto de pauta de todas as reuniões com a Empresa que sempre se compromete a corrigir o erro cometido. Mas na prática...

6. O CNC recebeu material relativo à realização da V Jornada de Cinema S-8, que se deu em S. Luís do Maranhão, de 10 a 15/11/81. Infelizmente não pudemos comparecer a este evento que consideramos de maior importância e que tem no Cineclube Uirá um de seus sustentáculos, junto com a Universidade Federal do Maranhão.

7. O Clube de Cinema de Santos-SP realizou a II Mostra de Santos do Filme Brasileiro, de 01 a 30/10/81, abordando a produção dos últimos 30 anos ("O Melhor do nosso Cinema - 1950/1980"). Foi homenageado o cineclubista Maurice Armand Marius Léopard que desde 1953 participa ativamente do Clube de Cinema de Santos com uma dedicação e seriedade dignas de nota. Homenagem justa a um homem que dedicou 30

anos de sua vida ao cinema. A mostra teve o patrocínio da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Santos:

8. O CNC recebeu convite para a inauguração da "Sala Terra" na R. Evaristo da Veiga, 95 - Lapa RJ. Conforme o convite "A Sala Terra pretende exibir não menos do que tudo que se produziu e que se venha a produzir em S-8, sem restrição de gênero, padrão técnico ou temática..." "... além de exibição de filmes, terá como uma de suas suas principais atividades a produção semanal de um cine-jornal S-8, projetado no início de cada sessão". Ainda "O arquivo Terra S-8 contará também com quaisquer outros filmes cuja guarda lhe seja confiada...". Brilhante iniciativa que vem responder a uma ansiedade há muito manifesta.

9. O 1º Prêmio São Saruê, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, foi entregue no dia 05/12/81, no Cineclube Macunaíma com uma sessão especial do filme "O Homem de Areia" de Wladimir de Carvalho (Diretor de "O País de São Saruê" - filme que deu nome ao prêmio). Foi feita uma homenagem ao ex-cineclubista e cineasta Glauber Rocha. Os filmes escolhidos pelos cineclubes do Rio de Janeiro como os melhores de 1980 foram: "Os Anos JK" - Sílvio Tendler; "Até a Última Gota" - Sérgio Rezende; "Bye Bye Brasil" - Caetano Veloso; "Gaijin" - Tizuka; "Pixote" - Hector Babenco. Foi enviado um prêmio especial para o ator e diretor Flávio Migliacio por seu trabalho em cinema infanto-juvenil.

10. Material recebido da FICC pelo CNC, além de correspondências:

- Publicação sobre o Cinema Argelino em francês;
- Catálogo de apresentação dos filmes participantes do Festival de Locarno - 81 - Suíça;
- Documento oficial de premiação do Festival de Locarno 81.

11. O Secretário geral da FICC, Jean Pierre Brossard, que também foi o Diretor do Festival de Locarno 81, escolheu os filmes brasileiros para participarem do Festival, quando de sua vinda à XV Jornada Nacional de Cineclubes. Destes, 2 (dois) foram premiados: A Opção - Osvaldo Candéias e Pixote - Hector Babenco. Mais uma vez o movimento cineclubista abre espaço para o Cinema Brasileiro.

12. Saíram os Anais da XV Jornada Nacional de Cineclubes, o que permitiu que os cineclubes se preparassem para a pré-jornada e o Seminário Nacional de Cultura que se realizou entre 06 e 10/01/82 em Vitória ES. Vamos comparecer.

13. O CNC recebeu convite da Oficina de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba para a II Mostra de Cinema Independente que realizou-se entre 17 e 22 de novembro em João Pessoa. A iniciativa se insere no projeto mais amplo daquela Universidade, sob a coordenação do cineasta Manfredino Caldas, e vem atender a necessidade de trabalhos nesse nível naquela região. ●

Moção do Conselho encaminhada à X

O Conselho Nacional de Cineclubes — CNC, entidade representativa dos Cineclubes Brasileiros, cumprindo a comunidade cinematográfica o público e os organizadores da X Jornada Brasileira de Curta Metragem manifesta publicamente:

1 — Sua preocupação diante do atual momento do Cinema Brasileiro, mergulhado numa crise que vem prejudicando seus mais diferentes setores e só beneficia àqueles desligados dos interesses da maioria da sociedade, pedindo o avanço da produção cultural, nacional, entendendo que as raízes dessa situação se encontram no retrocesso da origem dos grandes problemas nacionais, que vêm dia-a-dia reduzindo progressivamente a qualidade das condições de vida do povo brasileiro;

2 — Sua preocupação com os rumos que vêm tomando os setores esta-

tais na área da cultura, em especial a EMBRAFILME, conquista inegável do Cinema Brasileiro que dele se distancia por desvincular-se dos seus problemas reais, e busca "soluções" não satisfatórias e às vezes prejudiciais ao nosso cinema, numa prática casuística e antidemocrática que não considera as reivindicações da classe;

3 — Seu descontentamento pela forma como o Movimento Cineclubista vem sendo tratado pelos mais diferentes setores do Cinema Brasileiro — exemplo claro é o tratamento dispensado às nossas entidades nos eventos cinematográficos, que parecem não reconhecer o papel histórico que temos desempenhado em defesa do cinema brasileiro e, muitas vezes, nossa atuação como agente do avanço qualitativo e vanguarda deste mesmo cinema, com uma participação ativa, levantando e apoiando bandeiras e iniciativas ligadas aos reais interesses do nosso ci-

Nacional de Cineclubes Jornada Brasileira de Curta

nema, enquanto reflexo crítico da Sociedade Brasileira, e não enquanto produção individualizada;

4 — Seu constrangimento diante da desarticulação por que passam as entidades de cinema no país, o que não permite uma reação organizada deste cinema às investidas constantes que sobre ele são feitas, colocando-o em situação de desvantagem frente à articulação permanente e organizada de seus inimigos, o que abre espaço para que as decisões sejam tomadas por iniciativas isoladas e pessoais de alguns elementos, em detrimento das discussões e deliberações coletivas da classe;

5 — Que consciente do seu papel na busca de soluções consequentes e de reforço ao Cinema Brasileiro, enquanto um setor representativo da nossa sociedade, vem conchamar a todos cineastas, cineclubistas, pesquisa-

dores, organizadores de eventos cinematográficos e a todos presentes à X Jornada Brasileira de Curta Metragem, para um amplo, profundo e sério debate sobre questões que hoje atingem nosso cinema, na procura de soluções conjuntas.

Certos de que essa X Jornada, pelo seu compromisso histórico, aliado ao momento em que se realiza, tem a obrigação de não sobrenadar a superfície do debate, estamos dispostos a dispendar esforços em busca de posições concretas, voltadas à uma prática constante, sem que isso represente omissão diante de posições divisionistas e consequentes, isoladas.

Tudo isso, inserido na luta mais geral de todo o povo brasileiro, pela conquista de uma sociedade livre, justa e sem desigualdades sociais.

ANEXO 7

CINE CLUBE

lanterninha

aurélio

APRESENTA

CICLO DE VÍDEO

← O DESEJO DE MATAR →

BRASIL 1974





DAS MARIONETES

24/06 **INGMAR BERGMAN**

REPULSA AO SEXO

ROMAN POLANSKI



25/06

LOCAL SALA 07

EX - REITORIA

HORA

18:30

ENTRADA

franca

27/06



A OBRA MÁXIMA DE **Fritz Lang**

"O VAMPIRO DE DUSSELDORF"

Woyzeck



28/06

FILME DE **WERNER HERZOG**

ANEXO 8

" O DESEJO DE HATAN "

LOCAL: Sala 07 (ex-reitoria) HORA: 18:30

EXECUÇÃO: Magrão
Udi

APOIO: Lab. Informática

PROMOÇÃO: CESMA

LAFÉRGIA AURÉLIO

FILMES

- 24/06 DA VIDA DAS MARIONETES
Direção: Ingmar Bergman, de 1980, Alemanha.
- 25/06 REPULSA AO SEXO
Direção: Roman Polanski, de 1965, Inglaterra.
- 26/06 OS SETE DENTINHOS
Direção: Neville D'Almeida, de 1980, Brasil.
- 27/06 M. O VAMPIRO DE JUSSELIJOF
Direção: Fritz Lang, de 1931, Alemanha.
- 28/06 WOYZECK
Direção: Werner Herzog, de 1978, Alemanha.

ASSASSINATO

(DUAS VOZES DE MADRUGADA EM REVERSÃO DRIVE)

Como foi?

Uma greta na face.

Isso é tudo!

Uma unha que aperta o talco.

Um alicate que busca

até encontrar as raízinhas do grito.

E o mar deixa de mover-se.

— Como, como foi?

Assim.

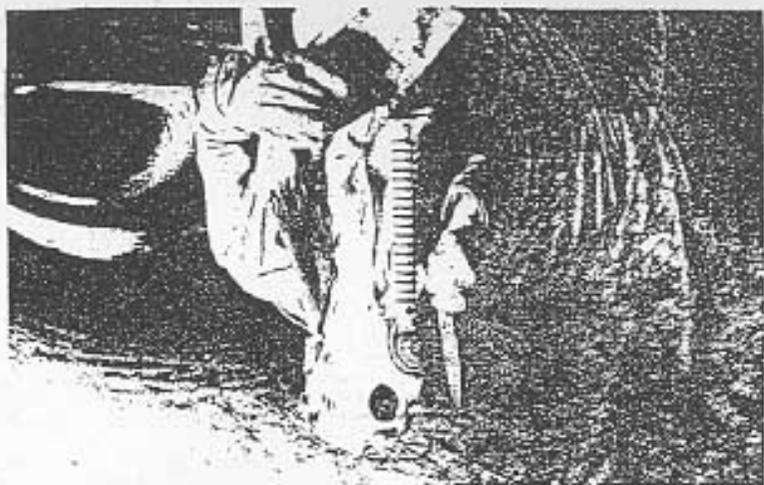
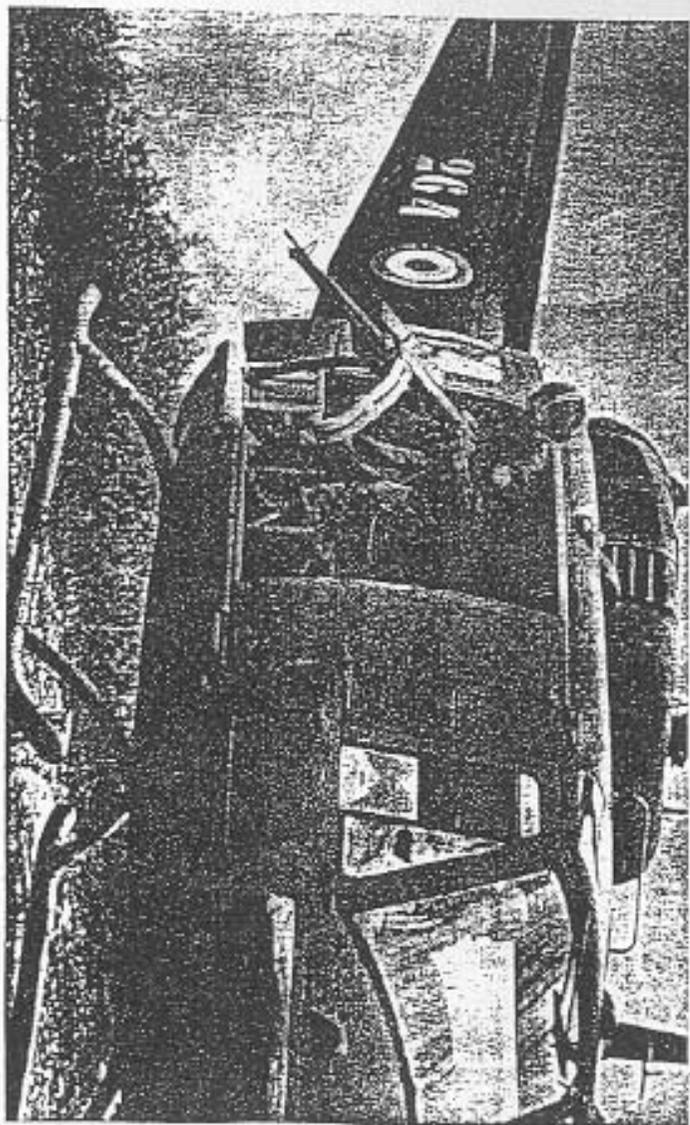
Dessa vez? Dessa maneira?

Sim.

O garçom saiu sozinho.

— Ah, ah de mim!

(FONÉTICO GARCIA LORCA)



Ao editor do «Blackwood's Magazine»

Prezado senhor, — Já todos ouvimos falar numa sociedade para a Promoção do Vício, no Clube do Fogo do Inferno, etc. Foi em Brighton, penso eu, que se constituiu uma Sociedade para a Supressão da Virtude, grémio esse que se viu, por sua vez, suprimido — mas lamento ter de assinalar a existência, em Londres, de um outro de características ainda mais atrozes. Pelas suas tendências, pode muito bem chamar-se Sociedade para o Incitamento ao Assassinio, embora, de acordo com o seu delicado «eufemismo», se denomine Sociedade dos Peritos em Matéria de Homicídios. Afirmam-se curiosos de quanto respeita ao assassinio: aficionados e diletantes quanto aos vários modos de fazer correr sangue; em resumo, Amadores do Assassinio. Dedicam-se a criticar as últimas atrocidades, reveladas pelos anais da Policia europea, como se se tratasse de um quadro, uma escultura, ou outra qualquer obra de arte. Não preciso, porém, de me dar ao trabalho de descrever o estilo da sua actividade, dado que isso melhor se poderá verificar num dos seus Comentários Mensais, lido, o ano passado, perante a agremiação. Essa peça de oratória veio parar-me às mãos por mero acaso, apesar de todo o cuidado posto em esconder do público os actos da Sociedade. A publicação alarmará todos os seus membros, mas é esse mesmo o seu intento. Porque mais facilmente os abaterei graças a um apelo à opinião pública, através da sua conceituada revista, do que recorrendo à Bow Street com um abaixo-assinado; processo a que, no entanto, deitarei mão se este agora falhar, pois é escandaloso que tais coisas possam acontecer em terra cristã. Até entre gentios a pública tolerância perante o assassinio, dito um autor cristão, é considerada como a mais gritante ofensa à moral. Refiro-me a Lactancio, com cujas palavras, tão a propósito, vou concluir: «Quid tam horribile — diz ele — tam tetrum, quam hominis trucidatio? Ideo severrissimis legibus vita nostra munitur; ideo bella execrabilia sunt. Invenit tamen consuetudo quatenus homicidium sine bello ac sine legibus faciat: et hoc sibi quod scelus vindicavit. Quod si interesse homicidio sceleris conscientia est — et eidem facinori spectator obstrictus est cui edmissor; ergo et in his gladiatorum caedibus non minus cruore

profunditur qui spectat, quam ille qui facit: nec potest esse immunis à sanguine qui voluit effundi; aut videri non interfecisse, qui interfectori et favit et proemium postulavit.» «A vida humana», escreve, «é defendida por leis de extremo rigor, mas o costume inventou uma forma de lhes escapar, a favor do assassino; e as exigências do gosto [-voluptas-] estão a tornar-se iguais às do próprio crime.» Que a Sociedade dos Cavalheiros Amadores pense nisto e me deixe chamar-lhes a atenção para o último período, de tanto peso que procurarei traduzi-lo para a nossa língua: «Ora, se a simples presença torna o espectador cúmplice de um crime, envolvendo-o no homicídio, ao lado do assassino, segue-se que, nos crimes do anfiteatro, estão tão tintas de sangue as mãos do que dá a morte como as dos que assistem ao espectáculo; nem se lavarão dele participantes que são no crime, pelos incitamentos ao assassino, para quem pedam prémios com os seus aplausos.» O «proemio postulavit». Os Cavalheiros Amadores de Londres ainda não chegaram a tanto, embora, sem a menor dúvida, os seus métodos tendam para isso: mas o «interfectori favit» está implícito no próprio nome da associação, e expresso em cada linha da conferência que tenho a honra de lhe enviar. Creia-me, etc.

X. Y. Z.

Nota do editor — Agradecemos ao nosso correspondente a sua comunicação, assim como a citação de Lactancio, que é muito pertinente para o seu ponto de vista. O nosso, devemos confessá-lo, é diferente. Não podemos imaginar que o conferencista falasse mais a sério do que Erasmo no seu «Elogio da Loucura», ou Swift quando sugeriu que se comessem criancinhas. Seja como for, de um ou de outro ponto de vista, a verdade é que o texto merece ser tornado público.

(THOMAS QUINCEY -

DO ASSASSINIO COMO UMA DAS BELAS ARTES

ANEXO 9

Memória Comunidade

"Antigamente aqui era tudo campo, só tinha umas duas ou três casas, a rua de cima nem empedrada tinha... Na casa do Seu João é que saía os melhores baijes, vinha moça de todo o lugar..."

"Na época de Natal tinha as novenas, depois das novenas iam para os bailes. Eu fiz muitos cartões de convites para bailes a mão, levava a noite toda fazendo os convites..."

Naquele tempo tudo era muito rígido. Quando tinha baile na casa do Seu João, podia ser verão mas ninguém podia tirar o casaco. Ele não consentia que se dançasse sem o casaco.

Quando começaram a construir a escola, não mundo ajudou. Foi nessa mesma época que a comunidade se uniu e reformou a igreja.



Essa, assim como outras tantas histórias, poucas pessoas sabem. Os moradores novos não fazem idéia de como era a vida desse lugar, as pessoas, os costumes...

Como poderiam saber, se essas histórias só fazem parte da vida das pessoas mais antigas de cada lugar?

Essa memória, que está intimamente ligada aos acontecimentos importantes da vida de cada pessoa, pode se perder com o passar do tempo.

Pensando nisso é que a TV OVO tem, na programação do Projeto TV OVO no Ônibus, um quadro que procura resgatar a história das comunidades, através de relatos da memória de pessoas mais antigas de cada lugar.

O quadro Memória já mostrou um pouco da história da Vila Caramelo, Passo das Tropas, Chácara das Flores, Km3 e Campestre do Menino Deus.

Nós da TV OVO temos uma preocupação em relação com a nossa comunidade e com o seu passado, por isso acreditamos que este quadro tem alguma coisa para deixar de memória para as próximas gerações.

A idéia agora é não parar de captar estas imagens cheias de história. Queremos continuar ouvindo esses contos do dia-a-dia, muitos deles permeados da imaginação que sempre está no realismo das palavras dos nossos contadores de histórias. Vamos continuar a levantar nomes, fatos e histórias que marcaram outras comunidades, e provavelmente muitos contos de vida privadas e de comunidades já diminuídas pelo tempo irão surgir diante das lentes da memória.

PORÃO

ABRIL/2002
#3

VAMOS DILUIR AS IMAGENS
E SONS NUM SO LUGAR, MAS QUE
NÃO ACONTEÇA DE
ESQUECERDES DOS OLHARES QUE
ANTES CERCAM TUA MENTE.



NESTA IMAGEM,
POR EXEMPLO,
DILUIMOS AO
PRETO E
BRANCO UMA
OBRA DE UM
INSANO.
SENHOR QUE HÁ
ANOS DIZIA: "A
ÚNICA
DIFERENÇA
ENTRE EU E UM
LOUCO É QUE
NÃO SOU
LOUCO."
CADÁVER
ESQUISITO, DE
1935, É O NOME
DA FIGURA
DESTA CAPA.

...e não o mt.2...

a melhor animação do mundo

Como um mistura tão grande de cores e formas pode ter ficado tão perfeita? Com toda a estética e ideologia de uma época, o filme foi feito por aproximadamente 200 animadores. Azul, amarelo, vermelho, verde, rosa, roxo em vários tons. São chicanas que caminham, luvas que voam, sapatos e meias com bixinhos psicopatas dentro, que saem pulando num horizonte desfoocado. Um arco-íris saindo da cabeça do cavaleiros com roupas típicas dos 60-70... Portas, portas, muitas portas, muitas escolhas e mundos diferentes. Cada música é um vídeo clipe dentro dessa grande imaginação animada.

O subtítulo do filme é "Nothing is real". frase que aparece na música Strawberry Fields. As idéias de Yellow Submarine são parte da contracultura do final dos anos 60 e início dos 70... e muitas de suas músicas são permeadas da fase oriental da banda, com idéias de não realidade, de dias que são rápidos, de tempo... São músicas e idéias eternas, assim como a vida que flui dentro e fora de nós. Queriam saber fotografar a psicodelia deles... de onde vem, que genialidade... e nada é real mesmo... não REAL, pelo menos... E sem contestar e ao mesmo tempo indo fundo no que é "realidade", isso é muito mais que palavras... pode ser a música deles, como algumas imagens do filme, como nada que eles dizem, como você não estar lendo essas palavras mas sim olhando para os lábios ou conversando e enquanto este zine está em suas mãos ou em lugar qualquer esperando para ser lido..... AH-HHHH!!!

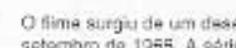
Yellow Submarine



psicodelia clássica!!!

Muito respeito com uma animação de tamanha genialidade.

Lucy in the Sky with Diamonds é a faixa mais psicodélica. Uma clara e poética alusão ao LSD... Cores... assim como Get high with a little help from my friends...



O filme surgiu de um desenho animado exibido na televisão americana, em setembro de 1965. A série teve 39 episódios e passou na ABC. O produtor da série, Al Brodax foi o mesmo que mais tarde foi atrás da idéia de um longa-metragem.

Dizem que a idéia da música Yellow Submarine surgiu quando Paul estava na fronteira entre sono e realidade. Ele achou uma "boa idéia" escrever uma música "infantil". Daí veio à cabeça dele um submarino amarelo...



A filha senora original não tinha todas as músicas do filme, eram só 6 músicas dos Beatles, as músicas do lado 2 do vinil eram todas de George Martin Orchestra. Já o novo álbum, lançado no Brasil em 1999, tem 15 músicas do filme.

O filme foi lançado 1968, nos cinemas britânicos e custou um milhão de dólares para ser produzido. 30.000 mt. leguas



OUTSIDER VAI A LUTA

FIM DA HISTÓRIA DE UM DOS MAIORES REFERENCIAIS DA CENA PUNK EM TODOS OS TEMPOS.

A FRASE DEFINE E SERVE DE SINOPSE PARA

SEU ENCONTRO TOTALMENTE DRIBLADO NO LAB DO CORTE DE NANCY. E PRESO. FICA 4 MESES

DETIDO. SAI DA PRISÃO NO DIA 02/02/1979!

E MORRE NA MESMA NOITE

DE QUERER SE NO

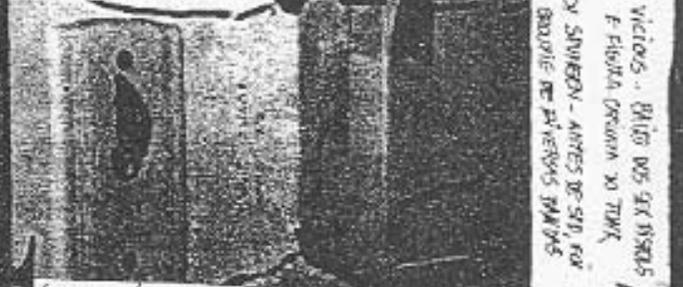
BANHEIRO NA CASA DE SUA MÃE

FILME RETRATA A PERSONALIDADE AUTODESTRUTIVA

DO CASAL SID VICTORIS E NANCY SPRINGER

RELACIONANDO ESSE ELEMENTO AO SUCESSO E FIM

SEX PISTOLS



SID VICTORIS - BATERIA DOS SEX PISTOLS E FILHO DA ORQUESTRAS XI THUR NANCY SPRINGER - ANTES DE SER FORBIDIDA DE DIVERSOS PAIS

MÚSICA + ALCOOL + FAMA + HEROÍNA + MORRE E DESTRUÍDO

nancy que é grupo que é mulher de sid victoris que é baterista dos sex pistols uma patinha da freze e mal contada história dos

SID & NANCY
o amor mata

porão cineclube / espaço cultural tv ovo
28/04/2002 — 19h

domingo

Dark Side of the Moon Pink Floyd

00 00 00 terceiro rugido do leão

entra **O Mágico de Oz**
(The Wizard of Oz)
musical
1939/eua

difícil é escolher entre o MUPE OZ e o PAÍS DAS MARAVILHAS

quando dorothy pediu às estrelas para levá-la ao outro lado do arco-íris ela não imaginava que conheceria um lugar lísergico como a Terra de Oz.....

a idéia, a princípio, é simples. unificar em espaço e tempo duas linguagens diferentes. deixe no pause o cd "Dark Side of the Moon" do Floyd e ligue o som assim que o terceiro rugido do leão for evocado na película do filme - com o volume no zero

o filme é um referencial dos primórdios do cinema colorido graças a recém introduzida tecnologia de película em cores chamada **tecnicolor**



Lançado em 1939, o filme conta a história da menina **Dorothy**, que é levada por um ciclone até o Mundo de Oz.

No caminho, ela encontra o **espatifão sem cérebro**, o **leñador de lata sem consciência** e o **leão covarde**

Os 4 partem, então, para **buscar os seus mais profundos desejos pela estrada de tijolos amarelos**, até a cidade das **esmeraldas**

onde o grande mágico de oz concederia **qualquer desejo**

talvez o Pink Floyd tenha estado no outro lado do arco-íris e lá permanecido..... pelo menos até 1971, quando do lançamento do álbum Dark Side of the Moon

a experiência é no mínimo curiosa, como uma banda faria um álbum temático em cima de um filme, ainda mais considerando **uma suposta sincronia...**

Isso não é metafísica muito menos uma antropocêntrica onírico que se mostra como possibilidade transmutadora do realidade)

a idéia é fantástica **sturar e sobrepor duas linguagens -a musical e a cinematográfica- em um mesmo espaço/tempo e ainda encontrar nexos**



são as limitações da retina humana o lado negro da lua nem todos podem visualizar **SÓ QUEM QUER**



a afirmação não é equivocada os rumores sobre uma possível sincronia de sobreposição entre as imagens do "Mágico de Oz" (1939) e as músicas do álbum Dark side of the Moon(1971) do Pink Floyd já viraram assunto virtual, em sites específicos ou de aficionados que se prestam a um trabalho empírico **uma série de coincidências sublinares**

já me chamam de louca. eu só quero a cumplicidade de vcs. dia 14 de abril o convite tá feito é só embarcar e experimentar cineclubeporãoespaçoculturaltvovo domingo 19 horas



... e digo último porque o fato de sonharmos todas as noites é um vínculo que liga toda a humanidade, numa união, digamos tácita, que também comprova a natureza transcendental do universo, coisa em que os comunistas não acreditam, pois consideram os sonhos "irrealidades", e não visões que efetivamente tiveram ... **jack keroauc** no prefácio do "livro dos sonhos"

POEMA PSIFODELILLO → 02/04/02

Brilho do diamante lusano

MANCHAS DE VINHO BARATO

NO TECIDO AZUL DA NOITE

TRÊS LOBOS PASSEIAM,

DÓCEIS

SOBRE O PAPEL DA PAREDE

ENQUANTO,

NÃO CANTA MAIS ESCURO

DA SALA

MINHA VITROLA GRITA

AS FRASES BIZARRAS DE UM LUNÁTICO

- SHINE ON YOU CRAZY DIAMOND ...

ATÍLIO CORRÊA (SOB EFEITO SUDO-
CO DE PINK FLOYD)

PRODUÇÕES

A 17 de fevereiro de 1898, Santa Maria assiste a primeira exibição de cinema, levada a efeito pela companhia de Variedades do Theatro Lucinda, do Rio de Janeiro, dirigida por Germano Alves e contando com a grande atriz Polônia Pinto, no elenco.

(Fonte: Cronologia Histórica de Santa Maria, Romeu Beltrão)



Em 1962 o realizador Caneda, que também foi cinegrafista da TV Imembui em Santa Maria, filmou na cidade o média-metragem "A Ilha Misteriosa", em 16mm, rodado no Bairro Itararé.

Mas o primeiro fato importante foi que, nos anos 60, Santa Maria foi cenário para algumas das cenas da longa-metragem "Os Abas Largas". Rodado em 1963, e lançada no ano seguinte, a produção fez a cidade parar ao assistir as filmagens. Os atores santamarienses Edmundo Cardoso e Edna May Cardoso, vindos do teatro, participaram no elenco e muitos outros moradores atuaram como figurantes nesta produção. O filme foi produzido pela Lupa Filmes com equipe do Rio de Janeiro e, em sua campanha promocional pelo mercado brasileiro, era anunciado como "o nacional Abas Largas". Em 1963, o Cine Independência de Santa Maria lotou para sua estréia.

A tradição da cidade na produção de imagens - ficção e documentário - acontece, de forma destacada, nos anos 70, quando vários realizadores santamarienses produziram filmes de curta-metragem nas bitolas de Super-8, 16mm e 35mm. Sabe-se, também, que grupos reuniam-se para produzir curtas e promover encontros e mostras de seus trabalhos.

Destaque, ainda nos anos 70, para o cineasta santamariense Sérgio Assis Brasil que rodou, em 16mm e 35mm, filmes de ficção e documentário, muitos desses, pela UFSM.

