

Cineclube Antônio das Mortes: traços da atividade no Brasil

por Marina da Costa Campos*

Resumo: Este trabalho apresenta um breve panorama do movimento cineclubista no Brasil, de suas origens até o final da década de 1980, no intuito de compreender como o Cineclube Antônio das Mortes se insere no contexto desta atividade no país. Tal cineclube promoveu sessões de filmes, debates e produções cinematográficas entre os anos de 1977 e 1987, na cidade de Goiânia. O estudo pretende apontar algumas características do funcionamento do cineclube goiano e discutir de que forma este participa e se relaciona com o histórico do movimento no Brasil.

Palavras chave: Cineclubismo, Brasil, Cineclube Antônio das Mortes.

Abstract: This paper offers an overview of the art film club movement in Brazil from its inception to the late 1980s in order to understand how the Cineclube Antônio das Mortes (CAM) compares within the context of the film club activity of the period. The study highlights CAM's significant contributions, such as the promotion of film screenings, debates and film productions between 1977 and 1987 in the city of Goiânia, and discusses its place within the history of the art film club movement in Brazil.

Keywords: Art film club, Brazil, Cineclube Antônio das Mortes.

Estética e política: a trajetória do Cineclubes Antônio das Mortes no contexto cineclubista brasileiro



Da esquerda para a direita: Ricardo Musse, Noemi Araújo, Lourival Belém, Ronaldo Araújo, Piolho e Divino José, membros do Cineclubes Antônio das Mortes, em dia de filmagem.

O Cineclubes Antônio das Mortes desenvolveu suas atividades na capital goiana entre 1977 e 1987, inserido em um momento complexo e intrigante da história do Brasil: fim do “milagre econômico” e crise financeira no governo Geisel; crescentes manifestações populares contra o regime e contra a tortura; retorno e reestruturação do movimento cineclubista; redemocratização do país em 1985.

Neste período, a entidade era frequentada e organizada por uma nova geração de cinéfilos e integrantes do movimento estudantil, que defendia o cinema como um instrumento tanto de reflexão crítica quanto política, cultural e social.

Promovia exposições de filmes nacionais e internacionais, debates, produções cinematográficas próprias e itinerâncias em cidades do interior de Goiás – também realizando sessões e estimulando a produção de filmes. Desta forma, o cineclubes estabeleceu-se, à sua maneira, no cenário cineclubista da época, marcado pelo engajamento e profissionalização, mas também pelo enfraquecimento do movimento no Brasil no fim da década de 1980.

Para compreender a experiência desse cineclubes goiano diante do contexto cineclubista do país, faz-se necessária a apresentação de um breve panorama histórico da atividade no país. Para tal feito, tenho como referência fundamental o verbete “Cineclubes” escrito por André Gatti para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, além dos trabalhos de Fatimarlei Lunardelli, José Américo Ribeiro, Rose Clair, Felipe Macedo, entre outros pesquisadores do tema.

O cineclubismo no Brasil

As décadas de 1910 e 1920 foram marcadas, segundo Robert Stam (2003: 49), pelas discussões dos primeiros críticos e teóricos do cinema sobre a elevação do cinema enquanto “arte *par excellence*”, nas palavras do teórico e psicólogo alemão Rudolf Arnheim. A ênfase no discurso deste momento era de uma essência cinematográfica e de seus elementos específicos que a afirmasse diante das demais artes. Foi neste contexto de valorização do cinema, promovida principalmente pelos estudiosos e cineastas vanguardistas da época, que se teve os movimentos embrionários de uma ideia de cineclubes: o italiano Ricciotto Canudo criou, em 1920, o primeiro cineclubes da história, o *Club des Amis du Septième Art*,¹ reunindo cineastas, poetas, músicos, pintores e arquitetos. No mesmo ano, Louis Delluc cunhou o termo *Ciné-club*, proveniente de seu periódico *Journal du Ciné-Club* (Lunardelli, 2000: 17).

¹ Ricciotto Canudo foi quem nomeou o cinema de “sétima arte” nas publicações *Manifeste des Sept Arts e Esthétique du Septième Art*, de 1911.

Há autores que apontam controvérsias a respeito do “marco inicial” do cineclubismo. José Américo Ribeiro (1997: 26) tem como referência o teórico Jean Mitry, que afirma como primeiro cineclube o *Tribune Libre du Cinéma*, criado por Charles Lédger em 1925. Já Felipe Macedo (2005) cita outras possíveis origens do cineclubismo: em 1907, por Edmond Benoît-Lévy, diretor da revista *Phono-Ciné-Gazette* e um dos criadores da Société du film d'Art; em 1909, no cinematógrafo *Cine-club*, na Cidade do México; e o *Cinéma du Peuple*, criada em 1913 por operários anarquistas comunistas em Paris.

No entanto, o que se pode perceber destes fatos é o início da elaboração de uma literatura voltada para a produção cinematográfica e uma organização de intelectuais e “amantes do cinema com a preocupação de exibir obras clássicas seguidas de comentário e discussão” (Ribeiro, 1997: 27). Na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, André Gatti define cineclube por características comumente mantidas internacionalmente “como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo” (Gatti, 1997: 128). Mas, além desta sustentação formal e da realização de debates, o cineclube também propõe, na relação de mediação entre o cinema e o público, a formação de um espaço diferenciador para o pensamento crítico e estético por meio, principalmente, dos filmes de arte:

Ao mesmo tempo em que propunha uma forma superior de recepção, o cineclube reconhecia a condição coletiva do espetáculo cinematográfico ao tomar a forma associativa como modelo de agrupamento. Considerando seus elevados ideais, os cineclubes serão, invariavelmente, criados pelas elites intelectuais, desejosas de constituir um espaço de recepção diferenciada. (Lunardelli, 2000: 28).

De acordo com André Gatti (1997: 128), os pioneiros da atividade no Brasil foram Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luis Aranha,

Hercolino Cascardo e Pedro Lima. O grupo se reunia, em 1917, nos cinemas do Rio de Janeiro Íris e Pátria e, logo após a sessão, debatiam os filmes assistidos, geralmente em um local chamado Paredão, o que inspirou o nome dessa organização de Cineclubes Paredão. No entanto, este agrupamento não foi formalizado enquanto entidade.

O primeiro cineclubes brasileiro foi o Chaplin Club, criado no Rio de Janeiro em 1928, por Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. Além das exibições e debates, o cineclubes produziu a revista *O Fan*. Esta entidade defendia o estudo do cinema como arte e focava suas discussões no cinema silencioso. Em 1931, após o advento do cinema sonoro, o cineclubes se extinguiu.

Depois de um vácuo de dez anos,² a atividade cineclubista voltou em 1940 na cidade de São Paulo, com a fundação do Clube de Cinema de São Paulo, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). A entidade era comandada por Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza. O movimento durou apenas algumas sessões, quando foi interditado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Mesmo com curta duração, é preciso destacar neste período três aspectos. O primeiro deles é o surgimento, em 1941, da revista *Clima*, realizada por alguns integrantes³ do cineclubes paulista, cuja bandeira era ser “feita por gente moça e para gente moça” que compreendia que a questão mais séria do país era o “problema cultural” (*Clima*, 1941: 4-5). Outros dois aspectos são o interesse da intelectualidade paulista pelo cinema e a

² Em suas pesquisas sobre a história do cineclubismo no Brasil, Felipe Macedo aponta a falta de estudos que comprovem não ter havido atividades de cineclubes no país neste hiato entre 1931 e 1940. Ele indica que a revista *Cinearte* chegou a fazer notas sobre *clubes de fãs* de cinema no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, mas que tais reuniões sugeriam ter um perfil de grupos voltados para produções amadoras (Macedo, 2005).

³ No caso, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza. A revista também contou com as participações de Antônio Candido, Almeida Salles, Mário de Andrade, Antonio Branco Lefevre, entre outros. O periódico foi produzido entre 1941 e 1944.

importante presença de Paulo Emilio Salles Gomes, que se tornaria um dos principais críticos do cinema brasileiro.

O Clube de Cinema retomou suas atividades em 1946, com a diretoria de Almeida Salles e a realização de sessões de filmes, cursos e seminários, constituindo-se “como uma espécie de modelo para os futuros cineclubes” (Gatti, 1997: 128). Foi também a partir deste clube que iria se criar, anos depois, a Cinemateca Brasileira.

O mesmo ano de 1946 foi marcado pelo início de uma expansão do movimento cineclubista no Brasil. No Rio de Janeiro foi fundado o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia por Plínio Sussekind Rocha. Em 1948, Alex Viany, Moniz Vianna e Luíz Alípio Barros criaram o Círculo de Estudos Cinematográficos (CECRJ). Outras partes do Brasil foram se contagiando com a onda cineclubista, com o surgimento do Clube de Cinema de Minas Gerais, em 1947 – e seu Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, em 1951 –; o Clube de Cinema de Porto Alegre, em 1948; cineclubes em Santos, Fortaleza, Salvador, Florianópolis, Marília e outras cidades.

Nesta progressão de cineclubes do Brasil é possível perceber algumas características que foram desenhadas desde as origens do cineclubismo e que nas décadas de 1940 e 1950 foram se tornando cada vez mais marcantes, como o foco na construção de uma cultura cinematográfica; entidades geralmente restritas à intelectualidade; promoção da reflexão crítica e coletiva; integrantes “possuidores de uma visão universalista e com profundo engajamento estético” (Gatti, 1997: 128).

Um aspecto a ser levantado ainda entre 1940 e 1950 é a movimentação cineclubista proveniente das universidades, museus e escolas. Por exemplo, em 1954 foi criado o Centro de Estudos Cinematográficos na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, coordenado por Saulo Pereira de Mello e Joaquim

Pedro de Andrade; também no Rio foram fundados os cineclubes da Escola de Belas Artes, da Aliança Francesa e o Centro de Cultura Cinematográfica. Em São Paulo criou-se o Clube Universitário, comandado por Plínio de Arruda Sampaio, entre outros.

Outra característica foi a crescente participação da Igreja Católica, que passou a exercer grande influência na criação de cineclubes e na orientação católica para uma cultura cinematográfica. Este processo de relação entre a Igreja e o cinema, no Brasil, já vinha sendo construído e ampliado há anos. Segundo Débora Butruce, desde 1936, o Serviço de Informações Cinematográficas, criado pela Ação Católica Brasileira, divulgava boletins com as “cotações morais dos filmes exibidos no Brasil. Além disso, a Igreja estabeleceu uma verdadeira política para a atividade cineclubista” (Butruce, 2003: 118). Um grande estímulo para esta ampliação católica no cineclubismo foi a chegada, em 1952, de uma missão do Ofício Católico Internacional do Cinema (OCIC) que tinha como objetivo oferecer cursos, seminários e estimular a criação de entidades cineclubistas ligadas à Igreja. Também resultou em um “método cineclubista católico” (Macedo, 2008), guiado pelo livro *Elementos de cineestética*, do padre Guido Logger:

O “método” do cineclubismo católico baseava-se na promoção dos princípios cristãos e a observância de sua aplicação ao cinema e na “educação” do público. Assim, em alguns centros mais importantes, editavam-se periodicamente boletins de avaliação dos filmes em circulação, recomendando os mais consentâneos com os referidos princípios e vedando a exibição dos que, pelo contrário, atentavam de alguma maneira contra o cristianismo e a Igreja (Macedo, 2008).

É proveniente da Igreja Católica a consolidação de importantes cineclubes do país, como o Cineclubes Belo Horizonte, em 1959, que antes era o Cineclubes Ação Católica; o Cineclubes Pro-Deo, de Porto Alegre; e o Centro Dom Vital, em

São Paulo, do qual fizeram parte Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl. A influência da Igreja cresceu ainda mais durante a década de 1960, quando se chegou a ter cerca de 100 cineclubes sob orientação católica (Butruce, 2003: 118).

Outro ponto importante deste período entre as décadas de 1940 e 1950 foi o boicote promovido pelas distribuidoras norte-americanas na locação de filmes para os cineclubes e entidades recreativas. As distribuidoras suspenderam o aluguel de tais filmes, o que contribuiu para uma aproximação entre as entidades e a Fimoteca do Museu de Arte Moderna (FMAM), que passou a ser uma alternativa para empréstimo de filmes. Cabe lembrar aqui que a FMAM tornou-se a Cinemateca Brasileira, em 1956.

Nestas duas décadas, deve-se apontar a organização dos cineclubes em federações. De acordo com Maria Rita Galvão, em 1947, Paulo Emilio Salles Gomes representou o Clube de Cinema de São Paulo no Congresso Internacional dos Clubes de Cinema, em Cannes. Neste momento, filiou a entidade à Federação Internacional dos Clubes de Cinema – um dos resultados dessa ligação foi a doação de curtas-metragens de Chaplin e Méliès, dos títulos *La passion de Jeanne D'Arc*, de Dreyer, *Le sang d'un poète*, de Cocteau e *Un chapeau de paille d'Italie*, de René Clair, para esta Fimoteca (Galvão, 1981: 34-35). Além disso, a entidade se filiou à Federação Internacional de Arquivos de Filmes, FIAF, para obtenção de cópias de cinematografias estrangeiras. Em 1956, foi criado o Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo (CCESP) e, em 1958, foi fundada a Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, tendo entre seus presidentes Leon Hirszman e Cosme Alves Neto. Já em 1959, foi promovida, em São Paulo, a I Jornada de Cineclubes, com a participação de dezesseis cineclubes.

A organização em federações continua na década de 1960, como a Federação de Cineclubes de Minas Gerais e a Federação Gaúcha. Houve, também, em

1962, a fundação do Conselho Nacional de Cineclubes, dentro da III Jornada de Cineclubes, com o intuito de organizar e direcionar as atividades cineclubistas do país. O evento, realizado no Rio de Janeiro, contou, dessa vez, com a participação de mais de sessenta entidades.

Dentro de uma perspectiva mais ampla, o que é importante destacar na década de 1960 é que, nela, certas questões que vinham sendo discutidas em anos anteriores se tornam mais complexas. Nas décadas de 1940 e 1950, o processo de industrialização do Brasil e a busca por uma identidade nacional foram aspectos culturais e sociais que passaram a ser discutidos com veemência. O cinema participou intensamente desse processo ao também colocar em xeque sua produção nacional e seu relacionamento do país com os filmes estrangeiros. Arthur Autran (2003: 56-65) afirma que, nesse período, prevalecia a dicotomia entre imperialismo *versus* nacionalismo. Inúmeros congressos e reuniões de críticos e profissionais do cinema, muitos deles ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), foram realizados, nos quais na pauta se colocava a discussão sobre cotas e taxas para importação de filmes estrangeiros; valorização de um “estilo e conteúdo brasileiro” nos filmes, expressando os problemas do povo; e a necessidade ambígua da industrialização do cinema nacional.

Tais questões, entre outras, ganharam mais força na década de 1960, e as pessoas envolvidas com o cinema passaram a buscar uma nova estética, acarretando em transformações como o “estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento” (Xavier, 2001: 18). Foi neste momento que emergiu o Cinema Novo e, posteriormente, o Cinema Marginal.

O cineclubismo acompanhou e vivenciou os debates sobre a modernização, a formação de uma conscientização e de uma identidade nacional, assumindo

também um engajamento político. Como aponta Rose Clair, o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes (GEC da UME), do Rio de Janeiro, deixou claro “o aspecto político da atividade cineclubista [...] na programação, no valor dado ao cinema brasileiro e na responsabilidade em formar um público engajado e consciente” (Clair, 2008: 53-54).

Este pensamento engajado de formação e de “levar cultura ao povo” fez parte dos debates levados a cabo pelo Cinema Novo. Afinal, foram de cineclubes que vieram alguns de seus principais nomes: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Jean-Claude Bernardet:

a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país. [...]. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema (Xavier, 2001: 26).

No entanto, a partir do golpe militar de 1964, esta voz do intelectual foi silenciada gradativamente com a instauração da censura e do AI-5, em 1968. Se, no Brasil, em 1968, havia aproximadamente 300 cineclubes e seis federações regionais, no ano seguinte quase todos os cineclubes e federações desapareceram, inclusive o Conselho Nacional de Cineclubes. Foi um período marcado pela força da indústria cultural – via cinema, TV e música; proibição das obras contrárias à ideologia dominante; e de criação de diversos institutos visando à integração e afirmação de uma identidade nacional: criação do Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, Fundação Nacional de Arte (Funarte), Pró-Memória e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme).

Em 1970, os cineclubes e movimentos sociais reorganizaram-se e voltaram com mais força, adotando uma postura de atuação mais politicamente

engajada do que anteriormente – o enfrentamento, agora constante, com a ditadura. Em 1972, deu-se a criação, no Rio, do Cineclube Glauber Rocha e a reorganização da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro – a qual passou a articular informações e orientar os cineclubes, incentivar sessões, debates e auxiliar no contato com os convidados. Em 1973, houve a reestruturação do CNC e, em 1974, ocorreu um dos mais importantes eventos para o cineclubismo brasileiro: a VII Jornada de Cineclubes, que resultou na Carta de Curitiba. Este documento continha medidas para a ação dos cineclubes até a volta da democracia:

Entre as principais propostas dessa carta estavam o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura. A Carta também previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes, com o objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filmes de 16mm, a bitola cineclubista (Gatti, 1997: 129).

Depois da elaboração da carta, o que se viu foi a formação de mais cineclubes – como o Cineclube Antônio das Mortes em 1977 –, desta vez, não só concentrados em universidades e escolas, mas também em sindicatos e associações. Tal período é marcado, de acordo com Rose Clair, pela formação de “novos sujeitos coletivos” (Clair, 2008: 64) – neste caso, os movimentos populares, feministas, de donas de casa, de bairros, de favelas, de trabalhadores e de camponeses. Neste contexto, o cineclubismo constituiu-se como espaço coletivo para a discussão estética e política de resistência à ditadura, reforçando o caráter de “experiência instituinte” que o cineclubismo possuiu em toda sua trajetória:

denomino de experiências “instituintes” aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo.

Alterações comprometidas com um projeto político que permita a estes sujeitos religarem os saberes produzidos socialmente, na perspectiva de uma sociedade mais justa e igualitária (Clair, 2008: 20).

Além desse engajamento, algumas metas da carta foram postas em prática. Em 1975, a Federação de Cineclubes de São Paulo foi reorganizada e, em 1976, durante a X Jornada de Cineclubes em Juiz de Fora, foi fundada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes, a Dinafilmes. A entidade tinha como responsabilidade garantir a distribuição de filmes no circuito alternativo, porém, como afirma André Gatti (1997: 130), os problemas e apreensões de filmes feitos pela ditadura, a falta de estrutura econômica e logística que desse conta da circulação de obras e a superestimada crença de que o mercado alternativo sustentaria o projeto foram determinantes para sua falta de êxito.

Já na década de 1980, o cineclubismo foi marcado por uma valorização do trabalho enquanto profissão, regularizado. Em 1981, o Concine regulamentou a atividade cineclubista, estabelecendo normas para criação e proteção das entidades. Gatti afirma que, tradicionalmente, os cineclubes trabalhavam com 16mm mas, neste período, algumas entidades passaram a montar suas salas com equipamentos profissionais que projetassem filmes em 35mm. Para o autor, a “profissionalização dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo” (Gatti, 1997: 130).

Se as entidades passaram a se preocupar com uma exibição mais profissional, deixando de lado os principais elementos como debate e pesquisa da linguagem cinematográfica, é um caso a ser pensado de forma cautelosa diante dos diversos cineclubes existentes naquele período. Entretanto, é fato que as ações ocorridas em prol de uma organização mais “profissional” não foram suficientes para manter o fôlego dos cineclubes. No início dos anos

1990, houve o desaparecimento de diversas entidades, num movimento consonante com a diminuição da produção cinematográfica nacional. Esse quadro se manteve até o começo dos anos 2000, quando houve novo impulso para o cineclubismo.

Por fim, ao fazer este retrospecto da história do cineclubismo no Brasil, pode-se verificar momentos de fervor e de enfraquecimento, e de como o cineclubismo caminhou junto com a trajetória do cinema nacional e as transformações culturais, sociais e políticas do país. Tendo como amparo essas perspectivas, é possível compreender de que forma o Cineclubes Antônio das Mortes insere-se no movimento cineclubista em geral, como ele dialoga ou se distancia dos aspectos que caracterizaram a atividade ao longo de décadas e que singularidades e características tal entidade conseguiu consolidar.

Do estético ao político

O Cineclubes Antônio das Mortes foi criado sob os ares da Universidade Federal de Goiás (UFG) em 1977, por três estudantes envolvidos com o movimento estudantil: Lourival Belém Júnior, Ricardo Musse e Herondes César. Juntos, conseguiram agregar mais pessoas para a vivência de uma experiência nova em Goiânia: aliar a sessão de filmes com o debate. Até então, o que se tinha eram cinéfilos que frequentavam as exibições de cinema de arte no Cine Rio, mas tal ação não englobava um momento coletivo de discussão das obras vistas entre os espectadores das sessões. Deste modo, Lourival, Ricardo e Herondes, acompanhados por Divino José, Noemi Araújo, Eudaldo Guimarães, Luiz Cam, Pedro Augusto de Brito, Ronaldo Araújo, Márcio Belém, Lisandro Nogueira e Hélio Brito formaram o grupo principal de integrantes do cineclubes. Os mesmos foram responsáveis por promover, entre 1977 e 1987, um movimento de impulso ao estudo e produção cinematográfica com ideais de democratização do acesso à cultura pela população.

O cineclubes possuía três pilares de funcionamento: o estudo das estéticas cinematográficas, as sessões e debates dos filmes e a produção de curtas em super-8 e 16mm. Estes três aspectos foram fundamentais para a formação crítica e técnica sobre cinema por parte do grupo, assim como do público em geral que participava das reuniões. Na época, havia dificuldade de acesso aos livros que mais se aprofundavam no tema e aos filmes de arte:

O cineclubes foi nosso principal meio de aprendizado intelectual e cultural. Contribuiu também para direcionar parte da militância para formas de ação política que privilegiam a realização de valores preconizados pela arte. O decisivo aí é que não éramos espectadores passivos. A responsabilidade pela programação e pela coordenação dos debates que se davam após cada sessão nos levou a estudar cinema a sério. Durante um ano, nos reuníamos nas tardes de sábado para discutir um livro recém-lançado de um jovem professor da USP, na ocasião, quase um anônimo: *A experiência cinematográfica*, de Ismail Xavier (Musse, 2009).⁴

Não só Ismail Xavier era referência desses estudos, como também André Bazin, Jean-Claude Bernardet e outras leituras importantes da literatura, fotografia, música, teatro e artes plásticas. O objetivo desse aprofundamento era ajudar na prática cinematográfica, assim como possibilitar um panorama dos estudos das estéticas cinematográficas. O conhecimento das estéticas do cinema era considerado pelos integrantes como elemento principal das análises fílmicas e debates promovidos nas sessões. Tal caráter formador era relatado pelo público que participava das sessões:

Muito tempo depois eu já ouvi várias pessoas falando para nós que aquelas programações, que eram variadas, e as discussões, ajudaram muitas pessoas, na maioria professores. Muitos entraram no mundo do feminismo, da política.

⁴ Quando Ricardo Musse cita *A experiência cinematográfica*, na verdade, ele se refere a outro livro de Ismail Xavier: *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. As entrevistas coletadas para esta pesquisa foram unânimes em definir este livro de Ismail como a referência para o grupo.

Acho que a gente tinha uma proposição política [...] de utilizar o cineclube como um instrumento político de mobilização, de discussão das questões da ditadura, das questões universitárias (Belém Jr., 2012).

A politização que envolvia as ações do grupo se dava num período difícil da história brasileira, que era o da ditadura. Para realizar as diversas exhibições e mostras de filmes poloneses, alemães, franceses, tchecos, russos, do Cinema Novo e Cinema Marginal, os integrantes precisavam da autorização da Polícia Federal. Às vezes, determinados filmes eram proibidos de serem exibidos no Diretório Central dos Estudantes da UFG, local principal das sessões do cineclube. No entanto, os integrantes faziam manobras para despistar a repressão e passavam os filmes em outros locais, como na Faculdade de Educação da UFG.



Da esquerda para a direita: Lisandro Nogueira, Piolho, Luiz Cam, Márcio e Lourival Belém.

Aliás, umas das características de atuação do Cineclubes Antônio das Mortes foi justamente essa flexibilidade dos locais das sessões de cinema. Primeiramente, concentrava-se no DCE; porém, eles passaram a fazer exibições em vários pontos da UFG, como o Instituto de Patologias Tropicais, Escola de Engenharia, a antiga Faculdade de Ciências Humanas e Letras e, também, em outros locais de Goiânia, como o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás (CREA-GO), Escola Técnica Federal, no setor Itatiaia, na Agência Prisional do Estado (CEPAIGO), além das incursões no interior do Estado. Nesta ampla atuação nas cidades do interior, o cineclubes também atuava como estimulador de produções audiovisuais, levando às comunidades camponesas, aos sindicatos de trabalhadores e de profissionais da saúde, os debates fílmicos e as noções de linguagem cinematográfica para que a própria população produzisse seus curtas-metragens. Daí se estabelecia uma troca de experiências, visto que o cineclubes também produzia seus filmes experimentais em 16mm e super-8. Tais curtas eram exibidos para essas populações e os filmes produzidos pelos movimentos sociais eram exibidos em outros locais de atuação da entidade.

Beto Leão e Eduardo Benfica (1996), únicos pesquisadores até hoje que realizaram trabalhos de catalogação de filmes produzidos em Goiás, registraram os seguintes filmes produzidos pelo cineclubes: *Interferência* (Divino José, 1977), *Um filme de tiranos* (Divino José, 1980), *295.5* (Lourival Belém, 1981), *O homem que veio de Patis* (Hélio de Brito, 1981), *Quinta essência* (Lourival Belém, 1982), *A ilusão - uma verdade 24 vezes por segundo* (Lourival Belém, 1982); *O grande circo Vera Cruz* (Hélio de Brito, 1983), *Conceição my love* (Hélio de Brito, 1984), *Cinzas da quarta-feira - ou a procura do eu perdido* (Hélio de Brito, 1984); *Contemplação* (Ricardo Musse, 1984), *Encontro marcado* (Divino José, 1987), *Dedo de Deus* (Lourival Belém e Márcio Belém, 1987). No entanto, segundo Eudaldo Guimarães (2012), a produção chegou a cerca de 23 obras, sendo que a maioria delas não foi catalogada. Em relação

aos filmes produzidos por moradores do interior do estado, até agora também não se tem registro de informações como título, ano e produção.

No entanto, seja pela produção dos filmes experimentais realizados por seus membros, seja pela exibição e debate de filmes de arte ou pela dedicação ao estudo de cinema, o Cineclube Antônio das Mortes utilizava o cinema como costura de seus três eixos de atuação, buscando na arte uma maneira de compreender a realidade, a experiência histórica vivida naquele momento.

De acordo com Lourival Belém, em alguns momentos o cineclube foi considerado elitista por defender o aprofundamento do estudo das estéticas cinematográficas e seu diálogo com outras artes. No entanto, isto não foi empecilho para a popularização da entidade, o que fez do cineclube uma importante ação cultural nas décadas de 1970 e 1980.

Considerações finais

A partir desse pequeno panorama do cineclubismo brasileiro e de um breve percurso pela história do Cineclube Antônio das Mortes, pode-se apontar que a entidade traça um caminho paralelo com as atividades cineclubistas do período que vai do final de 1970 à década de 1980, ao trabalhar com as perspectivas de engajamento político, de um movimento de cunho universitário, da ligação com os diversos grupos sociais. Além disso, se empenhou em aprimorar a formação de seus membros, por meio de discussões estéticas e da prática de produção cinematográfica.

A entidade não se esquivou diante dos ditames impostos pela ditadura militar e trilhou suas atividades pelo viés da discussão fílmica para atingir as questões políticas, sociais e culturais vigentes de sua época. Os filmes, portanto, constituíram em experiências para o entendimento de conceitos e visões

maiores que pudessem ampliar o conhecimento e a sensibilidade de seus participantes.



Divino José e Beto Leão, também membros do cineclubes.

O Cineclubes Antônio das Mortes insere-se num período de maior engajamento político da atividade cineclubista, que é a década de 1970 – e isto fica intrínseco na ideologia e funcionamento da entidade goiana –, mas também atravessa o período da perda dos ideais cineclubistas, como afirmou Gatti sobre o movimento na década 1980. No entanto, mesmo até o fim de suas atividades, em 1987, o cineclubes manteve as características comuns indicadas pelo autor, que são “a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo” (Gatti, 1997: 128).

A atuação junto aos movimentos de trabalhadores rurais e da saúde, os debates públicos sobre aspectos do feminismo, da sexualidade – pontos muito contundentes da época – e uma coletivização e democratização dos

conhecimentos audiovisuais fizeram com que o Cineclube Antônio das Mortes caminhasse junto com as demais entidades da história do cineclubismo no Brasil na constituição de uma “experiência instituinte”.

Bibliografía

- Autran, Arthur (2003), *Alex Viary: crítico e historiador*, São Paulo: Perspectiva.
- Benfica, Eduardo e Beto Leão (1996), *Goiás no século do cinema*, Goiânia: Editora Kelps.
- Butruce, Débora (2003), “Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história”, *Acervo*, volume 16, número 1, janeiro/junho, 117-124.
- Carvalho, César Augusto de (2010), “Cineclube e o cinema no Brasil: traços de uma história”, *X Congreso de ALAIC - Comunicación en tiempo de crisis*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponível em:
http://issuu.com/rehime/docs/x_congreso_de_alaic_-_ponencia_carvalho
- Clair, Rose (2008), *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, Rio de Janeiro: Luminária Academia.
- Clima* (1941), mensal, volume 1, [s.n.], São Paulo.
- Galvão, Maria Rita Eliezer (1981), *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gatti, André (1997), “Cineclube”, em Luiz Felipe Miranda e Fernão Ramos (organizadores), *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Editora Senac.
- Lunardelli, Fatimarlei (2000), *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*, Porto Alegre: Editora Universidade.
- Macedo, Felipe (2005), “Cinema do povo, o primeiro cineclube”. *Cineclube: apontamentos - reflexões meio pessoais sobre cineclubismo e organização do público do audiovisual*. Disponível em: <http://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/2010/03/cinema-do-povo-o-primeiro-cineclube.html>
- _____ (2008), “Trajetória do movimento cineclubista brasileiro”, *Conselho Nacional de Cineclubes*. São Paulo. Disponível em:
<http://cineclubes.org.br/tiki/tiki-print.php?page=TRAJET%C3%93RIA%20DO%20MOVIMENTO%20CINECLUBISTA%20BRASILEIRO>
- Musse, Ricardo (2009), “O cinema como formação: entrevista”, Entrevista concedida a Lisandro Nogueira, *Blog do Lisandro*. Disponível em: <http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2009/02/o-cinema-como-formacao.html>

Ribeiro, José Américo (1997), *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*, Belo Horizonte: Editora UFMG.

Stam, Robert (2003), *Introdução à teoria do cinema*, São Paulo: Papirus.

Xavier, Ismail (2001), *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra.

Entrevistas

Belém Jr., Lourival. Entrevista concedida à autora. Goiânia, 25/07/2012.

Guimarães, Eudaldo. Entrevista concedida à autora. Goiânia, 25/05/2012.

* Marina da Costa Campos é mestranda em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente, é colaboradora da revista]JANELA[e participa do grupo de pesquisa *Cinema e Comunicação* do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, e também do grupo de estudos sobre história e crítica do experimental na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: marina.dacosta@gmail.com.