

Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil

Flávio Rogério Rocha

Possui graduação em História pela Universidade Federal do Paraná (2001), e especialização em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2005). É professor de História (Secretaria de Estado da Educação do Paraná) e tem experiência com ensino de terceiro grau, lecionando em cursos de Comunicação e afins. Trabalhou durante cinco anos no projeto especial TV Paulo Freire, canal de televisão educacional voltado ao alunos e professores da rede estadual de ensino do Paraná, atuando como editor de vídeo e câmeraman. É pesquisador na área de cinema experimental, tendo como tema os desdobramentos da produção de filmes na bitola Super 8 no Brasil durante a década de 1970. É fotógrafo, videomaker e documentarista, tendo realizado diversos projetos relacionados a cultura popular e a música.

RESUMO

Este artigo discorre a respeito da organização do cineclubismo durante a década de 1970 no Brasil. Suas bandeiras, suas controvérsias e disputas internas de poder. Vislumbra o circuito cineclubista e sua relação com a produção de curtas-metragem à época, bem como discute, também, uma das principais iniciativas desse movimento social organizado: a criação de sua própria distribuidora independente de filmes, a Dinafilmes.

Palavras-chave: Audiovisual; Política cultural; Cineclubismo; Curta-metragem.

ABSTRACT

This article talks about the film clubs organization during the 1970's in Brazil. Their flags, their controversies and internal power disputes. Sees the film clubs circuit and their relationship with the production of short films at the time, and also discusses one of the main initiatives of organized social movement: the creation of his own independent film distributor, the Dinafilmes.

Keywords: Audio-visual; Cultural policy; Film clubs; Short film.

Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil

O cineclubismo teve um papel muito importante no desenvolvimento do cinema brasileiro, tanto na formação cinematográfica de vários cineastas, quanto na aglutinação e organização dos mesmos. Isto pelo menos desde a década de 1950, quando alguns dos futuros realizadores que, posteriormente teriam destaque, eram estudantes e encontravam-se em tais espaços, ligados a instituições de ensino, agremiações estudantis etc., para: assistir, discutir e realizar seus próprios filmes. Prova disto era o cineclube ligado ao Diretório acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFI – RJ), local de grande agitação cultural e movimentação estudantil, donde vieram alguns dos cineastas que posteriormente formariam os quadros do Cinema Novo, como: Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Marco Farias. Eles dirigiram alguns dos episódios curtos de um dos filmes mais representativos da época, no que tange ao engajamento político e estético, o tão comentado *Cinco Vezes Favela* (1961/62), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) (FERNANDEZ, 1998.).

Além destas contribuições isoladas, os cineclubes formavam uma rede, aglutinados em torno de um Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) que, teve uma atuação importante nas décadas de 1960 e 1970 do século XX. Uma das principais facetas do movimento foi reunir diversas estruturas de organização, como associações de bairros, igrejas, escolas, sindicatos, universidades,

etc. No entanto, após o golpe militar de 1964, suas atividades foram paulatinamente sendo tolhidas pelo Estado até que, em 1968, a prática dos encontros nacionais foi interrompida, voltando somente em 1974 (TORNAGHI, 1977). Esta retomada se deu em Curitiba, e sobre isto escreveu Francisco Alves dos Santos, um dos principais comentaristas e críticos do cinema paranaense:

[...] a ditadura não conseguiu destruir a capacidade cineclubista de dinamização cultural, formação de consciência e de liderança. Em 1974, o movimento cineclubista no Brasil, reagindo à ditadura militar, retoma sua dinâmica, para o que foi decisiva a Jornada Nacional de Cineclubes realizada em fevereiro em Curitiba [...] que deu origem a um célebre documento [...] batizado de 'Carta de Curitiba', no qual se definiu a diretriz do movimento para aquela década, e em que se bateu firme contra o arbítrio da ditadura militar e sua prepotência. (SANTOS, 1996, p. 28)

Um das principais bandeiras levantadas por este documento ("Carta de Curitiba") e que marcaria toda ação dos cineclubes durante a década foi a defesa do cinema brasileiro. Assim sendo, "[...] o dever principal do cineclubismo brasileiro é o aperfeiçoamento de formas de divulgação do cinema nacional[...]", além de "uma clara e definida posição em defesa de nosso cinema[...]". Da mesma forma, o movimento deveria ter: "[...] participação no trabalho de desenvolvimento do projeto cultural brasileiro[...]". Contudo, este nacionalismo herdado do discurso dos membros do Cinema

Novo geraria uma série de contradições e divergências no interior do movimento cineclubista, ainda mais com a apropriação deste mesmo discurso por parte do Estado ditatorial e sua crescente interferência nos meios culturais no mesmo período. Entretanto, deveremos abordar isto com mais detalhes no decorrer do texto.

As dificuldades sempre foram a realidade para o cineclubismo. Problemas financeiros, de espaço físico, com a censura e, principalmente, com a locação de filmes, estiveram entre as preocupações desta atividade, realizada, quase sempre, por pessoas realmente interessadas em cinema. A obtenção de filmes para a programação dos cineclubes esbarrava ou na falta de títulos na bitola 16mm ('bitola consagrada nos cineclubes') ou na falta de um projetor 35mm por parte das associações, além, claro, da falta de dinheiro para pagar a locação dos filmes que, em boa parte, eram alugados junto a distribuidoras comerciais. Algo que ilustra bem esta situação é um trecho de um relatório entregue na VIII Jornada Nacional de Cineclubes¹, do Cineclube Glauber Rocha do Rio de Janeiro, a respeito deste assunto:

A experiência com as distribuidoras: O mercado consumidor de 16mm, como o de 35mm, está voltado essencialmente para a produção comercial. Por opção do consumidor ou imposição das distribuidoras, o fato é que apenas os filmes com sucesso de bilheteria são copiados em 16mm. Isto garante o ridículo investimento que a copiagem representa para as distribuidoras, e também ridículas opções para os cineclubes. Filmes nacionais, nem pensar – se não rendem em 35mm, imaginem em 16mm. Graças a essa extraordinária visão empresarial das distribuidoras, que também é responsável pelo péssimo estado de algumas cópias e o mau estado da maioria, pelos preços flutuantes e absurdos, pelos 'furos' na reserva

de filmes, qualquer cineclube pode ter certeza de que não conseguirá uma programação decente (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p. 2).

Além desta constatação, analisa-se as saídas que já vinham sendo tomadas pelas associações:

Esta situação leva os cineclubes localizados fora do eixo Rio/São Paulo a deparar-se com duas alternativas principais: Estabelecer informalmente acordos com os exibidores comerciais locais. Desse modo, o cineclube passa a trabalhar com o 35mm, abandonando suas projeções em 16mm. Estes acordos, de um modo geral, tendem a tornar o cineclube dependente da sala comercial, passando a aceitar determinadas exigências do exibidor, que após um período de institucionalização das sessões promovidas pelo cineclube, aproveita o prestígio conquistado para impor a programação que lhe interesse ou criar obstáculos fictícios para que os filmes do seu interesse possam ser programados (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p. 2).

Não são poucos os cineclubes brasileiros que adotaram este tipo de organização para sobreviver, o que acabou por acarretar em uma acomodação que 'descaracteriza a atividade cineclubista', já que havia pouca possibilidade de decisão dos filmes a serem projetados, além do cinema brasileiro ficar relegado a pouquíssimas exibições.

Além disso, a outra saída possível era: "Realizar uma programação exclusiva ou paralela ao do 'cinema de arte', de filmes emprestados por embaixadas e consulados, sempre na bitola 16mm."

Mesmo sendo gratuita, e muito bem organizada, em contraposição as distribuidoras comerciais dessa bitola, as filмотecas de legações estrangeiras tem o interesse em

¹ A VIII Jornada Nacional de Cineclubes foi realizada em Curitiba, e marca a retomada desta prática no meio cineclubista.

divulgar filmes que em geral veiculam propaganda dos países de origem, ou em divulgar institucionalmente o país onde o filme é produzido (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p. 3).

O que, muitas vezes, acaba por fazer do cineclubes um instrumento de propaganda estrangeira. Muitos dos consulados que desempenham este papel tem em suas filmotecas produções de “real interesse fílmico” mas, no todo, essas produções são uma parcela mínima dos filmes.

Por estes motivos, desde a retomada dos encontros nacionais de cineclubes se pensou em criar uma distribuidora independente e centralizada para o movimento. Apontava-se para isso em documento (item 2 – Distribuidora Nacional de Filmes em 16mm) produzido no mesmo encontro:

Os participantes da 9ª Jornada Nacional de Cineclubes concordam unanimemente que sejam reunidos os esforços para o estabelecimento de uma distribuidora de filmes predominantemente brasileiros, ligada ao Conselho Nacional de Cineclubes, como medida inadiável para que surjam uma opção concreta para os cineclubes, principalmente aqueles localizados fora dos centros de distribuição e produção (VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1974, p. 3).

Sendo que, segundo o documento, esta distribuidora não poderia ter características ‘amadoras’, nem um ‘espírito paternalista’ que, desta forma, frustraria a tentativa dos cineclubes brasileiros em sanar seu principal problema: a falta de filmes.

Então, na X Jornada Nacional de Cineclubes, em 1976, foi ratificada a criação da Dinafilme, distribuidora do movimento. Nesse mesmo contexto, em São Paulo, havia a Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), que na época era um pólo importante do movimento cineclubista, e que já distribuía

parte de seu acervo em 16mm, para os cineclubes. A idéia inicial era criar essa distribuidora possivelmente com base nesta Cinemateca. No entanto, de 1975 para 1976 a FCB deixou o movimento, cedendo seu acervo em 16mm para a Federação Paulista de Cineclubes. Por ter esse acervo em mãos, a Federação Paulista ficou encarregada de montar a sede da distribuidora (FILME CULTURA, maio 1983, p. 54). No mesmo ano ela começou a funcionar em caráter experimental, somente em São Paulo, e no resto do país até o final do mesmo.

Os objetivos da distribuidora seriam, principalmente, “garantir o acesso dos cineclubes aos filmes em escala nacional, e livre de injunções de caráter comercial e da censura.” Além, claro, de se caracterizar como um canal “alternativo de distribuição de filmes.” (FILME CULTURA, maio 1983, p. 54).

O curta-metragem seria, também, uma grande preocupação da Dinafilme. Pois sendo este um produto cultural quase sempre independente e fora dos círculos oficiais, encontraria nos cineclubes um circuito para sua divulgação. Ou seja, transformar o cineclubes em mercado consumidor de curtas, de modo a fazer com que este processo se auto-gerisse. Algo que não se concretizou por uma série de motivos, além de gerar polêmica e protestos por parte de alguns, o que veremos mais detalhadamente na sequência.

O filme curto caracteriza-se como um espaço de invenção, de aprendizado, de autoria, que por estes motivos ganha fácil do grande cinema no que diz respeito à pesquisa de linguagem e ao impacto de seus temas. Todavia, fica relegado a um gueto cultural, tanto pela falta de incentivo das entidades privadas, quanto pelos órgãos oficiais. No final da década de 1960 e durante a década de 1970, leis e incentivos foram criados, mas não o suficiente para que o curta-metragem

se desenvolvesse ao nível esperado por seus realizadores.

Havia por parte do Estado, em seu discurso pelo menos, uma política de incentivo a produção desse tipo de filmes, o que podemos observar no pronunciamento do presidente do INC (Instituto Nacional de Cinema), (Carlos Guimarães de Matos Júnior), por ocasião do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, realizado em 1972:

No setor de curta-metragem importante sob o prisma cultural, o INC atua sobretudo através da obrigatoriedade de exibição dos filmes merecedores do Certificado Especial[?]. Atenta aos problemas que persistem na produção de curtos, a Autarquia constituiu recentemente um Grupo de Trabalho com a missão de estudar tanto o aperfeiçoamento dos estímulos já existentes, quanto a criação de novos incentivos. O INC tem adquirido para seu acervo as mais expressivas produções de curta-metragem e tem contribuído com prêmios em dinheiro para a premiação dos melhores realizadores de curtos em festivais. (FILME CULTURA, dez. 1973, p. 10)

No início dos anos 70, um dos únicos festivais dedicados ao formato era o Festival Brasileiro de Curta Metragem, no Rio de Janeiro, uma realização do Jornal do Brasil, com premiação oferecida pelo INC, que vigorou durante boa parte da década, começando em 1971. No entanto, se ouvirmos os depoimentos de alguns dos realizadores que ganharam prêmios no III Festival, realizado em 1973, poderemos constatar seus descontentamentos em relação ao filme curto, e seus incentivos oficiais. Depoimentos, estes, dados à revista da Embrafilme, *Filme Cultura*.

Joaquim Assis, curtametragista que conquistou o primeiro lugar do Festival, nesta

edição, com duas realizações: *Dom Orione – Uma pequena Obra* e *Ô Xente, Pois não*, deu as seguintes declarações, na ocasião:

Quanto ao problema do curta-metragem, especificamente, acho que ele não existe, na prática, no Brasil. Ou melhor, existe pelo esforço das pessoas que fazem filmes curtos, mas como fenômeno cultural e social não existe. Curta metragem, oficialmente, é uma ficção. Há leis que o protegem, discussões, comunicados de que vai ser feito aquilo, mas de fato, esta proteção até hoje não foi efetivada. [...] Como cineasta de curta-metragem sinto-me inteiramente marginalizado, apesar de ter ganho um prêmio e ter conseguido mostrar meus filmes[...] (ASSIS, mar. 1974, p. 45)

O que podemos observar na declaração é a forma pela qual o realizador de curtas-metragens encarava a situação deste tipo de produção. Falando da falta de distribuição e da falta de um apoio mais contundente por parte do Estado, deixa claro sua indignação. As reivindicações que nos chamam mais a atenção são as com relação à criação de um mercado para o curta, evocando a Embrafilme para a distribuição dos filmes. Além disso, o apontamento da reunião dos realizadores em torno de associações, como a Associação Brasileira de Documentaristas, e do próprio cineclubismo são muito elucidativas.

Já em 1975 foi criado pelo INC uma nova lei, a lei nº 6.281, que determinava a exibição compulsória para o filme curto brasileiro de cunho cultural. A chamada 'lei do curta' que, no entanto, só foi regulamentada após o desmantelamento do Instituto Nacional de Cinema e suas funções passadas ao novo órgão regulador, o CONCINE. Este, por sua vez, aprovou a resolução nº 18 em 24 de agosto de 1977 que, entre outras coisas, estabeleceu:

² RESOLUÇÃO INC Nº 04, de 12 de maio de 1967. (MELLO, Alcino Teixeira de; Legislação do Cinema Brasileiro: atualizada e comentada: Resoluções do INC, Convênios, Acordos[...] Vol. II – Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978. Pg. 309) Obrigatoriedade de exibição em salas de cinema comerciais.

- a) que o curta-metragem teria a duração superior a cinco e inferior a 30 minutos;
- b) criou o CPB (Certificado de Produto Brasileiro) que, entre outras coisas, seria restrito a filmes de natureza técnica, científica ou cultural, sem poder apresentar matéria publicitária de qualquer natureza;
- c) que o curta-metragem nacional seria exibido acompanhando todo e qualquer longa estrangeiro, e a ele caberia 5% da renda bruta arrecada;
- d) que durante um ano, esta exibição seria restrita aos estados do Rio de Janeiro e São Paulo (mais de 2/3 do mercado total), salvo nos cinemas que exibissem em programa duplo um longa brasileiro ao lado do longa estrangeiro. Findo este período, a obrigatoriedade se ampliaria para todo território nacional;
- e) que o filme vendido a preço fixo teria cassado o CPB;
- f) que cada produtora não poderia receber CPBs relativos a mais de cinco curtas-metragens. (CURTA-METRAGEM, maio 1983, p. 37)

Após sua regulação, e ter sido posta em prática, a 'lei do curta' passou por diversas modificações, como, por exemplo: a isenção dos cinemas em 16mm da obrigatoriedade, restringindo a concessão dos CPBs somente a filmes em 35mm (o que foi uma enorme contradição, pois a bitola 16mm sempre foi muito utilizada para produções de curtas); as várias modificações dos membros da comissão fornecedora dos CPBs, visando um aprimoramento maior dos critérios de seleção (fenômeno que só ocorreu pela enorme quantidade de filme curtos de má qualidade que receberam os CPBs) etc. Todavia, uma das falhas que nem se procurou solucionar foi a exibição de curtos somente com longas estrangeiros, isentando as produções brasileiras.

Esta lei criou uma reserva de mercado para o filme curto que teria, em tese, sua distribuição e uma remuneração garantida. Isto geraria uma auto-manutenção deste mesmo circuito. Mas, na verdade, o que

ocorre é que por suas diversas falhas, e pela falta de fiscalização dos órgãos competentes, os exibidores descobriram formas do não cumprimento da lei. Pois, como Sergio Santeiro, realizador e presidente da ABD em 1983, disse:

O descaminho da lei do curta permitiu a florecência de uma área predatória de produção que causou um xeque-mate à produção cultural e realizadores independentes. [...] com a precária distribuição do curta cultural, os exibidores passaram não só a determinar o mercado, como em pouco tempo descobriram como burlar a lei de duas maneiras. Uma, não respeitando [...], a distribuição equitativa da receita por todos os filmes habilitados ao mercado; outra, comprando filmes diretamente aos produtores com recibos 'frios' e passando diretamente a produzir filmes para cumprir a lei (SANTEIRO, maio 1983, p. 42).

Além destas questões, outra constatação importante, em relação a esta nova legislação a respeito da produção mais alternativa, fora do 'mercado' ligados ao curta-metragem – encontrada na revista *Cine Olho*, (que demonstrava um caráter contestador, feita por alunos de cinema da PUC do Rio de Janeiro):

[...] o CONCINE não reconheceu o filme curta-metragem produzido pelo autor fora dos esquemas tradicionais de produção, na base do 'fulano descola uma camera, outro tem o negativo e entre trancos, barrancos, e dívidas, vamos lá', apesar deste esquema ser muito comum no Brasil. Isso obriga a que o autor independente, que deseje atingir o mercado tradicional e alternativo produza os seus filmes em esquemas não usuais, transe com uma produtora para a obtenção do Certificado, o que pode gerar alguma distorção ou picaretagem (SANTOS, jun. 1977, p. 7).

Em relação ao mercado alternativo para o curta-metragem, que seria a rede de cineclubes ligados ao Conselho Nacional de Cineclubes com a distribuição da Dinafime, podemos verificar que o que acontecia

não era muito diferente. Na verdade, o que ocorria era uma situação em que havia a um público ávido por produções e uma rede interligada de cineclubes, mas que funcionava em condições precárias por não ter recursos suficientes. No entanto, havia a consciência de que este esquema poderia dar certo.

Em entrevista dada na mesma revista acima citada, Cacá Diegues – figura importante na discussão do cinema na época – inquirido a respeito do ‘circuito paralelo para o filme 16mm’, se pronunciou da seguinte maneira (falando somente do ambiente universitário):

[...] acho que o circuito universitário brasileiro está maduro para um circuito cinematográfico. Existem universidades, cine-clubes suficientes pelo Brasil afora que comportam já a existência dessa rede. Acho que as pessoas interessadas por isso tem que exigir o cumprimento deste programa. Como você vai fazer um circuito universitário num país grande como esse, se você não tem nenhuma colaboração do poder oficial, ou de um poder qualquer, de alguém que tenha dinheiro que pague suas viagens, que compre suas cópias? Cinema não é poesia. Cinema custa dinheiro (DIEGUES, jun. 1977, p. 13).

Além disso, ele incitava a cobrança, por parte dos interessados, junto aos órgãos estatais, dizendo que: “[...] a primeira coisa que precisa é ter meios para efetivar este circuito paralelo. E quem tem meios para que isso aconteça é a Embrafilme.” (DIEGUES, jun. 1977, p. 13).

No número seguinte desta mesma revista há o relato de um episódio de censura a filmes ocorrido no Festival de Brasília de 1977. É interessante, para nós, prestar atenção à censura de um filme, mais especificamente o de Luiz Rosenberg, ‘Assuntina das Américas’, muito elucidativo no que diz respeito à

Embrafilme e sua orientação comercial, com relação ao dito ‘mercado paralelo’:

[...] a censura breiou bruscamente os descaminhos do filme ‘Assuntina das Américas’, [...], um alívio para a Embrafilme, que não se manifestou na ocasião[...] Aliás isto vem deixar cada vez mais claro a convivência de uma área cultural pátria com a cesura. Afinal o filme de Rosenberg, [...], abre um debate na área da produção cultural cinematográfica, que é exatamente um incômodo para os cinemanovistas que se apossaram da Embrafilme. [Pois] No segmento final do filme o que está em questão é a relação do cinema empresarial e a Embrafilme. [...] Assuntina descansava nas prateleiras da Embrafilme há 2 anos, sem ter distribuição nem ampliação. Foi feito num momento em que a Embrafilme começava. Nessa época falava-se muito de um mercado paralelo para o 16mm nas Universidades e cineclubes. O copião do filme 16mm estava pronto, mas faltava montar e sonorizar. A Embrafilme autorizou a verba ficar com os direitos de distribuição. Nessa mesma época completou a filmagem de 3 outros 16mm, [...] Chegou-se a pensar seriamente que o mercado paralelo daria certo. Mas a coisa parou aí. Ela ficou com os direitos de distribuição e guardou os filmes na prateleira. Ao invés de incentivar a produção de 16mm, passou a produzir os filmes de 35mm de diretores cinemanovistas, que não tinham rendido no mercado, e a distribuí-los para cineclubes. Ao mesmo tempo passou a investir em caras e bem cuidadas produções em 35mm (ANTOUN, dez. 1977, p. 10).

Além destas discussões entre os realizadores e os órgãos estatais, encontramos divergências entre os próprios grupos cineclubistas, estes, também, interessados na criação do circuito paralelo para filmes alternativos. A revista *Cine Olho*, em edição especial dedicada à cobertura da XI Jornada Nacional de Cineclubes³, da qual tiramos as últimas citações, narra o ponto de vista do

³ XI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, realizada em 1977 na cidade Campina Grande, no Estado da Paraíba.

grupo que se auto-intitulava de *oposição*, ou seja, contrários às atitudes da diretoria da Dinafilme e, por conseqüência, do Conselho Nacional de Cineclubes (na época sob o comando da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro) e a orientação que davam à distribuidora do movimento. A distribuidora, desde a sua fundação até aquele momento, 1977, estava sob o julgo da Federação Paulista de Cineclubes (FPC). Este grupo, de *oposição*, reivindicava uma maior democracia e transparência em relação à distribuidora e uma participação mais ativa de todos os cineclubes nos processos de decisão. Podemos observar isto em um trecho do documento 'Dinafilmes: O milagre do Cineclubismo', transcrito nesta edição.

O desenvolvimento da Dinafilmes vincula-se estreitamente aos interesses e ao trabalho dos cineclubes, exigindo dele participação concreta, que deve influir decisivamente na fixação da política e atuação, discutindo os contratos e acordos a serem firmados, estabelecendo critérios para a aquisição de filmes e redução de cópias. [...] É momento dos cineclubes assumirem o trabalho que lhes cabe na sua distribuidora, quebrando a relação de passividade que lhes tem sido imposta conseqüência evidente de um entendimento mercadológico do cineclubismo (clientela), resultando na aplicação de uma política economicista, que coloca como prioridade o fortalecimento da infra-estrutura econômica, apesar de importantes questões políticas e de organização emergirem. Esta perspectiva de mercado tem levado a uma flagrante inversão, limitando os cineclubes ao estreito papel de consumidores de cópias, das quais, não participam em nenhum momento ou de alguma maneira (TORNAGHI, jun 1977, p. 4).

Pois,

[...] sob uma argumentação 'nacionalista' e com um palavrório que inclui até mesmo a defesa do cinema independente de fato ela defende os interesses do cinema industrial brasileiro[...] mais grave [...] [é a utilização

dos] cineclubes, [...] rebaixados a função de exibidores[...] [servindo como] mão de obra barata [...] dos interesses industriais. [Revelando assim] [...] o comprometimento da direção deste movimento, que transiciona os quadros cineclubistas com o governo e a indústria[...] (CINE – OLHO, dez. 1977, p. 3)

Outro fato que concorre para observarmos as divergências dentro do movimento durante aquele momento foi:

A aprovação do novo estatuto proposto pela [...] Diretoria do CNC, [sendo] [...] bastante difícil pois um bloco de cineclubes identificados por posições comuns reivindicou maiores poderes para a Comissão Fiscal, que deveria passar a ter poder de veto (CINE – OLHO, dez. 1977, p. 3).

No entanto, o estatuto foi finalmente aprovado na jornada, mediante assembléia. Para combater as críticas a orientação da Dinafilme, os membros da diretoria se pronunciaram da seguinte forma na revista da Embrafilme:

Na verdade, a Dinafilme está no meio de uma incompreensão que está generalizada tanto entre os cineastas quanto os cineclubes, ou outro tipo de entidades, porque a Dinafilme trabalha só com cineclubes. Há alguns filmes cujos contratos são só para cineclubes. [Além disto], [...] os cineastas, talvez pressionados pelas dificuldades que existem hoje: o mercado do longa-metragem tomado por uma produção pequena, e a decepção generalizada com a lei do curta, tudo isso fez com que eles jogassem uma esperança desmesurada no 'mercado' alternativo. Então eles pressionam para que o filme tenha a maior rentabilidade possível. O papel educativo da Dinafilme é, por um lado, convencer as entidades que alugam os filmes a dar importância a esse trabalho, a compreender o problema do cineasta e remunerá-lo o melhor possível; e dos cineastas entenderem que a nossa iniciativa é pioneira, num país que não tem um mercado alternativo, que esta sistematizando e, conforme vai crescendo, o custo de produção do filme cresce a uma velocidade dez vezes maior.

Por isso nunca chega a ser um mercado . [Mas] [...] se não existe um mercado, como a Dinafilme sobrevive? Sobrevive porque ela não é uma empresa comum, porque ela paga mal às pessoas, por que quem trabalha na Dinafilme são militantes cineclubistas, quer dizer, trabalham por idealismo [...]. Por isso é que ela sobrevive: não tem condição realista de sobrevivência (FILME CULTURA, maio 1983, p. 54).

Paralelamente à distribuição de filmes existe, também, desde a retomada do movimento cineclubista em meados do início da década de 1970, a idéia de incentivo à produção dos próprios cineclubes. Isto se deu, muito, por causa da entrada no mercado de artigos cinematográficos de uma nova tecnologia: a bitola Super-8. Esta bitola, entre outras coisas, barateava o custo da produção em consequência dos preços de seus equipamentos como câmeras, projetores, filmes, etc., em relação a outros suportes de cinema (16mm, 35mm). Isto fez com que um número bem maior de pessoas tivesse acesso à produção cinematográfica.

Podemos detectar as perspectivas que esta bitola proporcionou ao movimento cineclubista em documento da IX Jornada Nacional de Cineclubes, de 1975, em Campinas (São Paulo):

Hoje deparamos com uma perspectiva inédita: a difusão do cinema amador, resultante da larga aceitação do Super 8, ocorre num momento em que o cineclubismo é retomado como proposta de ação em prol da cultura cinematográfica e em defesa do cinema brasileiro em particular, o que permite entrever uma conjugação fértil das duas manifestações. Se, por um lado, as oportunidades de veiculação assim mesmo restrita do Super 8 estiveram, até agora, inevitavelmente condicionadas às mostras e festivais esporádicos, por outro já se presencia a articulação, em escala nacional, dos cineclubes como mercado alternativo para filmes marginalizados pelas vias tradicionais de exibição. O Mercado Paralelo, como foi denominado, já obtém

resultados concretos na bitola de 16mm e não parece inviável uma variante em Super 8, levadas em consideração todas as características e restrições desta bitola. Em face da necessidade de transmitir o conhecimento básico de cinema, no que tange à expressão através de sua linguagem e aos aspectos técnicos e econômicos da sua realização, os cineclubes podem e devem atuar como núcleos geradores, desse conhecimento. Se efetivadas essas possibilidades de distribuição, nada poderá impedir que os cineclubes possam exercer também uma função de realização, ajudando a transformar o Super 8 de simples aparato tecnológico em instrumento a serviço da comunicação e expressão humanas. A Jornada recomenda aos cineclubes que encarem a possibilidade de substituir os cursos tradicionais de cinema por formas ativas de transmissão de conhecimento, que incorporam a utilização do Super 8 [...]. (IX JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1975)

Como podemos constatar, os cineclubistas já estavam interessados em implantar a tecnologia e as possibilidades da bitola às práticas dos cineclubes, tendo em vista, até sua incorporação, em tese, ao pretendido 'mercado alternativo' de filmes, juntamente à bitola 16mm.

No item dois, "A função do Cineclubismo", do documento "Avançar com o trabalho Cineclubista" da XII Jornada Nacional de Cineclubes (Caxias do Sul – RS), datado de 1978, podemos averiguar os mesmos apontamentos, nestes seguintes artigos:

6 – Incentivo à produção cinematográfica dos cineclubes através da organização de centros de produção, junto às federações, procurando reunir equipamento a ser utilizado pelos cineclubes.

7 – Lutar por meios que permitam a obtenção de financiamento para a produção cinematográfica dos cineclubes, realizada de forma independente pelos cineclubistas.

8 – Promover a circulação da produção em filmes Super 8, tanto no âmbito regional de funcionamento da Dinafilme, como também em nível nacional (XII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1978).

Contudo, nas palavras do mesmo documento, este “[...] texto foi elaborado, numa tentativa de exprimir a posição da maioria dos cineclubes paulistas e cariocas, junto com outros cineclubes do resto do país, com vistas à eleição da diretoria do CNC.”, que aconteceria em breve. Ou seja, deve ter sido redigido como forma de ‘atender’, pelo menos em teoria, às reivindicações dos grupos cineclubistas descontentes como o movimento vinha sendo gerido, pois: “[...] este trabalho [...] [representava] a expressão programática da posição que [...] [sustentava] a [...] diretoria do CNC. [na época], [...] [e encontrava-se] inteiramente em aberto a sugestões e críticas que [...] [poderiam] surgir em relação à sua orientação e às suas propostas.” (XII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, 1978).

Como vimos, haviam muitas críticas à diretoria do CNC, que na época era administrada pela Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro. Esta, por sua vez, era acusada, em artigo na revista *Cine Olho*, de ter um projeto que era “uma defesa do antigo projeto de cinema popular dos tempos do Cinema Novo”, e que, no entanto:

[...] o que se vê é um aproveitamento da rede cineclubista como um meio barato de divulgação, sob o pretexto de compromisso cineclubista com o cinema brasileiro. [...] Na verdade, este projeto [...] vem defender interesses econômicos, atuando como mão de obra barata a serviço da divulgação/promoção dos filmes, a serviço dos interesses dos produtores. [...] a estreita ligação Embrafilme – cúpula do movimento cineclubista é um fato por demais revelador[...] (SEIXAS p. 6, dez. 1977).

Em contraponto a estas críticas feitas à diretoria do CNC, fazem-se as seguintes propostas:

[...] um cineclubismo [...] [que interfira]

de forma efetiva na produção e discussão cinematográfica vem exigir uma reformulação das atividades que se destinam aos cineclubes, vem exigir um projeto que venha defender um cinema independente, [...] com um atuação aguda, inquieta e descomprometida dos interesses econômicos [...]; a definir uma atuação que permita romper com a divisão cineclubista-realizador (SEIXAS p. 6, dez. 1977).

E mais especificamente em relação à realização de filmes:

Como projeto de realização propomos a utilização do Super –8, dada as facilidades de acesso econômico que proporciona. Entende-se como uma necessidade orgânica o avanço da atuação do S-8 na produção cinematográfica, como um exigência vital a sua efetiva participação na produção cultural. [E assim] A Dinafilme, como distribuidora do movimento cineclubista, se exige assumir o compromisso de distribuição desta produção. É uma contradição clara o cineclubismo, enquanto circuito paralelo, se negar a distribuir o S-8. Na verdade tal negativa é mais uma faceta do envelhecimento da proposta atual do movimento. [...] Seria uma proposta estatutária que a Dinafilme encampasse a distribuição destas produções, para efetivar o seu compromisso com o cinema independente (SEIXAS p. 6, dez. 1977).

Então, como podemos observar, depois deste quadro de fatos, acontecimentos, discordâncias, etc., podemos dizer que a produção independente sempre sofreu. Desde a retomada do movimento cineclubista, e do maior interesse do Estado ditatorial no campo do cinema, houveram diversas discussões, apontamentos, atitudes, mas não o suficiente para deixar todos ou pelo menos boa parte dos interessados contentes. No entanto, podemos observar que em torno desta área cultural aconteceu, durante a década de 1970, uma intensa movimentação, sujeita em grande parte a injunções de mercado e a divergências ideológicas. A Dinafilme é

mostra deste impulso; da tentativa de um 'mercado paralelo' também é, e a produção em Super – 8 é mais um fator que traz novas possibilidades e também desavenças dentro desse processo.

Referências bibliográficas

ASSIS, Joaquim. Filme Cultura. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 8, nº 25, mar. 1974. p. 45. Entrevista.

ANTOUN, Henrique. Censura Retém Filmes em Brasília. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro, ano I, nº 3, p. 10, dez. 1977.

BERNADET, Jean-Claude. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC –RJ, Rio de Janeiro – RJ, pg. 6, jun. 1977. Entrevista.

_____. Cinema Brasileiro: Proposta para uma História. Editora Paz e Terra S.A. Rio de Janeiro. 1979.

CINE – OLHO: JORNAL DO CENTRO DE ARTES CINEMATOGRAFICAS – PUC-RJ. Iris. Rio de Janeiro – RJ, ano I, nº 3, dez. 1977.

CURTA-METRAGEM. Filme Cultura, Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 8, nº 25, maio 1983. p. 37.

DIEGUES, Cacá. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro, p. 13-15, jun. 1977. Entrevista.

FERNANDES, Ana Lúcia Cunha. Cinema e Política: O movimento estudantil a Faculdade Nacional de Filosofia nos anos 60. Cinemais: Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro – RJ, n. 10, p. 111-119, abr. 1998.

FILME CULTURA. I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 6, nº 22, nov./ dez. 1973. p. 10.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 16, nº 41/42, maio 1983; p. 54.

FRANÇA, Sebastião de. Filme Cultura. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 8, nº 25, mar. 1974. p. 48. Entrevista.

LACLETTE, Jorge. Filme Cultura. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 8, nº 25, mar. 1974. p. 46. Entrevista.

MELLO, Alcino Teixeira de; Legislação do Cinema Brasileiro: atualizada e comentada: Resoluções do INC, Convênios, Acordos[...] Vol. II, Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, 1978.

RESOLUÇÃO INC Nº 04, de 12 de maio de 1967. (MELLO, Alcino Teixeira de; Legislação do Cinema Brasileiro: atualizada e comentada: Resoluções do INC, Convênios, Acordos[...] Vol. II – Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978. Pg. 309) Obrigatoriedade de exibição em salas de cinema comerciais.

SANTEIRO, Sergio. Filme Cultura. Rio de Janeiro – RJ: Embrafilme, ano 8, nº 25, maio 1983. p. 42-43. Entrevista.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema no Paraná: Nova Geração – Boletim Informativo da Casa Romário Martins, Curitiba – PR, v.23, n.112, jun. 1996.

SANTOS, Ney Costa. Nova Regulamentação do Cuta-metragem Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro – RJ, ano I, p. 7, jun. 1977.

SEIXAS, José Manoel. Da Arte de Construir um Cinema Popular com Projetor Tela e Muito Papo. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro – RJ, p. 6, dez. 1977.

TORNAGHI, Aberto da Costa. FAULHABER, Henrique. SEIXAS, José Manuel de. XIº Jornada de Cineclubes. Cine-Olho: Jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas – PUC-RJ, Rio de Janeiro – RJ, ano I, p. 3-5, jun. 1977.

VIII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES: "Cineclubes Glauber Rocha" – um retrospecto; Curitiba – PR, 1974.

IX JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES: Relatório da Comissão que discutiu o tema 'Os problemas dos Cineclubes Fora dos Centros de Distribuição e Produção de Filmes.' Campinas – SP 1975.

XI JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, realizada em 1977 na cidade Campina Grande, no Estado da Paraíba.

IX JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES: Cineclubes e Cinema Nacional: Resoluções. Campinas – SP, 1975.

XII JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES: Avançar com o trabalho Cineclubista. Caxias do Sul – RS, 1978.

