

**Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Imagem e Som**

LICIANE TIMOTEO DE MAMEDE

**UMA SALA DE CINEMA PÚBLICA:
O CASO DA SALA LIMA BARRETO (1982-1992)**

**SÃO CARLOS
2014**

**Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Imagem e Som**

LICIANE TIMOTEO DE MAMEDE

**UMA SALA DE CINEMA PÚBLICA:
O CASO DA SALA LIMA BARRETO (1982-1992)**

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
Imagem e Som, na linha História e
Políticas do Audiovisual, como
exigência parcial para obtenção do
título de mestre em Imagem e Som.**

**Orientação: Prof. Dr. Arthur Autran
Franco de Sá Neto**

**SÃO CARLOS
2014**

Mamede, Liciane Timoteo de

Uma sala de cinema pública: : o caso da sala Lima Barreto (1982-1992) / Liciane Timoteo de Mamede -- 2014.
194f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Arthur Autran Franco de Sá Neto

Banca Examinadora: Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, André Piero Gatti

Bibliografia

1. Difusão cinematográfica. 2. Salas de exibição. 3. Cultura cinematográfica. I. Mamede, Liciane Timoteo de. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
LICIANE TIMÓTEO DE MAMEDE**

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
Presidente – UFSCar

Prof. Dr. André Piero Gatti
Membro externo – FAAP-SP

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo
Membro interno – UFSCar

Aos meus pais

Agradecimentos

Esta foi uma longa jornada, uma trajetória mais curva do que reta, por isso agradeço ao meu orientador, prof. Arthur Autran, pela orientação acima de tudo, mas também pela paciência. Agradeço às professoras Luciana Corrêa de Araújo e Flávia Cesarino Costa por terem participado de meu exame de qualificação e por terem feito importantes observações que me ajudaram no curso da pesquisa a partir dali. Agradeço ainda a Felipe Rossit do PPGIS, pela prontidão em responder aos meus questionamentos burocráticos. Aos titulares e suplentes da banca de defesa.

Agradeço aos funcionários e ex-funcionários da Secretaria Municipal de Cultura que com seu depoimento contribuíram para a reconstrução da história da sala de cinema Lima Barreto: Herlene Magalhães, Arnaldo Fernandes Jr., Berenice Raulino de Oliveira, Márcia Marani, Luiz Felipe Miranda, André Gatti, Cláudia Moraes Fernandes, Francisco Cesar Filho. À Herlene Magalhães e à Berenice Raulino, agradeço ainda pela cessão de materiais que se mostraram essenciais para a realização deste trabalho. Agradeço igualmente a Célio Franceschet e Letícia Santinon, atuais programadores da sala, que me ajudaram a compreender como o espaço funciona hoje (mas não só).

Agradeço imensamente a Carlos Roberto de Souza não só pelo depoimento, mas pelas dúvidas de última hora e pela generosidade na cessão de materiais que foram importantíssimos para o desenvolvimento desta pesquisa.

Igualmente, agradeço aos eternos cineclubistas Diogo Gomes dos Santos e Felipe Macedo pelos depoimentos tão cruciais.

Aos funcionários dos arquivos consultados, em particular Alexandre Miyazato, da Cinemateca Brasileira.

Agradeço à Cecília Lara, por ter me ajudado em outros assuntos enquanto eu escrevia esta dissertação, Alex Andrade, por ter me apresentado ao “manual para compreender a Secretaria Municipal de Cultura”.

Agradeço sobretudo aos meus pais pela ajuda decisiva na reta final e por tudo.

Resumo

Esta dissertação tem como objeto os dez primeiros anos de história da sala de cinema do Centro Cultural São Paulo (CCSP). A sala não tem status jurídico próprio, estando vinculada ao Centro Cultural São Paulo que, por sua vez, é um departamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Tanto o Centro Cultural como sua sala de cinema foram abertos ao público em maio de 1982, sendo esta a primeira sala de cinema municipal da maior cidade do país. O ano de 1992 foi o último ano da gestão de Luiza Erundina na Prefeitura de São Paulo e Marilena Chauí na Secretaria de Cultura, o primeiro governo de esquerda a administrar a cidade desde o fim da ditadura. Esse espaço temporal de 10 anos compreende o período de afirmação da atuação da sala de cinema enquanto sala de cinema de repertório na cidade de São Paulo. Ele compreende também um período importante de transição democrática para o país e que está refletido na forma como, ao longo desses dez anos, as políticas públicas para a cultura foram sendo pensadas na cidade de São Paulo, com seus avanços e retrocessos. Procurou-se mostrar aqui que, em última instância, a sala é, acima de tudo, um equipamento público gerido por um órgão governamental e que, por isso, um trabalho que busque entender seu papel e seu potencial de atuação não pode deixar de considerá-la a partir de sua natureza jurídica de coisa pública; tal seja, sujeita a rígidos protocolos jurídico-administrativos e a adversidades do plano político, mas, por outro lado, passível de ser integrada a um plano maior de ação servindo assim a uma política cultural inclusiva e democrática que possa, em última instância, fomentar a diversidade cultural, a formação de público e a cultura cinematográfica (o hábito de ver filmes, ler e debater sobre eles).

Palavras-chave: difusão cinematográfica, salas de exibição, políticas culturais, cultura cinematográfica, Centro Cultural São Paulo (CCSP), sala de cinema Lima Barreto, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC/SP), cineclubes

Abstract

This dissertation intended to address the first-ten-year history of Centro Cultural São Paulo's cinema theatre. Such a cinema theatre has not a separate legal status, but it is rather linked to Centro Cultural São Paulo, which is part of the São Paulo Department of Cultural Affairs. Both, Centro Cultural São Paulo and its cinema theatre were inaugurated in May 1982; the former being the largest cultural center of Latin America at that moment and the latter the first cinema theatre run by the local government of São Paulo city. 1992 was the last administration year, out of four, of the leftist mayor Luiza Erundina, which had the philosopher Marilena Chauí as the head of the Department of Cultural Affairs. This was the first left government to take São Paulo's office since the end of the dictatorship in Brazil (1964-1985). The ten-year period addressed by this research comprehends the consolidation of the role of São Paulo's public cinema theatre as an art house cinema. It also comprehends an important period of democratic transition for Brazil which determined somehow the way cultural policies were thought by the local government during such a term, undergoing both improvements and setbacks. Ultimately, this research attempted to demonstrate that, above all, Centro Cultural São Paulo's cinema theatre is a public infrastructure, therefore any research that intends to understand its role and potential must deal with its public nature, which means, among other things, following strict legal and administrative rules and facing adversities of the politic context. On the other hand, it also means it is able to integrate a major plan of action as an instrument of inclusive and democratic policies, which can furthermore foster the cultural diversity, encouraging new audiences and the film culture (watching, reading and discussing about films).

Keywords: film exhibition, cinema theatres, cultural policies, film culture, Centro Cultural São Paulo, Lima Barreto cinema theatre, São Paulo Department of Cultural Affairs, cineclubs

Sumário

Introdução, 11

Capítulo 1 – Uma Contextualização:

1.1. Secretaria Municipal de Cultura (1975-1992): Em busca de um projeto de cultura para a cidade de São Paulo

1.1.1. A criação da Secretaria Municipal de Cultura e a gestão de Sábato Magaldi (1975 – 1979), 18

1.1.2. Gestão Mário Chamie (1979-1983): a “cultura da escassez”, o Projeto Periferia e a ideia de construir um centro cultural, 22

1.1.3. Gestão 1983-1985 (Fábio Magalhães e Gianfrancesco Guarnieri): Projeto Cultura na Cidade, a descentralização segue como palavra de ordem, 24

1.1.4. Jânio Quadros e seus secretários (1986-1989): Uma gestão de estagnação, 26

1.1.5. Gestão Marilena Chauí (1989-1992): Cidadania Cultural, 29

1.2. O Centro Cultural São Paulo

1.2.1. Início remoto, 33

1.2.2. Primeira mudança no projeto do edifício, 36

1.2.3. Nova mudança no projeto, 37

1.2.4. Polêmicas envolvendo o Centro Cultural, 38

Capítulo 2 – Um preâmbulo à sala de cinema municipal (uma sala de cinema de repertório e de tradições cineclubistas):

2.1. Salas de repertório

2.1.1. O Cinema como arte, 42

2.1.2. A invenção do gosto, 44

2.1.3. Cineclubes e salas especializadas, 48

2.1.4. A virada patrimonialista, 53

2.2. A formação do gosto e a institucionalização da valorização cinematográfica no Brasil: do Clube de Cinema à Cinemateca Brasileira

2.2.1. Do Clube de Cinema à Cinemateca Brasileira, 55

2.2.2. Relações entre a SMC e a Cinemateca, 62

2.2.3. A experiência da Sala Cinemateca, 65

2.3. Circuitos de arte e cineclubes

2.3.1. A crise e os circuitos dos filmes de arte, 68

2.3.2. O Estado pelo “mercado paralelo”, 72

2.3.3. A profissionalização dos cineclubes e a criação da Dinafilme, 75

2.3.4. O circuito alternativo paulistano da década de 1980, 77

2.3.5. A Programação, 82

Capítulo 3 – Uma década de sala de cinema municipal (1982-1992)

3.1. A sala de cinema municipal: ponto fora da curva, 87

3.2. A sala de cinema municipal entre 1982 e 1985: em busca de uma identidade, 90

3.2.1. Chamie e a Cinemateca inauguram a programação do CCSP, 93

- 3.2.2. As duas primeiras programações da sala: O ciclo “Cinema brasileiro 1922-1942” e o festival “Painel do cinema brasileiro”, 95
- 3.2.3. O ano de 1982, 108
- 3.2.4. Uma homenagem a Glauber, 113
- 3.2.5. Ciclo “Cinema brasileiro 1942-1962”, 116
- 3.2.6. O terceiro módulo: ciclo “Cinema brasileiro 1962-1982”, 120
- 3.2.7. O Cinema independente, 126
- 3.2.8. Uma janela para o acervo da Cinemateca, 132
- 3.2.9. Um balanço da programação dos três primeiros anos (1982-1985), 134
- 3.3. A segunda metade dos anos 1980 para a sala de cinema municipal: Dinafilme, consulados, Polifilmes, 138**
- 3.4. A sala de cinema na virada dos anos 1990, 148**
 - 3.4.1. A programação de 1989 a 1992, 152
- 3.5. Notas para uma conclusão, 156**

Conclusão, 165

Bibliografia, 169

- Livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos, 169
- Reportagens de revistas e jornais, 174
- Legislação, 178
- Folders, Relatórios e Boletins de informações, 179
- Outros, 180
- Entrevistas e depoimentos por e-mail, 180
- Arquivos consultados, 180

Anexos, 181

Introdução

A proposta deste trabalho é abordar os dez primeiros anos de funcionamento da primeira sala de cinema municipal da cidade de São Paulo, a sala Lima Barreto, que começou a funcionar em maio de 1982, imediatamente após a inauguração do CCSP (Centro Cultural São Paulo), onde ela está localizada. A sala não tem status jurídico próprio, estando vinculada ao CCSP que é, por sua vez, um departamento da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A dissertação foi dividida em três capítulos, procurando, desta forma, dar conta de proporcionar uma compreensão do objeto a partir de diferentes aspectos. O primeiro capítulo trata do contexto que possibilitou o surgimento da sala de cinema, retrocedendo assim à criação do CCSP e também procurando traçar um percurso das linhas de atuação da Secretaria Municipal de Cultura entre os anos de 1975, quando ela foi criada, até 1992, último ano abordado em nossa pesquisa. Este capítulo está, portanto, dividido em duas partes: Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo.

O segundo capítulo propõe uma reflexão sobre o papel histórico das salas de repertório e sua situação em São Paulo no período aqui abordado. Ele foi subdividido em três partes, de forma a dar conta de abordar: 1) as origens das salas de repertório; 2) a contribuição do Clube de Cinema e iniciativas posteriores, notadamente o surgimento da Cinemateca Brasileira, que contribuíram para a valorização da cultura cinematográfica na cidade de São Paulo; 3) os circuitos de arte e cineclubes como vetores de defesa e afirmação dessa cultura.

Finalmente, o terceiro capítulo refaz o percurso da sala em seus dez primeiros anos, procurando compreender como ela funcionava, qual era o perfil de sua programação, seu papel no contexto do circuito de salas de repertório paulistano e seus limites de atuação por conta de diferentes fatores (orçamentários, disponibilidade de cópias, jurídico). Este último capítulo, o mais longo de todos, está dividido em cinco partes: 1) primeiramente, falamos sobre a situação geral da sala e seu surgimento um tanto contingencial no contexto da criação de um grande equipamento cultural cuja administração, durante muito tempo, mostrou-se um desafio orçamentário e político para a Secretaria Municipal de Cultura; 2) em seguida, passamos para a primeira fase da sala (1982 a 1985), quando ela foi programada sobretudo pela Cinemateca Brasileira; 3) na terceira parte do capítulo, abordamos a segunda fase de funcionamento da sala (1986

a 1988), quando há uma aproximação maior com entidades cineclubistas e com consulados, mas que corresponde também à fase de maior abandono do CCSP e desvio de seus objetivos institucionais em nome de uma política de favores que predomina na SMC neste momento; 4) a quarta parte trata do último momento aqui abordado (1989 a 1992), um momento de menor atuação da sala (pois este é um período em que ela passará quase dois anos em reforma), mas é quando, finalmente, começa a ser notada pela SMC; 5) na última parte, enfim, reunimos algumas informações sobre a sala a partir de 1993, procurando situar, num contexto histórico mais amplo, qual foi o papel desses primeiros dez anos em seu percurso, partindo ainda para uma reflexão sobre sua contribuição e seu potencial de atuação dentro de uma política cultural inclusiva e democrática¹.

A sala de cinema do Centro Cultural São Paulo existe há mais de três décadas, sendo uma das mais antigas salas de cinema funcionando na cidade de forma praticamente contínua (suas atividades foram interrompidas durante esse tempo apenas em períodos de reforma²). Nesses mais de 30 anos de atuação, sua linha de programação manteve-se basicamente a mesma, focada, sobretudo, em ciclos e retrospectivas, sejam eles temáticos ou em homenagem a um cineasta ou personalidade do cinema. Seja

¹ Marilena Chauí (2006, p. 67-68) identifica ao menos três concepções negativas de política cultural que se consolidaram nos órgãos públicos de cultura no Brasil: o da cultura oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal. A primeira coloca o poder público na qualidade de sujeito cultural e, portanto, de produtor de cultura, determinando formas e conteúdos culturais com a finalidade de reforçar sua própria ideologia (praticada durante o Estado Novo e a ditadura nos anos 1960 e 1970). A segunda apropria-se da cultura popular para, depois de transformá-la, devolvê-la em sua “verdade verdadeira” ao “povo”, a “cultura popular”, então, adquire uma aura quase messiânica (foi forte no final dos anos 1950 e início dos anos 1960). A posição neoliberal, finalmente, atuante a partir da década de 1980 (período aqui tratado, portanto), minimiza o papel do Estado no plano da cultura: “ênfatiza apenas o encargo estatal com o patrimônio histórico enquanto monumentalidade oficial celebrativa do próprio Estado e coloca os órgãos públicos de cultura a serviço de conteúdos e padrões definidos pela indústria cultural e seu mercado”. A quarta via, que será proposta por ela durante sua gestão, é a da Cidadania Cultural, que enxerga o Estado não como produtor de cultura, mas como um fomentador, e a cultura como um direito. Enxergar a cultura como um direito também está na base da forma mais avançada de organização político-cultural para Canclini, aquilo que ele chama de Democracia Participativa (Canclini, 1987, p. 27). Quando nos referimos a uma política cultural inclusiva e democrática estamos nos referindo a um conjunto de diretrizes que, assim como a Cidadania Cultural ou a Democracia Participativa, enxergue a cultura como um direito e os cidadãos não apenas como consumidores passivos, mas como agentes do processo de produção cultural.

² Os períodos de reforma da sala entre os anos 1982 e 1992 foram: o primeiro semestre de 1989, quando ela foi fechada para se adequar-se às normas de segurança exigidas pelo corpo de bombeiros; e entre o final de 1990 e o início de 1992, quando uma grande reforma na sala incluindo troca de equipamentos foi empreendida pela Secretaria Municipal de Cultura.

exibindo clássicos ou filmes independentes contemporâneos, a sala sempre se dedicou a ser uma sala de repertório. Também durante esse tempo desempenhou um importante papel ao servir de espaço a alguns dos principais festivais de cinema da cidade – geralmente patrocinados pela Secretaria Municipal de Cultura.

A escolha da sala como objeto desta pesquisa deveu-se em grande parte à minha experiência profissional enquanto programadora do Cine Olido – também uma sala de cinema municipal de São Paulo –, função que exerci durante os anos de 2011 e 2012. Essa experiência me permitiu prestar atenção não apenas à função desses equipamentos no espaço cultural da cidade, mas me chamou atenção igualmente para seu imenso potencial de atuação, não apenas no que se refere à formação de um público apreciador do cinema e à difusão da cultura cinematográfica, mas ainda junto aos produtores culturais que trabalham nessa área em São Paulo³. Por outro lado, minha experiência no Cine Olido me permitiu também ter a real dimensão das dificuldades que estão por trás do funcionamento de uma sala de cinema pública. Antes de ser uma sala de cinema, a sala Lima Barreto é um equipamento público⁴ e tal natureza vai sempre determinar certos procedimentos e impor limites à sua atuação (e aqui estamos nos referindo a limites jurídicos e à falta de flexibilidade própria às instituições públicas).

Inicialmente, a proposta desta pesquisa de mestrado era abordar os 30 anos da história da sala. Porém, tal empreitada revelou-se fora do meu alcance, em primeiro lugar, porque subestimei o trabalho de pesquisa que seria demandado para o levantamento de materiais sobre sala. O Centro Cultural pouco registros preserva no que tange à história de sua sala de cinema (mas não só sobre ela). Infelizmente, essa parece ser uma lacuna antiga, com a qual outros pesquisadores se depararam no curso de suas pesquisas sobre os vários aspectos do Centro Cultural. Roberto Cenni, que em 1990 abordou o CCSP em sua dissertação de mestrado, já apontava que, naquele momento, a instituição praticamente nada tinha de registro sobre sua história. Berenice Raulino de Oliveira, que em 1995, apresentou em sua dissertação sobre a política de programação de teatro da instituição entre os anos de 1989-1992, assim se referiu sobre suas dificuldades em relação ao acesso de materiais:

³ A existência de salas de cinema públicas ou de caráter cultural na cidade permite que esses profissionais continuem atuando, alimentando assim um circuito. A existência de salas pública ou sem fins lucrativos em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte permite que um mesmo evento de caráter cultural faça itinerâncias por essas cidades, permitindo uma vida longa a iniciativas.

⁴ Quando nos referimos à natureza pública da sala de cinema municipal neste trabalho, referimo-nos sobretudo ao seu status jurídico de coisa pública, que determina a forma como ela deve atuar sob o ponto de vista de seus procedimentos. Estes são, forçosamente, os mesmos utilizados pela administração pública (uma vez que a sala é, enfim, uma parte da própria administração pública direta).

(...) não posso me furtar à observação de que, ao tentar colher dados [sobre a história do centro cultural] junto à biblioteca do Centro Cultural São Paulo, em setembro de 1994, deparei-me com escasso e mal acondicionado material em algumas pastas de plástico suspensas; o restante do material jornalístico, fora microfilmado de forma totalmente precária, com folhas de jornal dobradas impedindo a leitura da matéria, ou fora de foco. O funcionário que me atendeu no setor de microfilmes informou-me que não era possível tirar cópias, pois a copiadora estava quebrada e, apesar de sua insistência em solicitar o conserto por quase dois meses, ainda não obtivera nenhum retorno. Mesmo a máquina leitora só funcionava – em péssimas condições também – porque ele próprio investira na compra de componentes. (Oliveira, 1995, p. 12)

O que encontrei ali de material para minha pesquisa foram alguns poucos folders da sala de cinema, datados dos anos 1980 e 1990, que pouco diziam sobre sua história (nem mesmo esclareciam quem era a equipe que lá fazia a programação de cinema naquele momento). Sobre os anos 2000, há certamente mais registros. Entretanto, movida por um desejo de analisar o início das atividades da sala e também intrigada por esse período áureo da cinefilia paulistana que foi os anos 1980, acabei dedicando mais tempo de pesquisa à primeira década de funcionamento da sala e, posteriormente, decidindo restringir o foco deste trabalho aos seus primeiros dez anos a fim de dar conta de finalizá-lo no prazo.

Assim, partindo do zero, comecei pelas fontes mais tangíveis: os próprios funcionários do Centro Cultural. Logo descobri, contudo, que havia apenas uma funcionária remanescente do período aqui abordado no Centro Cultural, Márcia Marani (hoje já aposentada). Foi ela quem me ajudou a localizar a primeira programadora da sala, Herlene Magalhães. Os depoimentos foram fontes imprescindíveis para esta pesquisa, uma vez que não existe nada documentado. Além do depoimento de Herlene Magalhães, destaco ainda as colaborações de Carlos Roberto de Souza, Berenice Raulino de Oliveira e Diogo Gomes dos Santos, que, por meio de seus testemunhos, me ajudaram a montar o quebra-cabeças da história da sala Lima Barreto em seus primeiros dez anos. Outros depoimentos também foram importantes para compor o contexto do circuito alternativo de exibição durante a década de 1980 e aí destaco mais uma vez o nome de Diogo Gomes dos Santos, mas também os de André Gatti e Felipe Macedo. Depoimentos de Arnaldo Fernandes Junior, Cláudia Moraes Fernandes, Luiz Felipe Miranda e André Gatti me ajudaram a entender o funcionamento do CCSP e de sua sala de cinema, embora não tenham podido me ajudar diretamente no que se refere à época específica dos primeiros dez anos da sala.

Além dos depoimentos, essencial para esta pesquisa foi contar com o acervo online do jornal *Folha de S. Paulo*, por meio do qual eu consegui levantar uma parte expressiva da programação da sala durante os anos 1980 e, assim, pude ter uma boa dimensão de quais eram suas atividades naquele momento. Os materiais impressos que me foram emprestados ou cedidos por Herlene Magalhães e Berenice Raulino de Oliveira acabaram se mostrando mais esclarecedores para a reconstituição da história da sala Lima Barreto do que aqueles que se encontram no próprio CCSP. Sem o folder da exposição “Teatro Brasileiro: Cenografias” (ocorrida em novembro de 1992), por exemplo, que é parte do acervo pessoal de Berenice, talvez eu não tivesse descoberto o nome completo de um personagem chave da história da sala, já falecido, que todos conheciam apenas como Ju: José Salvador Rodrigues, programador da sala de cinema durante toda a segunda metade da década de 1980.

A pesquisa mostrou que a história da sala de cinema nesses primeiros dez anos pode ser dividida em quatro períodos principais. O primeiro período é aquele que vai de 1982 a 1985, quando a sala era programada pela Cinemateca Brasileira, por conta de uma parceria estabelecida na época em que Mário Chamie foi Secretário Municipal de Cultura. Nesse período, a coordenadora da programação do cinema do CCSP era Herlene Magalhães e Ju, seu assistente. Eles tinham liberdade para propor uma programação à cinemateca, mas estavam submetidos à disponibilidade de seu acervo. No final de 1985, Herlene Magalhães deixa o CCSP e Ju passa a programar a sala. Neste período, a parceria com a cinemateca é rompida, a sala passa a se aproximar cada vez mais das entidades cineclubistas e a estabelecer suas próprias parcerias com consulados, este é um período em que se pode dizer que ela passa a ter mais autonomia. A partir de 1989, nota-se certo desgaste na forma de programar da sala, devido em grande parte à derrocada dos cineclubes, com os quais houvera até ali uma troca constante. Tornava-se cada vez mais difícil programar sem orçamento e sem infraestrutura. Em 1989, igualmente, a sala começa a sofrer uma série de reformas, assim como o Centro Cultural como um todo. Neste período, é iniciada a compra de novos equipamentos (projetores, sistema de som), o que demandará um desgastante processo administrativo. A partir de 1992, após um longo período de reformas e com os novos equipamentos a sala é reinaugurada. Já com Plácido Campos Jr. na equipe, a programação ganha novo fôlego, mas continua a trabalhar sem orçamento, dependendo da disponibilidade de cópias cedidas gratuitamente ou por meio do sistema de reversão de bilheteria.

Acreditamos que a principal contribuição desta pesquisa se dá no sentido de promover o resgate e registro da história da sala de cinema do Centro Cultural São Paulo em seus primeiros dez anos. A história do Centro Cultural não é de forma alguma desconhecida, já estando registrada em dissertações e livro. A história da sala de cinema, contudo, permanecia ainda sem um registro ordenado. Por isso, acredito que, nesse sentido, este trabalho também possa contribuir, ou seja, servir como uma referência, a outros que tenham também como intenção pesquisar e abordar o trabalho de uma sala de cinema.

Capítulo 1 – Uma Contextualização

1.1. Secretaria Municipal de Cultura (1975-1992): Em busca de um projeto de cultura para a cidade de São Paulo

Por ser um equipamento cultural público vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, o Centro Cultural São Paulo e, conseqüentemente, sua sala de cinema estão sujeitos às diretrizes e linhas de atuação deste órgão. Assim, neste capítulo, buscamos traçar o percurso de atuação da SMC durante o período aqui concernente de forma a entender de que maneira os diferentes governos e orientações políticas influenciaram, em última instância, o desempenho da sala de cinema. Começamos em 1975, pois este foi o ano de criação deste órgão dentro da prefeitura de São Paulo, quando a cultura na cidade começou a ser pensada de forma a assimilar os princípios da democratização cultural, procurando retomar um projeto que, embora distante no tempo, se apresentava como o único apto a estabelecer um diálogo próximo com o que se buscava a partir dali. Este projeto a ser retomado era a experiência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo entre os anos de 1935 e 1938. Frisamos que, entre 1938 e 1975, quando a SMC foi criada, a cultura enquanto área de política pública desempenhou, no município, um papel muito marginal. De 1938 a 1945, o Departamento de Cultura criado por Mário de Andrade sobreviveu, mas foi sendo aos poucos desmontado. De 1945 a 1947, ele passa a estar vinculado à Secretária de Higiene e Cultura e, finalmente, de 1947 a 1975, sobrevive como uma divisão da Secretaria de Educação e Cultura.

1.1.1. A criação da Secretaria Municipal de Cultura e a gestão de Sábato Magaldi (1975 – 1979)

Quando a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo foi criada, em 1975, não havia no Brasil um modelo a ser seguido e um projeto sólido e democrático para a área era algo distante. Segundo Calabre, ainda hoje, os órgãos de cultura municipais “mantém uma noção muito simplificada de política pública de cultura”, sendo corrente a visão de que promoção cultural é sinônimo de realização de atividades de entretenimento e lazer (Calabre, 2009, p. 89). Para Botelho, igualmente, “instituições tradicionais de cultura” (como os equipamentos culturais públicos), ao qual dão muita atenção normalmente órgãos como as secretarias municipais de cultura, formam um

“sistema fechado” (Botelho, 2004, p. 1). Hoje, as tendências políticas mais avançadas para a área tendem a levar em conta que a vida cultural não se constitui apenas de práticas legitimadas pelos gestores culturais (teatro, cinema, museus, bibliotecas), as quais tem muito mais apelo com uma parcela do público mais elitizada e que constitui apenas uma parte dos cidadãos de uma grande cidade como São Paulo.

Em meados da década de 1970, contudo, os pensamentos mais vanguardistas para a área da cultura assumiam a máxima de que era essencial “construir centros de cultura ou incentivar a frequência a museus e teatros” e que “desenvolver políticas de facilitação de acesso à cultura (...) trariam, quase que automaticamente, uma resposta positiva da população antes excluída deste terreno” (Botelho, *op. cit.*). O Centro Cultural São Paulo nasceu sob esse paradigma, que era também o paradigma da Secretaria Municipal de Cultura em seus primeiros tempos.

Durante a gestão do primeiro secretário municipal de cultura (1975-1979), o crítico de teatro e professor da ECA/USP Sábato Magaldi, muito se falou de um retorno ao projeto de Mário de Andrade e de seu Departamento de Expansão Cultural, conforme aponta Ansarah (1988, p. 20). Naquele momento, esse era o modelo mais paradigmático que se tinha no Brasil de uma tentativa de implementação de um projeto para a cultura de caráter democrático. O depoimento de Carlos Augusto Calil, então chefe de gabinete, corrobora essa ideia:

Havia entre os arquitetos da EMURB e o segundo escalão da Secretaria de Cultura uma comunhão de ideias, no sentido de prolongar e descentralizar os equipamentos culturais, numa linha que vinha de Mário de Andrade. (Carlos Augusto Calil apud Ansarah, 1988, p. 22)

O retorno a Mário de Andrade aparece também no depoimento de Teixeira Coelho ao relatar sua passagem pela Secretaria de Estado da Cultura (1985, p. 4) e, ainda, no discurso de Marilena Chauí, secretária de cultura de São Paulo durante a gestão 1989-1992:

A ideia de definir para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC) uma política cultural, em vez de um programa de atividades e serviços culturais, nasceu da exigência imposta pelas circunstâncias, isto é (...) do fato de não possuímos uma tradição que pudesse ser simplesmente seguida, mas que precisava ser criada, tendo como referência, por um lado, algumas políticas anteriores (em especial as de Mário de Andrade e Sábato Magaldi) e, por outro, algumas tradições que pretendíamos recusar. (Chauí, 2006, p. 66)

O fato é que houve uma vanguarda de pensadores e gestores culturais de esquerda que, naquele momento entre os anos 1970 e 1980, procuraram identificar modelos a serem seguidos, de forma a romper com os signos do populismo e da ditadura. Segundo Isaura Botelho, o projeto de Aloísio Magalhães, outra figura proeminente do pensamento cultural no Brasil, para a Secretaria da Cultura do Ministério da Educação e Cultura - MEC, também não deixou de dialogar com o projeto de Mário de Andrade, “sendo dele uma releitura e uma reapropriação em função das conjunturas do momento” (Botelho, 2007, p. 9). Botelho afirma que, nos anos 1970, houve de fato “uma relativa hegemonia cultural da esquerda do país” (Botelho, 2007, p. 8) e Sábato Magaldi, apesar de inserido dentro de um governo que possuía laços estreitos com a ditadura, filiava-se àquela corrente.

Para a primeira equipe de funcionários da SMC, liderada por Magaldi, o modelo francês de políticas públicas para a cultura também era algo que se tinha no horizonte, embora não de forma muito embasada.

Murillo Marx, diretor do Departamento do Patrimônio Histórico - DPH, órgão da SMC, encarregado de implementar o Centro Cultural do Jabaquara, afirma que o Centro Georges Pompidou foi um modelo relevante para pensar esse projeto, mesmo tendo em mente as diferenças de proporção entre um e outro. Mas, dizia ele, o que mais chamava a atenção em relação à instituição francesa era justamente a ideia do “multiuso”, termo esse utilizado pelo próprio secretário de cultura para esboçar seu projeto cultural para a cidade.

Em centros urbanos mais avançados já existia essa mentalidade de „multi-uso“. Eu havia estudado na França, e havia ficado impressionado com o trabalho de Jean Villar, onde este lecionava teatro „popular“ e era um teatro imenso. O espetáculo ia para a periferia com muitas atividades, como música clássica, jazz, com refeições para se criar uma ideia de festividade coletiva; eu fui um pouco formado nessa mentalidade e achava importante que tivéssemos essa ideia parecida aqui no Brasil. (Sábato Magaldi apud Ansarah, 1988, p. 24)

A descentralização da cultura na cidade de São Paulo é uma ideia recorrente enquanto diretriz de política pública entre os anos 1975 e 1992, embora tenha havido um hiato cultural entre 1986 e 1989, quando muito pouco se fez pela área. Inicialmente, pensou-se em fazê-la por meio da utilização de equipamentos culturais já existentes na periferia de São Paulo. O Centro Cultural do Jabaquara, por exemplo, primeira instituição construída e pensada exatamente para essa finalidade pelo órgão municipal,

foi edificado num sítio histórico preservado pelo DPH, o Sítio da Ressaca. E, assim como esse, havia outros prédios preservados pelo órgão espalhados pela cidade: Pátio do Colégio, Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Capela do Morumbi, Antigo Mercado de Santo Amaro, Casa das Retortas, Casa do Grito.

Muito embora, o conceito de centro cultural soasse como algo novo para a equipe da SMC naquele momento, tendo chegado até eles, principalmente por causa da repercussão da inauguração do Centro Georges Pompidou⁵, a ideia de utilizar espaços multiusos voltados a facilitar o acesso da população à fruição, mas também à produção e difusão de bens culturais tinha pelo menos 20 anos.

Ainda nos final dos anos 1950, o então ministro da cultura francês, André Malraux criou o projeto das “casas de cultura” e iniciou sua implementação enquanto política pública. A primeira casa de cultura francesa, na cidade de Havre foi projetada por Oscar Niemeyer e datava de 1961. Além disso, a própria América Latina já possuía suas experiências de casas de cultura cujo propósito era o de serem espaços multiusos para oficinas, apresentações, exposições culturais. Segundo Teixeira Coelho, a experiência mexicana com as casas de cultura data dos anos 1950 e, em 1978, em Cuba, foi criado um Sistema Nacional de Casas de Cultura (Coelho, 1986, p. 19 e 78).

São Paulo já tinha a experiência do sistema de bibliotecas ramais – a primeira foi criada em 1953, no Tatuapé –, um modelo relativamente bem sucedido, que Luís Milanesi tentaria expandir para todo o estado na época em que foi Secretário de Estado da Cultura. Ainda hoje, essas bibliotecas atuam, mesmo que precariamente, como polos culturais, promovendo atividades para a população das regiões onde estão inseridas, algumas realmente muito carentes de outros equipamentos públicos⁶. O próprio Centro Cultural São Paulo, que começou a ser construído nessa gestão, inicialmente, deveria ser uma grande biblioteca multiuso, já concebida ter dois auditórios, e abrigar palestras, peças de teatros e projeções de cinema.

Durante sua gestão, Magaldi promoveu a reforma de diversos teatros da rede municipal, proporcionando assim, um ganho em termos de possibilidades de prestação de serviços à população. Buscou ainda a democratização do acesso aos espetáculos teatrais por meio de eventos em que eram oferecidas peças teatrais a preços populares.

⁵ O material informativo sobre o Centro Georges Pompidou chegou até o departamento do Patrimônio Histórico via Consulado Francês e Aliança Francesa em São Paulo (Ansarah, 1988, p. 24).

⁶ Ainda hoje, as bibliotecas ramais têm um papel importante na política cultural do município, pois constituem a infraestrutura da SMC mais bem distribuída pela cidade, encontrando-se presente em todas as regiões do município. De acordo com Botelho, as bibliotecas infanto-juvenis são aquelas que atingem os pontos mais extremos da cidade (Botelho, 2002, p. 6).

Foi o caso das edições do evento “Mês Teatral”, criado em 1978, em que as peças mais importantes do ano anterior eram selecionadas por entidades da classe teatral, reunidas e mostradas sob a forma de rodízio nos teatros da rede municipal a preços que, supunha-se, garantiriam o acesso das classes menos abastadas. Bem sucedido e gozando de legitimidade perante a classe teatral, o projeto continuou até meados da década de 2000.

Projetos diretamente inspirados na experiência de Mário de Andrade também tiveram vez, foi o caso do uso de carros-bibliotecas para promover a circulação de um acervo de livros a regiões periféricas. É possível notar que havia uma vontade de democratização nas ações desta gestão, assim como continuará havendo em maior ou menor grau nas gestões seguintes. Isso nos leva a crer que, não obstante a falta de uma tradição democrática no país, uma consciência em torno da necessidade de se construir algo novo se formava em setores ligados à área cultural mais alinhados à esquerda.

No que tange, às políticas culturais, para usar a classificação proposta por Canclini (1987, p.27), o Brasil estava ainda tentando sair de um modelo estatal-populista, em que a principal marca é o papel do Estado enquanto produtor cultural, para um modelo de democratização cultural, marcado pela difusão e popularização da alta cultura, de forma a tentar promover seu acesso igualitário a todos os cidadãos.

A gestão de Chamie, assim como a de Fábio Magalhães e Gianfrancesco Guarnieri (que atuaram ambos como secretários de cultura no período do mandato de Mário Covas na prefeitura) será um pouco o desdobramento disso.

1.1.2. Gestão Mário Chamie (1979-1983): a “cultura da escassez”, o Projeto Periferia e a ideia de construir um centro cultural

A gestão de Chamie à frente da SMC, de junho de 1979 a março de 1983, deu continuidade a uma política de descentralização que havia se iniciado na gestão anterior, priorizando principalmente a abertura de novos equipamentos culturais em regiões distantes do centro da cidade.

Chamie partia do princípio de que havia uma cultura popular sendo produzida na periferia, mas que estava fora de qualquer circuito. Seu discurso ia no sentido de que era preciso dar voz a essa produção e abrir-lhe uma janela de escoamento. Além disso,

segundo ele, os anseios culturais dessa parte da população estavam longe de ser atendidos, porque de fato ela era completamente desconhecida e anônima (Mário Chamie apud Mendes, *Folha de S. Paulo*, 21/07/1981).

Figura carismática e recorrente nos jornais da época, Chamie cunhou um termo que, segundo ele, seria o foco de sua gestão: a cultura da escassez. Esta seria a cultura produzida por populações periféricas e marginais que não encontram veiculação, mas “que também tem seu público” (Chamie apud Duclos, *Folha de S. Paulo*, 31/08/1979).

Seu projeto mais significativo – e que teve vida relativamente longa por ter continuado na gestão seguinte, embora não com a mesma denominação – foi o “Projeto Periferia”, que visava levar a cultura a pontos remotos da cidade, propondo o “aproveitamento de espaços não tradicionais e também o uso não tradicional de todos os tipos de espaço” (Chamie apud Mendes, *Folha de S. Paulo*, 21/07/1981). Na prática, o que se fez nessa época, na verdade, foi expandir a rede de bibliotecas, instalando-as em locais distantes da cidade, carentes de equipamentos culturais, porém improvisados, o que em si já denotava a defasagem entre o discurso e os limites de atuação práticos de um órgão como a SMC. Prédios ociosos da prefeitura foram reformados ou recorreu-se ao aluguel de casas onde foram instaladas bibliotecas

A criação desses equipamentos estava em sintonia com aquilo que ele dizia ser um dos princípios de sua gestão: a substituição do evento cultural pelo planejamento. Tal visão também estará presente nas gestões de Fábio Magalhães (1983), Gianfrancesco Guarnieri (1984-1985) e Marilena Chauí (1989-1992) que procuraram, desta forma, fugir de uma visão populista de política cultural. Porém, em muitos casos, procurando viabilizar os projetos dentro de uma estrutura engessada e onde havia uma imaturidade muito grande para lidar com as burocracias próprias do governo, acabou-se recorrendo a projetos provisórios, que não possuíam solidez política, como no caso do aluguel de casas para instalar bibliotecas. Esse tipo de iniciativa mostrar-se-ia facilmente “desmontável” em gestões seguintes, notadamente na gestão 1986-1989.

O Centro Cultural São Paulo foi o projeto mais polêmico empreendido por Chamie, a grande vitrine de seu governo, muito embora a construção do prédio, que inicialmente seria uma biblioteca, tenha sido iniciada ainda na gestão de Sábato Magaldi. Chamie foi à imprensa inúmeras vezes para defendê-lo dos ataques da imprensa. Depois que deixou a secretaria, no entanto, por muitas gestões, o projeto continuaria a ser criticado sem encontrar defensores nem mesmo no próprio governo.

Fábio Magalhães, seu sucessor, se referiu ao Centro Cultural como uma “experiência pompidoulesca” e, quando perguntado sobre se daria continuidade à construção de centros culturais em outras regiões da cidade, disse que isso seria dar continuidade a uma “política do delírio” (Fábio Magalhães apud Gonçalves Filho. *Folha de S. Paulo*, 14/08/1983). Fernando Lemos, diretor do CCSP durante a gestão Fábio Magalhães, também não deixou de declarar que:

Quando assumimos a direção do CCSP avisamos a imprensa que estávamos herdando uma obra da qual discordamos integralmente. (...) Estamos arcando com este abacaxi, essa obra inacabada (...), que temos levado em frente usando até do prestígio pessoal para conseguir de empresas materiais necessários para montar uma exposição. Porque dinheiro não temos (...). Estamos pagando por uma obra errada (...). Com 500 funcionários trabalhando aqui, nem lanchonete temos (...). (Fernando Lemos apud Cenni, 1991, p. 30)

A verdade é que a experiência frustrada do Centro Cultural São Paulo, durante muitos anos, acabou significando para o município uma grande perda em termos de perspectiva de projetos. O desenrolar da trajetória do equipamento gerou um trauma tão grande para a cidade e para a SMC, que nenhum outro governo do período aqui estudado arriscaria outro empreendimento do gênero – nem a SMC parecia ter recursos para isso. Em 1984, o CCSP já dava claros sinais de ser um passo maior do que a perna da Secretaria poderia dar, o que, na verdade, não deixa de ser paradoxal considerando o porte de uma cidade como São Paulo. Segundo Botelho, por muitos anos ainda São Paulo sofreria com a carência de centros culturais de grande porte (Botelho, 2001, p. 9), sendo que até hoje a situação não mudou significativamente nesse sentido. Apenas em 2012, 30 anos depois do início das atividades do CCSP, outro equipamento do gênero seria inaugurado pela SMC: o Centro Cultural Tiradentes (na gestão de Carlos Augusto Calil), embora, em termos de orçamento e flexibilidade de atuação, administrar esse tipo de instituição continue a ser um desafio, mesmo para a secretária de cultura da maior cidade do país.

1.1.3. Gestão 1983-1985 (Fábio Magalhães e Gianfrancesco Guarnieri): Projeto Cultura na Cidade, a descentralização segue como palavra de ordem

Fábio Magalhães, que assumiu a SMC no governo de Mário Covas, reformulou o “Projeto Periferia”, transformando-o no “Projeto Cultura na Cidade”. Para ele, a

denominação do antigo projeto, escolhida em função de uma noção geográfica, refletia um equívoco (Gonçalves Filho, *Folha de S. Paulo*, 14/08/1983). O projeto também crescia em propósitos: fazer o mapeamento cultural de São Paulo, abrangendo iniciativas práticas e atividades mais informais praticadas pela população, além de dar espaço para manifestações dos próprios produtores culturais dos bairros.

A ideia de dar espaço e voz aos produtores culturais locais não era nova, já estando presente na gestão Chamie, o problema era enfrentar os desafios para colocar isso em prática: burocracia, a precária estrutura da SMC, falta de verba, a falta de apoio por parte de outras instâncias do governo.

Por razões políticas, Fábio Magalhães acabaria ficando apenas nove meses à frente da SMC⁷ e seu sucessor, indicado por Covas, foi Gianfrancesco Guarnieri. Porém, conforme aponta o colunista Ruy Castro, não houve grande mudança de diretrizes em relação ao plano que Magalhães já havia proposto:

*Para Gianfrancesco Guarnieri, que está entrando, será uma oportunidade de descobrir se eles realmente usam ou não usam black-tie na periferia de São Paulo. Afinal, como a palavra-de-ordem na Cultura – sai secretário, entra secretário – continua a ser “descentralização”, é para a periferia que deverão se dirigir os principais eventos culturais e artísticos da cidade. (...) apoio à cultura alternativa da periferia, buscando as raízes das diferentes regiões; fundar núcleos de teatro para os trabalhadores, além de levar o teatro para as redes escolares; batalhar pelo patrocínio das empresas privadas, porque só com o dinheiro da Prefeitura não dá; e não ficar preso à máquina administrativa, saindo às ruas para “batalhar juntos”. Onde foi que já ouvimos mais ou menos isso antes? Ah, sim, nas declarações do ex-secretário Fábio Magalhães ao tomar posse no ano passado. (Ruy Castro, *Folha de S. Paulo*, 05/01/1984).*

Apesar de sua indicação ser apontada, na época, como um consenso entre a classe artística, Gianfrancesco Guarnieri teve uma gestão polêmica. Um de seus atos mais impopulares foi a demissão coletiva de parte relevante dos funcionários comissionados da SMC; “uma avalanche de exonerações”, de acordo com o jornal *Folha de S. Paulo*. Tais demissões foram consideradas arbitrárias por vereadores da oposição (Gonçalves Filho, *Folha de S. Paulo*, 25/05/1984).

⁷ No dia 26 de dezembro de 1983, todos os secretários, administradores regionais, presidentes e diretores de empresas e autarquias municipais entregaram ao prefeito Mário Covas uma renúncia coletiva. Tal manobra teria sido articulada por secretários próximos ao então prefeito de maneira a permitir uma reordenação política da equipe municipal. A maior parte dos então integrantes de sua equipe provinha da administração provisória do prefeito anterior, Altino Lima, e não haviam sido indicados por Covas; entre eles estava o Secretário Municipal de Cultural, Fábio Magalhães. (SECRETARIADO entrega renúncia coletiva a Covas, *Folha de S. Paulo*, 27/12/1983)

Apesar da polêmica e de ser descrito como um gestor ausente não apenas pela imprensa da época⁸, como também por funcionários (Ansarah, 1988, p. 86), o então secretário demonstrava estar alinhado a um pensamento progressista que já colocava a cidadania no centro da questão cultural (Souza, 1997, p. 27).

Guarnieri deu continuidade ao “Projeto Cultura na Cidade” e ao contrário de Fábio Magalhães, pensava em implantar outros centros culturais pela cidade (Ansarah, 1988, p. 100), o que acabou não acontecendo de fato.

No que se refere à sala de cinema, a gestão 1983-1985 não teve nenhuma influência significativa sobre seu funcionamento, visto que ela continuava atuando mais ou menos sob os mesmos parâmetros da gestão anterior.

1.1.4. Jânio Quadros e seus secretários (1986-1989): Uma gestão de estagnação

Apesar de haver determinados consensos por parte dos secretários que comandaram a pasta até 1986 sobre os caminhos que deviam seguir as políticas públicas para a cultura (sendo a descentralização a palavra de ordem), não havia um plano de político bem definido ou projeto sólido o bastante para barrar o acesso à Secretaria de Cultura de políticas assistencialistas e populistas. Assim, o pequeno avanço que havia sido alcançado até aquele momento não conseguiu impedir a retomada de uma visão retrógrada de cultura que paralisaria a SMC e o CCSP até 1989.

Sob a gestão de Jânio Quadros, primeiro prefeito de São Paulo eleito democraticamente após o período da ditadura militar, a SMC se funde à Secretaria dos Esportes e nasce a Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer – indo contra uma tendência daquele momento histórico de pensar as políticas culturais de forma independente, destinando a ela órgãos específicos.

A Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer da gestão Jânio é lembrada por ter virado uma espécie de “cabide de emprego” (Chauí apud Ortiz, 1991) e o Centro Cultural São Paulo, um “balcão de atendimento” (Oliveira, 1995, p. 18). Jorge Yunes, um dos quatro empresários que ocuparam a cadeira de secretário durante esse período, ao deixar o cargo, chegou a afirmar que a Secretaria possuía mais de mil cargos em

⁸ GONÇALVES FILHO, Antônio. Secretaria da Cultura em crise: O secretário Guarnieri demite funcionários e volta à televisão, na novela da Globo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 25/05/1984.

comissão em sua maioria preenchidos por indicação direta do prefeito (*O Estado de S. Paulo*. “Ferrari, um novo secretário”, 07/03/1987).

De acordo com Marilena Chauí, que assumiria a SMC na gestão da prefeita Luiza Erundina (1989-1992), cargos em comissão da antiga Secretaria haviam sido usados como moeda de troca de votos na Câmara dos Vereadores: “Eu encontrei uma Secretaria onde boa parte dos funcionários tinha sido posta pelo vereador Andrade Figueira, que era o 17º voto do Jânio” (Chauí, 1991). Segundo reportagem do Estadão na época, mesmo o secretário de cultura sucessor de Yunes, Renato Ferrari, e o diretor do Centro Cultural naquele momento, Roberto Vicente Frizzo, haviam sido indicações de Andrade Figueira que, aparentemente, mandava e desmandava na SMC e, em troca, garantia apoio a Jânio (*O Estado de S. Paulo*. “A cultura sempre em terceiro plano”, 17/07/1987).

Durante o governo de Jânio Quadros, passaram pela SMC alguns secretários, nenhum deles possuía qualquer histórico relevante de atuação no campo cultural. O primeiro, o economista Jacob Salvador Zveibil, morreu subitamente no primeiro dia gestão. Não obstante sua breve passagem pela área, em novembro de 1986, o Centro Cultural do Jabaquara passaria a se chamar Centro Cultural “Jacob Salvador Zveibil” em sua homenagem. Logo depois, assumiu o cargo o advogado criminalista e tributário Hélio Dejtiar, que permaneceu como secretário por cerca de dois meses. Após Dejtiar, veio o empresário Jorge Miguel Yunes, que dirigiu a pasta de março de 1986 a março de 1987. Em seguida, foi a vez de outro advogado e empresário assumir a Secretaria, Renato Ferrari, que havia presidido a Fundação Padre Anchieta de 1984 a 1987, mas cujo principal ramo de atividades era o de concessionárias automotivas. Embora tenha assumido em março de 1987, em agosto do mesmo ano, Ferrari declarou à reportagem do jornal *Shopping News* que apenas a partir de 1988 acreditava que “poderia adotar uma linha de política cultural” (Lorenzon, 1987).

Ou seja, todos passaram muito longe de entender o processo de evolução pelo qual vinham sendo submetidas as políticas públicas para cultura no Brasil e as quais a SMC até então, bem ou mal, tinha tentado acompanhar.

A segunda metade dos anos 1980 foi negra para os equipamentos públicos da SMC. O Teatro Municipal, fechado para reformas em 1984, só voltaria a ser reaberto em 1991. O Departamento do Patrimônio Histórico foi obrigado a suspender o atendimento ao público em novembro de 1987, pois o casarão que o abrigava encontrava-se condenado pelos técnicos da Prefeitura. No mesmo ano, das oito casas

históricas onde funcionavam museus, seis estavam fechadas. Bibliotecas eram ameaçadas de despejo e houve ainda o caso trágico da biblioteca da Mooca cujo teto desabou por causa das chuvas, obrigando os funcionários a atenderem o público no vestiário de uma piscina pública (Arruda. *Folha da Tarde*, 06/11/1987).

O Centro Cultural, igualmente, passou por um relevante processo de degradação, por uma série de razões, entre elas, obviamente, o descaso da gestão 1986-1989. Porém, também é preciso dizer que, até novembro de 1988, o CCSP permaneceu *sub judice*, não podendo sofrer qualquer tipo de intervenção relevante em sua estrutura durante esse período – o que certamente não justifica a falta de manutenção e a situação a que o equipamento chegou. Isso aconteceu porque, logo após a inauguração, sua construtora, a SADE, processou a Prefeitura por falta de pagamento e a Prefeitura, por sua vez, processou a construtora por não ter terminado a obra (Cenni, *Op.cit.*, p. 30). Cenni descreve o estado em que se encontrava o Centro Cultural no final dos anos 1980 e início dos anos 1990:

O aspecto do Centro Cultural São Paulo não é nada convidativo. Praticamente todas as janelas basculantes que dão vista para a avenida 23 de Maio estão quebradas, com vidros trincados e o sistema de abrir/fechar emperrado, sendo que muitos dos vidros quebrados em vários pontos do CCSP foram substituídos por tapumes de madeira pintada; há pequenos núcleos que servem como depósito de cadeiras e elementos cênicos semi-abandonados e cantos vedados ao público que guardam bugigangas, fazendo com que o conjunto se assemelhe a uma favela. (Cenni, 1991, p. 35)

Além da degradação a olhos vistos, o Centro Cultural sofria ainda com frequentes episódios de roubo de seus equipamentos, pois o prédio não possuía portas laterais e nem portão na entrada que dava para a avenida 23 de Maio (Chauí, 2006, p. 86). A situação no final da década de 1980 era a de um local abandonado à própria sorte e esse clima de pessimismo e frustração se refletirá de uma forma ou de outra nos serviços prestados pelo equipamento. O local estava numa situação de total descrédito com a população, como aponta Berenice Raulino de Oliveira, que trabalhou no CCSP durante a gestão 1989-1992 (Oliveira, 1995). No que se refere à sala de cinema, sua infraestrutura não era muito melhor do que a situação geral do edifício e, a tirar pela gestão em curso, não havia expectativas de melhora. No entanto, graças a parcerias que conseguiu travar neste momento, ela pôde continuar funcionando e, eventualmente, conseguia destaque nos jornais, fruto do trabalho contínuo da equipe de programação.

No entanto, esse foi um de seus momentos mais difíceis para a sala, como veremos com mais detalhes no capítulo 3.

1.1.5. Gestão Marilena Chauí (1989-1992): Cidadania Cultural

Entre 1989 e 1992, sob a gestão da prefeita Luiza Erundina (do Partido dos Trabalhadores), a Secretaria Municipal de Cultura volta a existir independentemente de outras áreas e a filósofa e professora da USP Marilena Chauí, enquanto secretária, tentará implantar em São Paulo um projeto de política cultural que avançasse em direção a uma democracia participativa – o que para Canclini é a forma mais avançada de política cultural, uma vez que abre espaço aos movimentos populares e independentes e fornece ferramentas para que eles possam produzir cultura e difundi-la e não apenas consumi-la passivamente.

O projeto cultural da gestão Erundina-Chauí era pautado pela ideia de que o trabalho da SMC deveria contribuir para criar as condições ao advento da cidadania cultural, o que significava proporcionar aos cidadãos, notadamente aos trabalhadores, condições para exercer seu direito de expressão. Em suma, era um projeto que previa a socialização dos bens culturais, a revelação da produção oculta e o debate de ideias, visando, entre outros objetivos, dar condições para que, nas camadas populares, pudesse florescer o sentimento e a prática da cidadania participativa (Ferreira, 2006, p. 58).

As propostas políticas para a área cultural desta gestão traziam uma maior sofisticação do ponto de vista das ideias apresentadas em seu plano de governo, procurando, realmente, colocar-se um passo à frente em relação ao ponto em que a SMC havia parado com Guarnieri. Pela primeira vez, o próprio governo municipal mostrava-se comprometido com a questão cultural, dando respaldo ao ousado projeto apresentado pela SMC. O discurso da pasta falava claramente para um público específico, notadamente os trabalhadores e os “criadores culturais”⁹, e isso também marcava sua diferença em relação às posturas anteriores, que apesar de apresentarem boas ideias (de Sábato Magaldi a Guarnieri), eram um tanto desorientadas em termos de projeto político. Assim, pode-se falar que houve um avanço tanto em termos de delineamento

⁹ PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Reflexos de cidadania** [Discurso de posse de Marilena Chauí na Secretaria de Cultura de São Paulo]. São Paulo, 1989. Folder.

de proposta e clareza dos objetivos, quanto de lucidez em relação a qual deveria ser o público atingido por aquele projeto cultural. Essa seriedade em relação às propostas pode ser traduzida pelo fato de que essa foi a única gestão da SMC entre 1975 e 1992 sobre a qual encontrei materiais oficiais impressos, o que denota uma preocupação em explicar o que se queria fazer por meio da produção de materiais explicativos.

Quando esse ousado projeto teve que ser traduzido em ações, contudo, as dificuldades de trabalhar em um órgão público, tradicionalmente engessado, começaram a ser sentidas e as ferramentas disponíveis na SMC não se mostraram suficientes para colocar as boas ideias em prática. A excessiva aposta na atuação dos funcionários enquanto agentes críticos, que poderiam se tornar mediadores culturais entre o Estado e o cidadão, acabou se revelando demasiadamente utópica. A suposta falta de comprometimento dos funcionários em relação ao projeto cultural que se queria implementar é apontada por Luzia Ferreira como sendo um dos motivos da inviabilidade do projeto proposto por Chauí:

Diante da imobilidade imposta pela máquina administrativa, Chauí teve que optar por alternativas. Assim, centrou o foco nas bibliotecas onde foram implementadas ações como: cursos, seminários e palestras, visando treinar desde os porteiros até os bibliotecários (...) embora não raro tal proposta fosse entendida como uma tentativa do PT em cooptar adeptos para suas posições políticas, ou como muitos afirmavam “fazer a cabeça”. (Ferreira, 2006, p. 91)

Na realidade, conforme aponta Cenni em sua pesquisa sobre o Centro Cultural realizada entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, a situação dos funcionários da prefeitura e, em particular do Centro Cultural, naquele momento, não era exatamente das mais estimulantes: os salários eram baixos e a falta de motivação era alimentada pela percepção de baixo retorno em relação ao conjunto dos esforços (Cenni, 1991, p. 67). A forte hierarquia, própria ao serviço público, que inibe iniciativas individuais e estimula os funcionários a restringir-se às suas funções mais estritas, cria uma cultura que tampouco poderia contribuir para dar suporte ao projeto de cidadania cultural. Muito embora tenha se conseguido reunir uma equipe bastante interessante no CCSP para atuar nas áreas de programação, o que acabou contribuindo para uma melhora na imagem da instituição perante a classe artística durante essa gestão, o projeto do PT estava simplesmente dissonante em relação às possibilidades da SMC naquele momento. Havia problemas estruturais básicos, sem a resolução dos quais não era

possível nem começar a trabalhar. A própria situação do Centro Cultural, exposta acima, é um exemplo muito evidente.

Portanto, conforme conclui Ferreira (que, em sua tese de doutorado, se propôs a fazer uma análise crítica da gestão Marilena Chauí na SMC), apesar das boas intenções e de ter sido importante no sentido de apresentar um projeto político que deu um passo além em relação ao que se tinha até então, essa gestão não chegou de fato a um modelo de democracia participativa.

Entendemos que a tentativa de implantar em toda cidade o Projeto de Cidadania Cultural proporcionou alguns avanços, mas não propiciou a inclusão cultural da população sem acesso à cultura. (Ferreira, op. cit., p. 77)

No que se refere ao impacto dessa gestão sobre o Centro Cultural, o depoimento de Berenice Raulino de Oliveira, ex-diretora da Divisão de Artes Cênicas e Música, nos ajuda muito a entender em que sentido ele se deu. O equipamento, como sabemos, havia sido inaugurado inacabado sete anos antes e, desde então, tinha sofrido poucas mudanças. O prédio ainda não havia sido concluído e, além disso, encontrava-se num estado de deterioração evidente. Trabalhar num local que se assemelhava a “uma favela”, como aponta Cenni (*op. cit.*), que sofria com sérios problemas de enchente e, além disso, ter a obrigação de ali apresentar atividades culturais aptas a atrair público, realmente parecia um desafio com poucas chances de sucesso. Assim, o que aconteceu em boa parte da gestão Chauí foi que o equipamento, que, no início, não estava sequer de acordo com as regras de segurança exigidas pela prefeitura, permaneceu fechado para reformas: “Eu fui contratada pra fazer a gestão da programação e estava fazendo a gestão da obra. Mas não tinha jeito, chovia dentro” (Berenice Raulino, em depoimento para este trabalho concedida em 30 de janeiro de 2014).

Segundo Raulino, a diretriz geral da SMC nesse momento era que o Centro Cultural apresentasse uma “cultura de ponta”, ou seja, que fosse uma vitrine da melhor programação realizada pela SMC, o que foi colocado em prática na medida do possível.

Havia uma diretriz geral de que o Centro Cultural faria a “cultura de ponta”, era muito usado esse termo. As atividades mais inovadoras seriam feitas ali. Eu comecei então a pensar numa programação que em cinema não tinha como, mas no teatro funcionou bem: a pessoa que estivesse em cartaz, promoveria uma oficina do trabalho dele, para abrir um conhecimento prático ao público. Por exemplo, se tinha um espetáculo de clown, tinha também uma oficina. Nessa época, eu acho que chegou a funcionar, promover as novidades. (Berenice Raulino de Oliveira, em depoimento op. cit.)

No caso do cinema, ele tinha uma lógica de funcionamento à parte de áreas como teatro e a música, como será abordado no capítulo 3. Embora tanto o teatro quanto a sala de cinema trabalhassem com reversão de bilheteria, a permanência em cartaz de uma mesma peça por algumas semanas e o suporte da SMC (cessão gratuita do espaço e da infraestrutura, divulgação) fazia com que a parceria valesse à pena do ponto de vista financeiro para grupos teatrais, desde que o local mostrasse potencial para atração de público. Assim, a entrada de uma nova equipe, a partir de 1989, com um real comprometimento de trazer para o CCSP espetáculos de qualidade e, ao mesmo tempo, consciente do que o espaço poderia oferecer, trouxe para o local um clima de otimismo e um fôlego novo que aumentou em muito o potencial de atração de grupos teatrais interessados em ali se apresentar. A sala de cinema, ao contrário, sempre esteve refém da disponibilidade gratuita ou quase gratuita de cópias de filmes em película. Neste caso, os parceiros tinham que estar dispostos a não ter nenhum retorno financeiro para mostrar seus filmes ali ou, no melhor dos casos, um retorno muito baixo (proveniente da bilheteria). A falta de verbas fazia com que fosse um verdadeiro desafio programar ali, só amenizado pela prática da equipe, que conhecia o caminho das pedras. Festivais existiam, mas em muito menor número do que nos dias de hoje. Naquele momento, os grupos que trabalhavam na área da animação cultural cinematográfica eram basicamente os cineclubes, que, por sua vez, estavam bastante em baixa no final dos anos 1980. O Brasil possuía (e ainda hoje possui) poucas distribuidoras que trabalhavam com filmes de repertório, uma vez que nossa legislação pouco estimulava esse tipo de empresa. Pois, se já eram poucos os distribuidores disponíveis no mercado, em menor número eram aqueles que topavam trabalhar apenas pelo valor da bilheteria do CCSP. Para completar, a sala de cinema, naquele momento, tinha deficiências estruturais de toda ordem – projetores precários, isolamento acústico inadequado e uma cabine de projeção inacabada. Mesmo que se possa dizer que o contexto parece ter tido impacto maior na programação (ao estimular ou inibir certas parcerias ao longo dos anos 1980) do que propriamente atitudes diretas tomadas pela Secretaria, não se pode deixar de notar que a omissão também é uma forma de ter impacto sobre algo. Assim, em relação à sala, as duas gestões anteriores (Covas e Quadros) haviam agido sobretudo pela omissão.

O governo Chauí, por sua vez, conseguiu inovar e deixar um legado ao melhorar a estrutura dos espaços do CCSP, inclusive da sala de cinema. Num primeiro momento, a sala foi adaptada às normas de segurança contra incêndio e, entre 1990 e 1991, passou por uma reforma mais demorada em que foi construída a cabine de projeção e

aprimorado o isolamento acústico. Outro legado foi a completa equipagem da sala, com novos projetores e sistema de som, que não teria sido conseguida se não houvesse profundo comprometimento da equipe na compra dos novos aparelhos – uma vez que, além de caro, tal procedimento era profundamente trabalhoso do ponto de vista burocrático, envolvendo, inclusive, a importação de projetores, que não tinham similar nacional.

Em termos de programação, como apresentaremos melhor no terceiro capítulo, não houve grande melhoria nas condições, uma vez que se continuou a programar sem verbas. Por outro lado, a integração à equipe de Plácido Campos Jr, já no final da gestão, trouxe novo fôlego à área dentro do Centro Cultural. A melhora na estrutura da sala fez com que, em 1992, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, após oito anos, voltasse a ocorrer também no CCSP.

1.2. O Centro Cultural São Paulo

1.2.1. Início remoto

Em julho de 1975, cerca de seis meses após a criação da Secretaria Municipal de Cultura pela Lei n. 8204, de 13 de janeiro de 1975, Olavo Setúbal assume a prefeitura de São Paulo e uma de suas primeiras providências é o cancelamento do Projeto Vergueiro, um complexo comercial que seria construído no terreno onde hoje se encontra o Centro Cultural São Paulo¹⁰.

O terreno de 22 mil metros quadrados, situado entre a rua Vergueiro e a avenida 23 de Maio, que havia sido desapropriado para as obras do metrô e servira de canteiro para a construção da estação Vergueiro, encontrava-se ocioso desde a inauguração da estação, em fevereiro de 1975.

¹⁰ De acordo com reportagem do jornal Folha de S. Paulo, de 14 de agosto de 1974, o Projeto Vergueiro seria construído na “desolada paisagem da Vergueiro” e seria um “moderníssimo centro comercial, com supermercado e shopping center, hotel de alto luxo, cinemas, teatro, galerias de arte, garagens para mais de três mil carros e uma torre de escritórios com 107 metros de altura. Tudo isso, em meio a uma praça ajardinada”. A praça teria 43 mil metros quadrados, dos quais menos de 20 mil metros quadrados poderiam ser usados pelo cidadão comum. O resto seria reservado para uso exclusivo dos hóspedes do hotel que ali estaria localizado. O terreno era público e seria cedido pela Prefeitura de São Paulo ao consórcio Proub que, em troca, ofereceria à cidade a área construída. (A REURBANIZAÇÃO da Vergueiro em 2 anos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14/08/1974.)

Segundo Ansarah (1988), os terrenos remanescentes de canteiros de obras em São Paulo, sejam eles decorrentes da construção do metrô ou da abertura de grandes avenidas durante os anos 1960 e 1970, geraram outras áreas ociosas pela cidade. Uma delas daria origem ao Centro Cultural Jabaquara:

Essas obras [do metrô e da abertura da avenida Bandeirantes] acarretaram, na época, grandes modificações na área [do bairro do Jabaquara], alterando de forma crucial a paisagem urbana. Surgiram zonas abandonadas dos antigos canteiros de obras, assim como das edificações e áreas desapropriadas; fazendo-se, deste modo, necessário e imediato obras de reurbanização e revitalização do local. (Ansarah, 1988, p. 11)

A mesma preocupação de dar um fim social adequado ao terreno da rua Vergueiro fez com que a prefeitura decidisse cancelar o impopular Projeto Vergueiro, acusado de ser uma agressão à paisagem urbana e alimentar a especulação imobiliária na região. Ao cancelar o projeto, cuja construção já havia sido licitada, a prefeitura teve de arcar com uma indenização ao consórcio vencedor, o que o fez.

Ao mesmo tempo, a longa discussão a respeito da possível construção de um prédio anexo à Biblioteca Mário de Andrade, cuja falta de espaço para armazenamento de livros estava à beira de atingir um ponto crítico, já datava do final da década de 1960. O tombamento da praça Dom José Gaspar pelo CONDEPHAAT, em 1972, frustrara as intenções de construir uma segunda torre anexa ao prédio da biblioteca para depósito da coleção, uma vez que foi entendido que tal construção descaracterizaria a praça e o espaço verde remanescente dos jardins do Paço Episcopal de São Paulo.

Assim, a partir da gestão Olavo Setúbal, chegou-se à conclusão de que a melhor solução seria construir um novo prédio para que uma nova biblioteca pública de grandes dimensões fosse instalada. O terreno ocioso da rua Vergueiro foi então doado ao Departamento de Bibliotecas Públicas da SMC, que começou a pensar o projeto.

Uma comissão composta basicamente por bibliotecários, um arquiteto da Empresa Municipal de Urbanismo – EMURB e pelo chefe de gabinete da Secretaria Municipal de Cultura foi montada para discutir o projeto da nova biblioteca. Sua primeira reunião acontece em julho de 1975 e a última em abril de 1976. Enquanto duraram as discussões, a comissão se reuniu semanalmente. Em algumas dessas reuniões, trouxe como convidados diversos profissionais que foram chamados a participar do projeto com opiniões a respeito do que deveria ser a nova biblioteca.

A comissão sempre demonstrou preocupação em viabilizar um projeto que pudesse atrair um público diversificado, além de preencher lacunas no atendimento daqueles que já frequentavam as bibliotecas municipais – a experiência da Mário de Andrade demonstrava que estes eram, sobretudo, estudantes secundaristas –, e, por fim, havia ainda a preocupação de que o local estivesse alinhado a padrões internacionais.

Tratava-se, desde seu início, de um projeto ambicioso. Em diversas situações, a comissão demonstrou preocupação em oferecer à cidade um serviço à “altura de sua grandeza enquanto metrópole” (DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 1976A, p. s/n) e, além disso, havia também um norteamento quase intuitivo de que o projeto precisava ir além de ser mais uma biblioteca nos moldes tradicionais.

Tendo a comissão de planejamento tomado como ponto de partida para seus trabalhos a premissa de que a biblioteca Mário de Andrade (Vergueiro) será a célula mater de um centro cultural a ser criado naquela área, grande ênfase foi dada ao programa, na parte que diz respeito a áreas reservadas para atividades culturais. (DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 1976a, p. s/n)

Uma das inovações pensadas para o novo equipamento era o livre acesso dos consulentes às estantes de livros – ideia relativamente nova no Brasil. Reportagem de 1981 sobre o andamento das obras do Centro Cultural, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, faz referência a este diferencial ao enfatizar que: “nas bibliotecas, o leitor terá acesso direto aos livros, sem a necessidade de preencher fichas ou requerer autorização de funcionários”¹¹.

A ideia da promoção do amplo acesso norteava o projeto e as orientações para a construção do prédio iam no sentido de uma edificação que deixasse para trás a pompa de monumentos arquitetônicos como a Biblioteca Mário de Andrade.

Apesar do tamanho do prédio, seu uso deverá ser extremamente simples para que o leitor possa experimentar uma sensação de conforto e bem estar; enfim, sentir-se à vontade. (DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS, 1976a, p. s/n)

Segundo Luiz Telles, um dos arquitetos que projetaram o edifício do Centro Cultural São Paulo, em nenhuma das fases de concepção da nova instituição, houve consultas ou pesquisas realizadas junto à população. O próprio projeto do edifício partiu

¹¹ SÃO PAULO terá em breve seu Centro Cultural”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08/10/1981.

das experiências dos bibliotecários com relação ao público da Biblioteca Mário de Andrade principalmente (TELLES, 2002, p.117).

1.2.2. Primeira mudança no projeto do edifício

O primeiro plano do edifício do Centro Cultural São Paulo apresentado pela PLAE, empresa de arquitetura contratada pela prefeitura para projetar o prédio, foi recusado por Olavo Setúbal, que rechaçara o aspecto monumental da proposta sob alegação de que ela não correspondia à imagem de seu governo (Telles, 2002, p. 225). Neste momento, obras faraônicas eram fortemente associadas à ditadura.

No segundo anteprojeto, o uso de pilares-vigas inclinados deu lugar a vigas curvas. Telles explica que, uma vez que na época, era conhecida a grande dificuldade de se trabalhar com curvas no concreto, os arquitetos deram preferência à utilização do aço, material que poderia proporcionar bom acabamento (Telles, *op.cit.*, p. 229). O uso de curvas visava tornar o espaço mais acolhedor para os frequentadores.

Outra ideia que surgiu neste segundo momento foi a de inserir uma rua interna que cruzasse todo o centro cultural de forma transversal e que permanecesse aberta 24 horas, como se fosse um prolongamento do espaço da rua pública.

A rua, elemento importante no percurso do usuário pelo edifício, traduzia-se em espaço de convivência, descanso e lazer; através de bolsões com bancos de jardim, livrarias, bar e equipamento urbano de utilidade pública (telefone, correio, informações turísticas etc). (Telles, *op.cit.*, p. 232)

Telles explica que o centro cultural teria também cinco entradas, de modo a tornar seu acesso mais democrático. A integração com a paisagem urbana se daria por meio de um jardim sobre a laje de cobertura parcial da rua, ao qual o público teria acesso.

O novo projeto executivo acabou sendo aprovado em outubro de 1978. No final de dezembro, Olavo Setúbal assinou o contrato de construção do edifício com a empreiteira SADE (Sul Americana de Engenharia SA).

O projeto a ser realizado naquele momento previa biblioteca, discoteca, teatro, dois auditórios - para realização de cursos, concertos, mostras, ciclos de cinema - local de exposição, museu do folclore, biblioteca Braille e restaurante.

1.2.3. Nova mudança no projeto

Mario Chamie assumiu o cargo de secretário da cultura do município de São Paulo em julho de 1979. Cinco meses depois, inspirado pela experiência do centro cultural Georges Pompidou e apoiado em duas justificativas principais – a localização privilegiada do prédio e suas enormes proporções para os padrões de uma biblioteca –, resolveu que o novo prédio não seria mais uma biblioteca, mas um centro cultural. A obra, planejada em duas etapas, estava na fase da terraplanagem.

Embora adaptações no prédio precisassem ser feitas, as novas mudanças não foram tão radicais quanto as anteriores, segundo Luiz Telles.

A adaptação não seria de grande vulto, pois o edifício para a Nova Biblioteca tinha sido projetado de forma a contemplar também espaços para atividades culturais paralelas. (...) Desde as primeiras reuniões da Comissão [que discutiu o projeto da biblioteca], interpretava-se o novo edifício como um embrião de centro cultural. (Telles, op.cit., p. 273)

A biblioteca, que ocupava inicialmente dois terços do prédio, perdeu espaço. A área destinada a atividades culturais foi multiplicada por três, passando para 12 mil metros quadrados. O espaço que seria ocupado pelo Processamento Técnico deu lugar à Pinacoteca Municipal; a biblioteca circulante deu origem ao Teatro de Arena; um dos auditórios transformou-se na sala de cinema, com 150 lugares.

Uma herança desse processo de adaptação, porém, persistiu como problema por quase três décadas: a acústica. Muito embora o Centro Cultural tenha passado por diversas reformas principalmente a partir de 1989, esse problema nunca foi completamente resolvido¹². Como o som vazava de um espaço para outro, durante quase 30 anos, os programadores tiveram que alternar suas programações, de forma a não realizá-las nos mesmos horários. Os únicos espaços que podiam ter atividades paralelas

¹² No que se refere à sala de cinema, segundo os atuais programadores, a reforma pela qual a sala passou no ano de 2012 teria finalmente resolvido o problema do isolamento acústico.

eram o teatro de arena e o cinema, pois não são espaços fronteiriços (Cenni, *op.cit.*, p. 54).

Telles alega que, no projeto original, os espaços seriam delimitados por vidros temperados de 10 mm de espessura. Porém, a construtora SADE substituiu o vidro por acrílico ou polycarbonato de no máximo 6 mm de espessura e os instalou sem gaxetas de borracha. A justificativa da construtora foi que, se não fizesse dessa forma, não conseguiria entregar a obra a tempo (Telles, *op.cit.*, p. 313). O Centro Cultural São Paulo foi, de fato, inaugurado às pressas, apenas um dia antes de o prefeito Reinaldo de Barros deixar a prefeitura do município.

1.2.4. Polêmicas envolvendo o Centro Cultural

Antes que o Centro Cultural fosse finalmente inaugurado em maio de 1982, houve controvérsias envolvendo os custos da obra, o atraso, as condições a que os trabalhadores foram submetidos para sua construção e mesmo em relação ao projeto em si.

Em reportagem de 21 de abril de 1982, o jornal *Folha de S. Paulo* denunciava a apressada abertura oficial do equipamento que, segundo o veículo, em valores atualizados para a época, custara 6,5 bilhões de cruzeiros, mais do que o dobro do valor oficial divulgado, que fora de três bilhões de cruzeiros. Além disso, segundo apurou o jornal junto aos operários da obra, alguns trabalhadores teriam morrido durante a construção do centro cultural, fato abafado pelos responsáveis, que apenas assumiram a morte de um trabalhador – ao cair dos andares superiores do edifício (Picchia, *Folha de S. Paulo*, 21/04/1982).

Um fato denunciado pela reportagem e que, durante muito tempo, reverberou como uma espécie de símbolo da política personalista tão comum no Brasil naquele momento e cujas marcas estão ainda hoje visíveis no CCSP, é a imensa parede de tijolos aparentes, visíveis para o público da biblioteca e que ostentam como marca d'água as letras “RB”, em referência ao então prefeito Reinaldo de Barros. Na época, o arquiteto Eurico Prado Lopes alegou se tratar apenas das iniciais da olaria que forneceu os tijolos. A reportagem da *Folha de S. Paulo*, que fez a denúncia, no entanto, disse não ter encontrado nenhuma olaria com tais iniciais na cidade.

O prazo de entrega do Centro Cultural sofreu alterações durante seu processo de construção. Enquanto biblioteca, inicialmente estava previsto para ficar pronto em 1981. Independentemente da mudança de destinação do prédio, houve atrasos na obra. De acordo com reportagem da *Folha de S. Paulo* de 21 de abril de 1982, em agosto de 1981, menos da metade da construção estava concluída e apenas uma “violenta aceleração do projeto” a partir de “maciças inversões de recursos dos cofres municipais” pôde fazer com que o edifício tivesse condições de ser inaugurado ainda durante a gestão Reinaldo de Barros. A inauguração se deu em 13 de maio de 1982, um dia antes de o então prefeito deixar a prefeitura para concorrer ao governo do estado (Picchia, *op. cit.*).

Ficou famosa a história verídica de que, no dia da inauguração, convidados tropeçavam no piso solto do edifício. E ainda que, às vésperas da inauguração, foram trazidas algumas caixas de livros de Mário de Andrade para preencher as estantes vazias da nova biblioteca. Tão logo a cerimônia foi encerrada, devolveram-se os livros ao seu lugar de origem. A biblioteca só seria de fato aberta ao público no dia 7 de março de 1983.

Logo após a inauguração do Centro Cultural São Paulo, funcionavam no edifício o espaço expositivo, a pinacoteca municipal, a discoteca, o auditório de 650 lugares destinado a palestras e seminários, os dois teatros, o de palco italiano e o de palco de arena, e o cinema municipal. Faltavam ainda a lanchonete, a biblioteca, o sistema de ar condicionado e parte do espaço de convivência, incluindo o jardim suspenso, e o equipamento de incêndio previsto no projeto original. Segundo Luiz Telles, que junto com Eurico Prado Lopes, concebeu o edifício, a inauguração precoce significou:

(...) um prejuízo sensível ao funcionamento do edifício e ao desenvolvimento das atividades culturais pela falta, principalmente, de conclusão das áreas previstas para os serviços gerais e de apoio que foram instalados incompleta e precariamente em locais improvisados. Praticamente, a totalidade da planta no nível da av. 23 de Maio que, prioritariamente, destinava-se a esses serviços encontrava-se desocupada, ou seja, 13 mil metros quadrados ociosos. (Telles, op.cit., 2002, p. 313)

Neste momento inicial, os frequentadores do CCSP tiveram que conviver com os operários da obra, que continuariam a trabalhar por mais aproximadamente um ano a fim de entregar parte do que faltava. Segundo afirma Cenni, em determinado momento a obra saiu do controle de Eurico Prado Lopes, uma vez que a construtora SADE

acabou mobilizando seus próprios desenhistas e projetistas. O resultado é que nem tudo que foi entregue na inauguração, ou mesmo posteriormente, seguiu o projeto original de Lopes.

Próximo à ocasião de sua inauguração, o Centro Cultural estava em destaque nos principais veículos de imprensa de São Paulo. A própria Secretaria Municipal de Cultura passou a veicular chamadas publicitárias na TV e a divulgar sua programação em espaços pagos de jornais, confirmando o quanto a prefeitura apostava no projeto, a despeito das críticas que vinha recebendo.

A abordagem da imprensa a respeito do equipamento e de sua inauguração era ora elogiosa, ora crítica (centradas principalmente na inauguração precoce da obra com fins eleitoreiros), ora ainda pejorativa ao se valer das declarações do secretário de cultura quando colocava o equipamento no mesmo nível de apenas outros dois centros culturais no mundo: Georges Pompidou e o Barbican Centre, em Londres.

Assim, quando, após seis dias da inauguração, o centro cultural foi invadido pelas águas da chuva, o fato também mereceu o devido destaque nos jornais, que atribuíam o fato à precoce inauguração do prédio, fato não totalmente admitido pelos porta-vozes da prefeitura. Alguns dias antes, quando questionado sobre a abertura apressada, Mário Chamie sustentara que, uma vez que o centro cultural é uma obra compartimentada e que já havia partes prontas, não havia sentido em postergar sua abertura ao público.

De acordo com Luiz Telles, sob alegação de impossibilidade estrutural, a cobertura da Pinacoteca, justamente a área mais prejudicada por essa primeira enchente, prevista em projeto para ser executada em lajes pré-moldadas de concreto, foi feita em telhas de cimento amianto (Telles, *op.cit.*, p. 315).

Essa seria a primeira de muitas chuvas que o CCSP enfrentaria por mais de uma década. Plásticos pretos sobre o acervo eram algo constante, assim como baldes de água para aparar as goteiras. Mesmo após a grande reforma que durou um ano e meio realizada na gestão de Marilena Chauí, o problema não seria resolvido. Segundo o diretor do Centro Cultural na época, José Américo Motta Pessanha, seria preciso um orçamento cinco vezes maior do que o havia disponível para a reforma para fazer todos os consertos¹³.

¹³ CHUVA estraga documentos do Centro Cultural, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10/09/1992.

**Capítulo 2 – Um preâmbulo à sala de cinema municipal
(uma sala de cinema de repertório e de tradições cineclubistas)**

2.1. Salas de repertório

2.1.1. O Cinema como arte

A principal ideia que subsidiou o fato de a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo ter, em determinado momento entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, investido na construção de um cinema dentro do Centro Cultural São Paulo é a crença largamente difundida de que o cinema é uma arte e um patrimônio cultural (tal como as artes plásticas, o teatro, a literatura) e, enquanto tal, sua difusão deve ser um objeto das políticas públicas. No momento em que o Centro Cultural foi construído, a ideia de que era preciso democratizar uma certa “cultura erudita”, dando concretude ao que se entendia como “democratização cultural”, era razoavelmente bem aceita.

Segundo Gauthier, é a partir do momento em que o cinema se insere no quadro das belas artes, em meados da década de 1920, que ele começa a ser encarado como um campo de “experimentação de políticas culturais” (Gauthier, 1999, p. 303) – mesmo que, desde o início, tenha havido certo consenso em torno da ideia de que não era qualquer tipo de cinema que possuía aptidão para ser tratado como objeto dessas políticas.

Daí que ele inaugura de alguma maneira a era do “cultural”, demonstrando de uma nova compreensão global das artes, que permite assim à sétima arte passar do desprezível ao nobre, do status de objeto de prazer ao objeto de cultura (...).¹⁴(Gauthier, op. cit., p. 303-304)

Nossa intenção, neste primeiro momento, é entender que tipo de cinema idealmente entendeu-se, por parte do Estado, merecedor dessa atenção do poder público e, portanto, passível de se tornar objeto de uma política de difusão – levando-se em conta que uma sala de cinema pública é, no final das contas, uma possibilidade de colocar em prática esse entendimento. Tal propósito passa igualmente por evocar uma história construída em torno do gosto cinematográfico, o que “inclui também expor os motivos da não legitimação, da rejeição de um certo tipo de cinema”¹⁵, colocando em

¹⁴Em francês : «De là à dire qu’il inaugure en quelque sorte l’ère du « culturel », illustration d’une nouvelle appréhension globale des arts, qui permet ainsi au septième d’entre eux de passer de l’ignoble au noble, du statut d’objet de plaisir à celui d’objet de culture (...)». [Tradução nossa]

¹⁵ Em Francês: «(...)s’attache aussi à détailler les motifs de la non-légitimation, de la mise à l’écart d’un certain type de cinema». [Tradução nossa]

questão, desta forma, a prevalência de uma certa sensibilidade elaborada no seio de determinados grupos sociais (Gauthier, 1999, p. 9).

É evidente que ao se pensar em políticas de difusão de filmes pelo Estado, a ideia da difusão do filme nacional vem à mente de maneira quase natural e, realmente, um modelo de salas públicas cujo propósito é escoar a produção nacional para um determinado público é uma possibilidade que se apresenta ao Estado – é o caso das salas do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), na Argentina, por exemplo. Entretanto, quase sempre, ao se pensar num modelo de salas sob esse ponto de vista, o que se tem como propósito, mais do que a formação do público através da difusão entre eles de uma cultura cinematográfica geral, é sanar uma distorção do circuito exibidor, dando ao cinema nacional o espaço que lhe nega o mercado. Sobre as salas do INCAA, a opinião do cineasta e teórico argentino Octavio Getino é emblemática:

Não se deve exhibir filmes argentinos apenas por exhibir ou filmes de outro país porque há compromissos. Eu creio que se deve tomar uma decisão política, há que se criar um sistema de difusão à altura das demandas de um mercado jovem, oferecendo ao mesmo tempo a possibilidade de programação na qual se possa eleger entre uma película nacional – que em geral não interessa a ninguém, mas que deve ser ofertada, há que se defender os autores e os realizadores nacionais –, mas também a película latino-americana de qualidade - o cinema brasileiro seria exibido neste circuito, ou o chileno ou outro – e um filme dos Estados Unidos ou da Rússia ou da África ou da Ásia. Ou seja, deve-se ofertar a produção nacional, a latino-americana e a mundial que tem qualidade e diversidade, mas que nossa juventude e nosso público não conhecem (...). Quando eu falo de criar estes circuitos de exibição, trata-se também de uma função político-cultural, para ajudar as novas gerações a se organizar, a participar, a dialogar entre si a respeito de um filme. (Getino apud Autran & Gatti, 2012)¹⁶

Quando defende que a exibição de filmes numa sala pública deva ter como critério, sobretudo, a diversidade e a qualidade, Getino está pensando de forma mais abrangente na formação do público e na consequente reprodução de uma cultura de ver filmes, ir ao cinema, pensar e discutir sobre essas obras. Se acrescentarmos ainda que a uma sala de caráter não comercial também não deve escapar a possibilidade de promover a difusão de um determinado patrimônio (não apenas aquele incluso no panteão dos cânones), talvez cheguemos a uma *fórmula* mais completa daquilo que

¹⁶ <http://octaviogetinocine.blogspot.fr/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>, consultado em 24/02/2014.

poderia ser a missão de uma sala de cinema pública. Essa *fórmula* à qual nos referimos, na realidade, tem raízes identificáveis e se relaciona, como já colocamos acima, a um status do cinema que ultrapassa sua face puramente comercial. O cinema não nasceu enquanto arte, tampouco enquanto indústria, mas essa última identidade conseguiu se afirmar historicamente de maneira mais precoce e pujante. A tese de Gauthier, de cuja visão compartilhamos, é que essa mudança de ponto de vista que permitiu ao cinema passar do status de puro entretenimento, “objeto de prazer”, a uma posição de merecedor de um lugar no “sistema das belas artes” deve-se ao aparecimento de uma “cultura radicalmente nova” que passa a tomar forma já a partir dos anos 1910: a cinefilia (Gauthier, 1999, p. 303).

Talvez essa mudança tenha se tornado possível graças à instituição, por intermédio do cinema, de uma cultura radicalmente nova – a cinefilia – cultura “inimiga de todos os sistemas que pregam os padrões absolutos, os valores fixos; inimigos de todas as concepções, ainda atualmente em vigor, que se fundam sobre a experiência extra cinematográfica, cem vezes milenar, de um mundo estável e sólido. [...] Cultura que, certamente, é revolucionária e que pode parecer bárbara num primeiro momento, mas na qual já se entreveem extremas sutilezas”¹⁷. Vista sob esse ângulo particular, o cinema é mesmo a arte do século.¹⁸ (Ibid., p. 304)

2.1.2. A invenção do gosto

Dominique Païni definiu a “experiência da cinefilia” como uma “aventura urbana que consistia em, assistindo os filmes, construir hierarquias, elaborar, com o que havia à disposição, uma história da arte fundada sobre o senso crítico”¹⁹ (PAINI, 1993, p. 61-66). Para De Baecque e Frémaux, trata-se da “história de uma cultura de

¹⁷ Jean Epstein apud Gauthier, 1999, p. 304.

¹⁸ Do francês: «Peut-être ce changement a-t-il été rendu possible grâce à l'institution, par l'entremise du cinéma, d'une culture radicalement neuve – la cinéphilie – culture « ennemie de tous les systèmes qui proposent des étalons absolus, des valeurs fixes ; ennemie de toutes les conceptions, encore actuellement en vigueur, qui se fondent sur l'expérience extra-cinématographique, cent fois millénaire, d'un monde stable et solide. [...] Culture qui, assurément, est révolutionnaire et qui peut paraître barbare au premier abord, mais où l'on devine déjà d'extrême subtilités». Envisagé sous cet angle singulier, le cinéma est bien l'art du siècle.» [Tradução nossa]

¹⁹ Do francês: «aventure urbaine qui consistait, en voyant des films, à construire des hiérarchies, à élaborer, avec les moyens du bord, une véritable histoire de l'art fondée sur le sens critique» [Tradução nossa].

legitimação que transfere as práticas e os critérios da cultura clássica para o espetáculo, então subestimado, do cinema”²⁰ (De Baecque e Frémaux, 1995, p. 134).

Na França, foi a partir da Primeira Guerra Mundial que as publicações especializadas voltadas para um público apreciador do cinema começaram a se multiplicar. Até então, as revistas de cinema tinham como foco, sobretudo, os profissionais do meio, principalmente, os exibidores (Gauthier, 1999, p. 29). Por outro lado, as primeiras aproximações teóricas, ainda anteriores aos anos 1910 – lembremos que o famoso ensaio de Ricciotto Canudo, “*La naissance d’un sixième art: Essai sur Le cinématographe*”, data de 1908²¹ – já começavam a reivindicar ao cinema o estatuto de arte, exaltando, sobretudo, seu aspecto moderno e o movimento, particularidade que fazia dele uma espécie de síntese das artes anteriores (*Ibid.*, p. 20).

Mas, se no início, as premissas de um discurso elogioso sobre o cinema se baseavam, sobretudo, na “virtuosidade tecnológica em detrimento da inovação estética” do meio (*Ibid.*, p. 42), o surgimento das revistas especializadas e, posteriormente, dos cineclubes fará surgir um novo interesse pela história e pelo estatuto cultural do cinema. O ano de 1920 é emblemático para Gauthier, pois é quando Louis Delluc cria seu “Cineclube”. Este marco, para Gauthier, acena aos historiadores o exato momento em que, em determinados círculos de jornalistas e intelectuais, o cinema passa a prevalecer enquanto arte – sua exibição pública fora dos circuitos comerciais, anteriormente a este momento, dava-se em contextos sobretudo pedagógicos (campanhas de prevenção de doenças etc), como explica ele (*Ibid.*, p. 45).

São esses apreciadores e defensores do cinema enquanto arte que, reunidos em torno das publicações especializadas e, posteriormente, de associações e clubes, vão começar a exercer um julgamento estético sistemático sobre os filmes que chegavam até eles via circuito comercial.

*Podemos então adiantar que a história do cinema é, em primeiro lugar, uma história feita pelos cinéfilos, onde as escolhas se impõem nas publicações especializadas do início dos anos 1920, antes de serem assumidas pelos cineclubes.*²² (*Ibid.*, p. 93)

²⁰Do francês: «l’histoire d’une culture de légitimation qui transfère les pratiques et les critères de la culture classique [...] vers le spectacle, alors sous-estimé, du cinéma» [Tradução nossa]

²¹O mais célebre texto de Canudo, “Manifesto das sete artes”, onde ele optaria por classificar o cinema como sétima arte e não sexta só seria publicado em 1921 (Gauthier, 1999, p. 20).

²²Do francês: «On peut donc avancer que l’histoire du cinéma est d’abord une histoire faite par des cinéphilos dont les choix s’imposent dans la presse spécialisée du début des années 1920 avant d’être relayés par les ciné-clubs.» [Tradução nossa]

Nesse contexto de efervescência de passagem para os anos 1920 na França, não demorou para que um conjunto de obras começasse a se destacar perante o gosto dessa imprensa especializada, que, constantemente, incitava seu público a contribuir por meio de cartas e concursos, em que estes eram convidados a eleger os melhores filmes do ano. É desta forma, a partir do gosto e do senso crítico desses primeiros apreciadores, que uma hierarquização começa a tomar forma no mundo das artes cinematográficas.

Mas, se como afirma Gauthier, essa hierarquização não é particular ao cinema, mas própria a toda história da arte, a quem a eleição dos seus cânones ou obras de referência é essencial para a legitimação e constituição de uma historiografia (*Ibid*, p. 9), no caso do cinema esse processo possui a peculiaridade de se dar fora de um espaço formal de estudos – como o espaço acadêmico, por exemplo – o que, de alguma forma, lhe confere, desde início, um caráter marginal – caráter esse que é marcante enquanto identidade para a história da cinefilia.

Por outro lado, o que também não se deve perder de vista é que o processo de hierarquização iniciado por essa primeira cinefilia, e cujo resultado é a eleição de um primeiro conjunto de clássicos, não deixa de revelar certa arrogância própria de uma cultura que, na verdade, se originou em torno de uma elite. Daí que a cinefilia compreenderá também uma importante dimensão pedagógica no sentido de transmitir ao cinéfilo em potencial o domínio de um determinado conjunto simbólico de valores de forma a doutrinar seu gosto:

*Virar cinéfilo não é apenas ir frequentemente ao cinema, é também marcar sua diferença por um comportamento singular, saber ler os programas e decodificar a imbecilidade presumida de certas fitas, romper com a passividade do espectador médio que se desloca ao cinema mais próximo de seu domicílio sem efetuar distinção nem entre salas, nem entre filmes.*²³ (*Ibid.*, p. 246)

No limite, diz Gauthier, a hierarquização empreendida a fim de legitimar uma arte pode gerar uma anomalia: a petrificação de um mesmo sistema de apreciação qualitativa, um “conformismo” (*Ibid.*, p. 9). Païni fala de uma “higiene da visão” para denotar uma determinada cinefilia “oficial e higiênica”, sendo este o perigo de ir direto

²³ Do francês: «Devenir cinéphile, ce n'est donc pas seulement aller fréquemment au cinéma, c'est aussi marquer sa différence par un comportement singulier, savoir lire les programmes et décrypter l'imbécillité supposée de certaines bandes, rompre avec la passivité du spectateur moyen qui se rend au cinéma le plus proche de son domicile sans effectuer de discrimination ni sur la salle, ni sur le film.» [Tradução nossa]

às obras consideradas certas, “oficiais”, sem passar pela experiência mais selvagem da cinefilia *stricta*: ver os filmes e hierarquizá-los a partir de seu próprio gosto (Païni, 1993, p. 62).

Como o “gosto é quase sempre o desgosto dos outros”²⁴ (Gauthier, 199, p. 290), a cinefilia não deixa de ser também embate crítico e contestação. No período coberto por sua pesquisa (1921-1929), Gauthier nota a evolução do olhar cinéfilo, ou seja, as obras de referência não permaneceram sempre as mesmas durante esse curto espaço de tempo. “A cinefilia é uma questão de geração, e pode-se ainda afirmar que os gostos cinéfilos se constroem de uma geração contra a outra”²⁵ (*Ibid.*, 1999, p. 290).

Ou seja, se por um lado, a cinefilia e seus teóricos amadores do cinema²⁶ contribuíram para a afirmação desta arte, para a escolha de uma lista de cânones e sua consequente historicização, por outro, também foram decisivos para a não estagnação do gosto e para a evolução da história dessa forma de expressão.

É por isso que, na visão um tanto pessimista de Païni, o desaparecimento da cinefilia, a partir dos anos 1970 (ele fala particularmente do contexto francês) abriu as portas para um risco nefasto: “deixar em mãos tecnocratas a gestão patrimonial da arte cinematográfica” (Païni, 1992, p. 100). E se, obviamente, “não se pode separar a história de uma arte da história do gosto”, também não é possível separá-la “da história de seus modos de conservação e coleção” (Païni, 1993, p. 62). O efeito mais perverso de uma “higiene da visão”, de um “conformismo” do gosto, se refletirá no que se refere à restauração e conservação das coleções filmicas, uma vez que, em ambos os processos, as escolhas têm papel determinante. A partir desse raciocínio, fazer conhecer, ou seja, o mostrar, que é, igualmente, uma forma de valorizar a obra cinematográfica, pode contribuir para prevenir equívocos ou anomalias no curso da história.

²⁴ Do Francês: «*le goût est presque toujours le dégoût des autres*». [Tradução nossa]

²⁵ Do francês: «*La cinéphilie est une affaire de génération, et l'on pourrait même affirmer que les goûts cinéphiles se construisent d'une génération l'autre, et plus encore d'une génération contre l'autre*». [Tradução nossa]

²⁶ Referimo-nos aqui, principalmente, aos primeiros críticos de publicações especializadas, mas também aos animadores de cineclube, que escreviam os programas das sessões e discutiam o filme posteriormente à exibição.

2.1.3. Cineclubes e salas especializadas

Como o universo das salas de cinema não podia ser destacado do seu centro principal de interesses, os filmes, logo os primeiros cinéfilos vão começar a incluir em sua pauta de reclamações o circuito exibidor, colocando como objeto de suas críticas tanto a distribuição quanto a programação e a exibição dos filmes em salas. Na medida do possível, tentava-se exercer uma pressão, mas esta era bastante precária em termos de alcance naquele momento.

Assim Pierre Henry, fundador e redator-chefe de Ciné pour tous, reprime num editorial de primeiro de maio de 1920 “os programas saladas”, mas ele vê “com bons olhos as salas das grandes avenidas e de bairros adotando cada uma um gênero”. Algumas semanas mais tarde, André Ozouff, do Film, lamenta por sua vez o ecletismo dos programas. “Há salas de todos os gêneros, para todos os gostos, escreveu ele em outubro de 1920: do sublime ao obscuro; o que não é razão para essas duas extremidades se unirem sobre uma mesma tela, numa mesma tarde”²⁷. (Gauthier, 1999, p. 41)

Muito cedo, a luta da cinefilia, para além do reconhecimento do cinema enquanto arte, configurou-se ainda como uma reivindicação pela mais larga difusão dos filmes e melhora em suas condições de apresentação (*Ibid.*, p.110), o que incluía não apenas os aspectos técnicos de projeção, mas também a concepção de um programa adequado e coerente e o respeito à integridade da obra. Sem poder contar de imediato com a boa vontade dos exibidores, logo, grupos se organizarão em torno de sessões onde filmes não apresentados em salas regulares poderiam ser vistos; estamos no início dos anos 1920 e é nesse momento que, na França, começam a aparecer os primeiros cineclubes.

Para Germaine Dulac, a função de um cineclube é mostrar:

a seus membros as obras que se tornaram clássicas, que são parte da história de uma grande experiência, que traduzem as lutas que foram empreendidas para que fossem reconhecidas formas de expressão visual atualmente bem aceitas; [além disso,] mostrar-lhes as novas tendências que as [tendências]

²⁷Do francês: «Ainsi Pierre Henry, fondateur et rédacteur en chef de Ciné pour tous, refuse dans un éditorial du 1^{er} mai 1920 „les programmes salades”, mais il „voit très bien les salles des boulevards et du voisinage adoptant chacune un genre”. Quelques semaines plus tard, André Ozouff, du Film, déplore à son tour l’éclectisme des programmes. „Il y a des théâtres en tous genres, pour tous les goûts, écrit-il en octobre 1920 : du sublime au gréleux ; ce n’est pas une raison pour ces deux extrémités se rejoignent sur l’écran dans une même soirée”». [Tradução nossa]

antigas, agora admitidas e reconhecidas, fizeram desabrochar ²⁸. (Dulac apud Gauthier, 1999, p. 196)

Como podemos depreender de sua fala, na concepção de Germaine Dulac, a função do cineclube era refletir e, ao mesmo tempo, ajudar a escrever uma história permanente do cinema, notadamente através da exibição de seus clássicos, cujo processo de descoberta é uma tarefa constante. Para Gauthier, Germaine Dulac visava, a partir da ideia de cineclube, a abolição da distinção entre o cinema comercial e o cinema *d'avant-garde* – na época, a encarnação da própria arte no cinema –, uma vez que não é possível enxergar uma evolução separada desses dois lados “antagonistas da história da sétima arte” (*Ibid.*, p. 196).

Entretanto, a aparente visão sem preconceitos ao cinema comercial de Dulac não impedia que ela enxergasse diferenças entre o frequentador de cineclubes e o espectador médio:

Contrariamente ao público das salas comuns exclusivamente preocupados em encontrar toda noite um prazer na tela (...), aquele dos cineclubes, sempre à espreita, encoraja e propõe novas tentativas quando considera que um dégrau já foi superado em matéria de evolução. ²⁹ (Dulac apud Gauthier, 1999, p. 196).

Pois é visando atingir este novo filão mais exigente do público surgido na esteira das revistas especializadas e dos cineclubes que um grupo de exibidores começa a aparecer. Como já referido acima, a especialização das salas, sobretudo por gênero, mas também no que se refere ao público, era algo que, há algum tempo já vinha sendo reivindicado pelos cinéfilos. Situações comuns como conversas, risos, barulhos de todos os gêneros, cópias mal projetadas, que no geral não incomodavam o espectador comum, podiam ser uma experiência infernal para o público do cinema enquanto arte, para quem ir a uma sessão não era simples questão de se divertir e espairecer.

Na França, as primeiras salas a seguirem o caminho da especialização, ainda na primeira metade dos anos 1920, procuraram introduzir novidades como reprises, a extensão de um mesmo programa por algumas semanas (algo não muito usual para a

²⁸ Do francês: “à ses adhérents les oeuvres devenues classiques, partie historique d’un grand enseignement, où l’on voit les luttes qu’il a fallu soutenir pour faire accepter telle ou telle expression visuelle, maintenant vulgarisée; [de] leur faire connaître les nouvelles tendances que les anciennes, maintenant admises et reconnues, ont fait éclore (...)». [Tradução nossa]

²⁹Do francês: “contrairement au public des salles courantes exclusivement soucieux de retrouver chaque soir un plaisir aux cadre [manque um mot] et prévus, celui des cine-clubs, toujours à l’affût, encourage et propose les nouvelles tentatives quand il les considère comme un degré franchi en matière d’“évolution””. [Tradução nossa]

época) e o privilégio a filmes de determinado gênero em sua programação, já tentando se adaptar aos anseios dos novos espectadores. A princípio, eram apenas algumas sessões a ocupar a grade de salas mais receptivas ao novo perfil do público, muitas vezes em parceria com associações de amigos do cinema.

Não demorou, porém, para que projetos mais ousados nesse sentido comesçassem a aparecer e algumas salas passassem a dedicar toda sua programação às demandas do novo público cinéfilo, procurando cumprir, inclusive, um papel formador. Os programadores das primeiras salas especializadas, muitas vezes pessoas ligadas à cinefilia, já tinham consciência da importância de amplamente difundir os fundamentos de uma “cultura cinematográfica” entre o conjunto do público (Gauthier, 1999, p. 301).

Dois perfis de salas são identificáveis nesse momento de acordo com Gauthier: salas que trabalhavam majoritariamente com um catálogo de produções contemporâneas como o Studio des Ursulines e o Studio 28, e aquelas que programavam, sobretudo, filmes de repertório, das quais a que mais se destacava era o Vieux-Colombier, sala que viveu seu auge durante o período em que Jean Tedesco lá atuou como programador. Já no final da década, em 1928, Gauthier aponta a existência de uma verdadeira rede de salas especializadas:

(...) é possível perceber aqui a emergência de uma verdadeira rede na qual cada sala esboçaria uma “especialização da especialização”. É por isso, entre outros, que não é legítimo falar apenas de salas de avant-garde (...). Seu ponto comum reside na abundância de filmes de “patrimônio” – falava-se então de repertório – que entravam em cartaz e de sua independência no que se refere à exploração comercial.³⁰ (Ibid., p. 183-184)

A propósito de Jean Tedesco, pode-se dizer que ele foi um dos grandes nomes desse período pelo papel que desempenhou de 1924 a 1934, como programador da sala do Vieux-Colombier. Crítico de cinema e diretor da revista *Cinéa - Ciné pour tous* – fundada por Louis Delluc e Pierre Henry –, Tedesco, impulsionado pelo desejo de exhibir “belos filmes antigos”, decide sublocar um velho teatro para transformá-lo numa sala de cinema.

³⁰ Do francês: “(...) il est loisible de percevoir ici l’émergence d’un véritable réseau dans lequel chaque salle esquisserait une « spécialisation dans la spécialisation ». C’est pourquoi, entre autres, il est illégitime de ne parler que de salles d’avant-garde (...). Leur point commun réside dans l’abondance des films du « patrimoine » - on parlait alors de répertoire – mis à l’affiche et dans leur indépendance à l’égard de l’exploitation commerciale.» [Tradução nossa]

*A grande força de Tedesco é estar situado no nó de confluência de dois caminhos concomitantes, o apogeu da reflexão sobre os clássicos do cinema de um lado, e o advento das salas especializadas de outro. Ainda que reagindo à programação medíocre das salas parisienses, liderando assim uma espécie de “contra-programa” cinéfilo, Tedesco tampouco espera abrir as portas para um certo cinema de avant-garde, vendo no prestígio do Vieux-Colombier (...) um argumento a mais a favor da defesa da arte cinematográfica.*³¹ (*Ibid.*, p. 116-117)

A programação do Vieux-Colombier é composta por um conjunto de “filmes de grande valor que merecem uma revisão a título de clássicos do cinema”³² (Tedesco apud Gauthier, 1999, p. 118-119). Para a programação da temporada 1924-1925, Tedesco explica mais claramente as escolhas de seu repertório: “os filmes do repertório não são de forma alguma obras-primas, mas são interessantes por razões diversas, eles são *representativos*”³³ (Gauthier, 1999, p. 118-119). O repertório de clássicos de Tedesco inclui 29 filmes, sendo 11 franceses, 9 americanos, 5 alemães, 3 suecos e um italiano. Entre os americanos, estão Griffith, Chaplin, William Hart e filmes protagonizados por Douglas Fairbanks (*Ibid.*, p. 119). Tedesco também não deixa de programar documentários antes da exibição de um longa-metragem. A importância de exibir esses filmes compunha uma preocupação pedagógica que não apenas ele, mas outros diretores de salas especializadas tinham em relação ao seu público (*Ibid.*, p. 192). Como demonstra Gauthier a partir de seu estudo a respeito da programação dessas salas especializadas, a exibição de reprises ocupava a maior parte da grade, sendo que de janeiro a junho de 1928, esse número chegava a 64% da programação dessa rede.

É interessante notar que, enquanto programador de uma sala especializada em meados dos anos 1920, Tedesco já distinguia pelo menos três tipos de filmes merecedores de sua atenção enquanto programador: os filmes não exibidos pelo circuito comercial (quando possível, eles eram apresentados por seus diretores), os clássicos e os representativos (não necessariamente obras-primas, mas que apresentam aspectos importantes, não sendo de todo desprezíveis). Essencialmente, ainda hoje, esse é o

³¹ Do francês : «*La grande force de Tedesco est de se placer à la confluence de deux menées concomitantes, l'aboutissement de la réflexion sur les classiques de l'écran d'une part, l'avènement des salles spécialisées de l'autre. Quoique réagissant à la programmation médiocre des salles parisiennes, ébauchant ainsi une sorte de „contre-programme” cinéphilique, Tedesco n'en espère pas moins conférer ses lettres de noblesse à un certain cinéma d'avant-garde, voyant dans le prestige du Vieux-Colombier (...) un argument supplémentaire en faveur de la défense de l'art cinématographique.*» [Tradução nossa]

³² Do francês: «*films de grande valeur qui méritent une seconde vision à titre de classiques du cinéma.*» [Tradução nossa]

³³ Do francês: «*les films du répertoire ne sont pas tous des chefs-d'oeuvre, mais ils sont intéressants à des titres divers, ils sont représentatifs.*» [Tradução nossa]

coração das programações do que chamamos de salas de repertório, embora o surgimento de diversos fatores, entre eles, o progressivo acesso a cópias tenha contribuído para uma transformação na forma de programar e apresentar os filmes – seja agrupando-os, por exemplo, em ciclos, retrospectivas, integrais, festivais etc.

As salas mais voltadas à produção contemporânea como o Studio des Ursulines e o Studio 28, acabaram se especializando num repertório mais vanguardista, exibindo filmes de jovens realizadores, alguns igualmente egressos do circuito cinéfilo, que não eram exibidos nos circuitos comerciais: Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, Abel Gance, Man Ray. Muito embora, algumas vezes, filmes exibidos nessas salas ganhassem a qualificação de vanguardistas mais por razões publicitárias do que propriamente estéticas. A propósito do Studio des Ursulines, falou Fernand Léger, cujo filme *Le ballet mécanique* havia sido lá exibido:

*Nós precisávamos de um campo de batalha e a sala Ursulines nos proporcionou isso [...]. [Da mesma forma que] É preciso um atelier pra pintar, bem, para trabalhar com cinema, nós tínhamos o Ursulines. Nós ali estávamos protegidos (...). E o fato de que havia um lugar no mundo, em Paris, onde podíamos projetar tudo que queríamos, era maravilhoso.*³⁴ (Fernand Léger apud Gauthier, 1999, p. 143)

Ainda que mais da metade dos filmes programados nessas salas fossem reprises³⁵, o que para Gauthier revela o quanto a noção de “clássico” encarnava os fundamentos de uma cultura cinematográfica, os filmes realizados antes da guerra, chamados então de “primitivos”, gozavam de um status singular. Eles não entravam no repertório de clássicos e eram exibidos apenas a título de preâmbulo de uma sessão ou entre um documentário e o principal filme da noite (Gauthier, 1999, p. 191), uma situação que se modificaria a partir de 1929.

Quando o Studio Diamant, mais uma sala parisiense especializada na exibição de reprises, abre suas portas em 1929, já sob o signo do *art et essai* – expressão francesa usada para designar aquilo que entendemos genericamente como cinema de arte –, ela possui “todas as características dos cinemas especializados do período: um bar, um „studio” de cento e sessenta lugares, projeção de filmes científicos de Jean Painlevé e de

³⁴ Do francês: «*Nous avions besoin d'un terrain de bataille et la salle des Ursulines nous l'apporta. [...] Il faut l'atelier pour peindre; eh bien, pour travailler au cinéma on avait les Ursulines. On y était protégé (...). Et le fait que dans le monde on a appris qu'il y avait à Paris un studio où on pouvait projeter tout ce qu'on voulait, c'était étonnant*».[Tradução nossa]

³⁵ Gauthier afirma que 64% dos filmes exibidos entre janeiro e junho de 1928 no circuito de salas especializadas parisienses eram reprises (Gauthier, 1999, p. 190).

filmes *avant-garde*” (*Ibid.*, p. 185). E ainda um detalhe muito particular: ainda não possui equipamentos de projeção de filme sonoro, sendo essa a última sala *art et essai* aberta com a finalidade de projetar apenas filmes mudos.

2.1.4. A virada patrimonialista

A aproximação entre o percurso de legitimação do cinema enquanto arte e a emergência de uma consciência de preservação são fatos historicamente contíguos, que envolvem, muitas vezes, os mesmos personagens. Seguindo na trilha do pensamento de Gauthier, é justamente o surgimento da figura do cinéfilo que abrirá a via de passagem para um pensamento patrimonialista. Essa virada acontece a partir do advento do cinema falado e, principalmente, a partir da emergência do que ele chama de uma terceira geração de cinéfilos, muito mais sensível ao problema da conservação (*Ibid.*, p. 291).

*A expansão das revistas e da crítica e o discurso de legitimação do cinema deram lugar ao surgimento de uma estética cinematográfica que respondia às exigências de uma linguagem tão particular encarnada pelo cinema mudo. Com o cinema falado, essa estética pacientemente elaborada desaba, o mudo se torna o instrumento de uma nova abordagem do cinema, inscrita num processo de “patrimonialização”.*³⁶ (*Ibid.*, p 301)

A primeira geração de cinéfilos, chamada de “doutrinária” por Gauthier, seria aquela representada por personalidades como Louis Delluc, Ricciotto Canudo e Leon Mussinac, nascidas entre 1875 e 1895 e que, ainda nos anos 1910, já atuavam em favor do cinema enquanto arte, seja como críticos, seja enquanto organizadores e animadores de associações de amigos do cinema ou, finalmente, de cineclubes – lembremos que o primeiro cineclube, aquele de Louis Delluc, apenas foi fundado em 1920. Essa geração preocupou-se em fixar uma teoria do cinema, precisar a sintaxe da linguagem.

³⁶ Do francês: «L'essor des revues et de la critique, le discours de légitimation sur le cinéma ont donné naissance à une esthétique cinématographique, répondant aux exigences du langage si particulier qu'incarne le cinéma muet. Avec le parlant, cette esthétique patiemment élaborée s'est effondrée, le muet est devenu l'instrument d'une nouvelle approche du cinéma, inscrite dans un processus de « patrimonialisation ».[Tradução nossa]

Canudo deu a esperança de “que o cinema seria uma arte”. [...] Canudo soube convencer porque ele reafirmou às elites sua tradição de promoção do espírito e das artes. Essa intervenção do “mundo” intelectual e artístico permitiu a inscrição do cinema no sistema das belas-arts herdada do século 19. Num processo idêntico, com resultados idênticos, e é por isso que a primeira forma de sociabilidade cinematográfica se apropriou devidamente dos salões e banquetes, discussões e leituras. Porque “o mundo se quer vanguardista da civilização”, o cinema foi naturalmente interpretado como a mais vanguardista das artes.³⁷ (Ibid., p. 293)

A segunda geração de cinéfilos tem entre 20 e 25 anos em meados da década de 1920 e também se reúne em torno de publicações especializadas, mas já tendo como referência uma sala de cinema especializada: o Studio des Ursulines. Esses jovens pouco conhecem do cinema anterior à guerra, tendo nascido sob o “signo da Exposição Universal” e duas de suas características são o lado contestatório e a vontade de afirmar um contra-repertório, a favor da *avant-garde* e da experimentação, mas também reabilitando algumas obras outrora consideradas por demais folhetinescas: *Fantômas* (Louis Feuillade, 1913), *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915) e *Les mystères de New-York* (*Exploits of Elaine*, Louis J. Gasnier e outros, 1914).

Esta tendência da cinefilia não tarda a se apropriar da clandestinidade do espetáculo cinematográfico, para o qual a obscuridade das salas é tão propícia, e ir ao cinema não deixa de se assemelhar a uma forma de crime [...].³⁸ (Ibid., p. 294)

O passo seguinte já adiantado na citação acima será traduzido por uma terceira geração de cinéfilos, que começará se impor já em fins da década de 1920. Tendo se dado conta de que havia uma história anterior a ser recuperada, eles começarão a se interessar por filmes até então considerados indignos de figurar entre os clássicos pelas gerações anteriores e, por isso, relegados ao esquecimento. Entre esses filmes estão, principalmente, aqueles produzidos durante os primeiros quinze anos de cinema, os

³⁷ Do francês : «Canudo a donné l'espoir “que le cinema serait un art”. [...] Canudo a su convaincre parce qu'il a conforté l'élite dans sa tradition de promotion de l'esprit et des arts. Cette intervention du « monde » intellectuel et artistique a permis l'inscription du cinéma dans le système des beaux-arts hérité du XIXe siècle. À procédés identiques, résultats identiques, et c'est pourquoi la première sociabilité cinématographique s'est si bien appropriée salons et banquets, discussions et lectures. Parce que «le monde se veut l'avant-garde de la civilisation», le cinéma a été naturellement interprété comme l'avant-garde des arts.» [Tradução nossa]

³⁸ Do francês: «Cette tendance de la cinéphilie ne tarde pas à s'approprier la clandestinité du spectacle cinématographique à laquelle l'obscurité des salles est si propice, et aller au cinéma ne manque pas de s'apparenter à une forme de crime [...].» [Tradução nossa]

“primitivos”. “Que ela a rejeite ou aceite, esta geração deve levar em conta uma herança tanto cinematográfica quanto – já – propriamente cinéfila”³⁹(*Ibid.*, p. 291).

A descoberta de oito filmes de Méliès esquecidos num castelo e sua posterior projeção numa noite de gala de dezembro de 1929, para Gauthier, “poderia marcar simbolicamente a entrada do cinema na era do patrimônio”. Assim como Méliès, Émile Cohn seria também “exumado” e redescoberto por essa geração para quem a chegada do cinema falado representa um risco a mais para a salvaguarda desses filmes.

Numa época em que o cinema não era encarado senão enquanto indústria, o suporte sobre o qual estavam filmes que já não mais serviam à exploração comercial era reciclado e reaproveitado pela indústria química. Toneladas de filmes valiam o preço que estava disposta a pagar por eles a indústria da reciclagem, eram negociados por quilo (Borde, 1983, p. 18). Graças a um rastro já deixado por defensores do cinema nas duas décadas anteriores que culminará na constituição de um discurso histórico e na tomada de uma consciência a respeito da necessidade de preservação, os anos 1930 assistiriam ao surgimento de uma primeira geração de cinematecas. Mostrar passou a ter mais explicitamente a função de atualizar uma história do cinema e essa tradição de programação seria cultivada, além das cinematecas, também pelos cineclubes.

2.2. A formação do gosto e a institucionalização da valorização cinematográfica no Brasil: do Clube de Cinema à Cinemateca Brasileira

2.2.1. Do Clube de Cinema à Cinemateca Brasileira

Em São Paulo, as raízes elitistas da cultura cinematográfica enquanto prática cinéfila encontram eco no projeto liderado por Paulo Emílio Salles Gomes de criar um clube de cinema em São Paulo. Assim como aconteceu com o *Cercle du Cinéma*, cineclube fundado por Henri Langlois e Georges Franju em Paris, em 1935, e que culminou na criação da Cinemateca Francesa, o Clube de Cinema paulistano terminaria por dar origem à Cinemateca Brasileira alguns anos mais tarde. Fausto Douglas Correa Jr. aponta que a geração de intelectuais que criou o Clube de Cinema em São Paulo era

³⁹ Do francês: «*Qu'elle le rejette ou l'accepte, cette génération doit tenir compte d'un héritage tant cinématographique que – déjà – proprement cinéphile*». [Tradução nossa]

uma espécie de herdeira do projeto da burguesia paulista de “criar uma elite intelectual para apreciação da obra de arte e para o gerenciamento desse ramo de mercado e da vida social”⁴⁰.

Ora, de fato se trata de empreendimentos da burguesia paulista no campo da cultura que tinham “funções” no campo político e social para ela, como a obtenção de status social por meio do mercado da arte. (...) suas ligações [dos intelectuais, entre eles os criadores o Clube de Cinema] com determinadas parcelas das elites eram muito intensas; ligações essas que permitiram, até mesmo, que pudessem colocar na prática as ideias e os projetos muitas vezes caríssimos que tinham em mente. (...) O financiamento da burguesia foi então um meio para esses intelectuais, e os intelectuais foram um meio de obtenção de capital simbólico e cultural para essa burguesia. (Correa Jr., 2010, p. 96)

O primeiro Clube de Cinema de São Paulo surgiu em 1940. Paulo Emílio havia recém retornado de seu exílio francês imposto pelo governo Vargas⁴¹ e iniciara o curso de filosofia na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP. O clube de cinema nasceu vinculado à universidade e um dos seus fundadores foi justamente Lourival Gomes Machado que, nesta época, já era professor assistente do curso de Sociologia da mesma universidade. Lourival, também crítico e historiador da arte, seria mais tarde convidado por Ciccillo Matarazzo a ocupar o cargo de diretor artístico do Museu de Arte Moderna, que exerceu entre 1949 e 1951. Tanto Gomes Machado quanto Sérgio Milliet, antigo diretor da Divisão de História e Documentação Social do Departamento de Cultura do município de São Paulo e, a partir de 1943, diretor da Biblioteca Pública Municipal, exerceram reconhecida influência sobre Matarazzo na criação do MAM.

Paralelamente a isso, conforme aponta José Inácio de Mello e Souza, no início dos anos 1940, havia no Brasil uma lacuna crítica sobre a situação do cinema deixada pelos editores e colaboradores do Chaplin-Club no Rio (Souza, 1995, p.22). É quando um grupo de intelectuais emerge para a crítica cinematográfica. Em São Paulo, destacam-se os jovens críticos da revista *Clima*, cujo aparecimento era, segundo Souza, um sinal de que o grupo fundador do Clube de Cinema havia encontrado o lugar certo para suas especulações.

⁴⁰ Tal projeto encampado pela burguesia paulista a partir do capital acumulado com a exploração do café e as décadas de industrialização desembocaria, entre os anos 1930 e 1950, na criação de diversas instituições ligadas ao campo educacional e cultural, nas quais se destacam a Universidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, o Teatro Brasileiro de Comédias e a própria Vera Cruz. Em alguma medida, a criação da Cinemateca Brasileira está inclusa dentro dessa trajetória. Sobre esse aspecto da história paulista ver Maria Rita Galvão (1981) e José Carlos Durand (2009).

⁴¹ Em 1935, Paulo Emílio foi preso pelo governo Vargas sob alegação de que estaria conspirando, juntamente com outros comunistas, contra a ordem pública brasileira. Ficaria 14 meses na prisão, antes de partir para o exílio (PONTES, 1997).

Surgida em maio de 1941, a revista *Clima* nasceu a partir de uma iniciativa dos alunos da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, com a intenção de sanar parte da lacuna existente na literatura crítica cultural brasileira. A publicação, que durou pouco mais de três anos, visava criar um “ambiente de curiosidade, interesse e ventilação intelectual” (*Revista Clima*, 1941, p. 5). Ela conseguiu reunir entre seus colaboradores nomes que, assim como Paulo Emílio e Décio de Almeida Prado, mais tarde, viriam a se destacar intelectualmente nas áreas em que nela iniciaram como críticos, tais Antonio Candido, literatura, e Lourival Gomes Machado, artes plásticas. Nas palavras de Correa Jr., a revista *Clima* foi o marco inaugural da moderna crítica de cultura no país.

O primeiro Clube de Cinema criado em 1940 não duraria muito, seria fechado no ano seguinte pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), embora as exhibições cinematográficas tenham continuado por um tempo de forma clandestina nas casas de Paulo Emílio e Lourival Gomes Machado. O cineclube seria reaberto apenas com o fim do Estado Novo, em 1946, mesmo ano em que Paulo Emílio, após se graduar e após a experiência da revista *Clima*, parte para uma segunda temporada na França. Mesmo distante, os contatos que ele estabeleceu na Europa nesse período seriam determinantes para a inserção do Clube de Cinema em redes de intercâmbio que facilitariam a elaboração de sua programação e contribuiriam para a formação da futura Cinemateca Brasileira.

Quando o cineclube reabriu, a defesa do cinema enquanto arte já havia ganhado terreno no meio intelectual brasileiro; além disso, a experiência crítica adquirida em *Clima* contribuíra para o amadurecimento das percepções estéticas cinematográficas daqueles que estavam por trás do projeto do clube de cinema, principalmente Paulo Emílio, que mesmo distante, continuava a ajudar decisivamente o grupo.

O programa do clube de cinema contemplava, além de filmes clássicos dos anos 1910, 1920 e 1930 principalmente, debates e conferências. Mas, não obstante os esforços do grupo, as discussões sobre cinema no Brasil ainda se encontravam pelo menos dez anos atrasadas em relação à Europa e, também nesse sentido, o empenho de Paulo Emílio e seus contatos na França seriam decisivos. Graças a ele, o Clube de Cinema teve a possibilidade de receber cópias de arquivos estrangeiros, de maneira a não mais depender apenas do acervo dos distribuidores locais. Isso foi possível graças à filiação do cineclube à Federação Internacional de Cineclubes, em 1947, e da filмотeca

do MAM – origem da Cinemateca Brasileira, criada em 1948 pelo mesmo grupo – à Fiaf.

A Filmoteca de São Paulo – membro correspondente da Fiaf, em razão dos esforços de Paulo Emílio – era um nome fantasia de algo que “não existia”. Por meio dela, contudo, Paulo Emílio continuava a abastecer seus colegas no Brasil com vários filmes. Sempre seguindo a mesma linha: filmes de vanguarda e “primitivos”, sobretudo franceses. (Correa Jr., 2010, p. 109)

O MAM foi criado em 1948, mas sua inauguração ocorreu apenas no dia 8 de março de 1949, quando ele abriu finalmente suas portas ao público. Quem assumiu a direção da Filmoteca na ocasião foi o crítico e pesquisador Caio Scheiby, que ficaria no cargo pelos seis anos seguintes.

Na época da criação da filmoteca, o Clube de Cinema foi a ela incorporado, deixando então de existir como entidade autônoma. Em seus primeiros anos, a entidade realizou ciclos importantes, como “Cinema Francês Moderno”, “Cinema Italiano”, “Cinema de Vanguarda”, “Panorama do Cinema Silencioso”, “Filmes de René Clair”, “Festival Internacional de Curtas-metragens” (*Ibid.*, p. 123). Mas o primeiro grande evento cinematográfico dessa primeira fase ocorreria em 1952, a “I Mostra Retrospectiva de Cinema Brasileiro”.

O principal mérito da retrospectiva foi justamente trazer ao público paulistano filmes brasileiros que há muito tempo não eram exibidos, assim como chamar a atenção, principalmente da classe cinematográfica, para a importância da preservação dos filmes brasileiros para criação da memória e da história de uma cinematografia. Naquela época, essa não era uma questão muito clara entre os produtores e diretores de cinema, que apenas começavam a atentar para esta questão. Um dos primeiros a fazê-lo foi o diretor e produtor Adhemar Gonzaga, cujo filme *Barro Humano*, de 1929, já era considerado desaparecido. Fundador da Cinédia, estúdios que haviam encerrado suas atividades em 1949, ele doou ao acervo da Filmoteca um lote com pelo menos sete filmes que integraram a I Retrospectiva.

Apesar do ato de Gonzaga, a realização do evento tal como aconteceu só foi possível graças a um trabalho que já vinha sendo desenvolvido por Scheiby de prospecção de filmes brasileiros por diversos estados do país, o que resultou num enorme ganho para o acervo da Filmoteca. Os filmes exibidos na ocasião a I Retrospectiva, 32 no total, cobriam o período de 1919 até 1952, sendo que o mais antigo era *Exemplo Regenerador* (1919), dirigido por José Medina e os mais recentes eram

Metrópole de Anchieta (1952), de Benedito J. Duarte, *O Descobrimento do Brasil* (1952), de Marcos Marguliès e *Campanha educativa contra a sonegação de impostos* (1952), também de Benedito J. Duarte, uma produção da Secretaria Estadual da Fazenda. Além do evento principal, a Filmoteca promoveu, durante todo o ano, ciclos sobre a história do cinema, demonstrando séria preocupação em formar público.

A esse respeito, Alberto Cavalcanti, convidado a escrever no catálogo da I Retrospectiva, se posiciona afirmando que a própria reflexão crítica sobre cinema no Brasil sofria de um déficit de formação que apenas a existência ativa de uma filmoteca poderia sanar:

(...) em vez de se valerem de conhecimentos dos clássicos do cinema, conhecimento que não podem adquirir devido à ausência de uma filmoteca, numerosos críticos recorrem a simples referências de índices e catálogos, o que jamais equivalerá a uma verdadeira cultura cinematográfica. (Cavalcanti apud Correa Jr., 2010, p. 129)

Quando Cavalcanti faz referência a uma “verdadeira cultura cinéfila”, impossível não evocar sua vivência no círculo cinéfilo parisiense dos anos 1920, do qual participou ativamente, seja enquanto frequentador do circuito de salas especializadas, seja como participante em debates, ou como cineasta, exibindo seus filmes para aquele público⁴².

Dois anos mais tarde, em São Paulo, teria lugar o I Festival Internacional de Cinema, que aconteceu dentro das comemorações do IV Centenário⁴³ e que abrigou a II Retrospectiva de Cinema Brasileiro. Foi a partir dele que a Filmoteca do MAM, diante da “pouca resistência dos mecenas paulistas em financiar a compra de cópias de grande parte do que foi exibido” (Correa Jr., 2010, p. 143), formou o primeiro núcleo expressivo de seu acervo.

O I Festival Internacional de Cinema foi apenas o início de uma retrospectiva de cinema mundial que ocuparia todo o ano de 1954 e para o qual contribuíram diversas instituições arquivistas, como a Cinemateca Francesa, o NFA e o MoMA. Dentre os

⁴²Sobre a relação de Cavalcanti com o circuito cinéfilo parisiense dos anos 1920, ver Christophe Gauthier (1999).

⁴³As comemorações do IV Centenário na cidade de São Paulo marcaram um espetáculo sem precedentes na história da metrópole. Para preparar os festejos foi criada uma comissão então presidida por Ciccillo Matarazzo, um de seus mecenas. Foram três anos de preparativos e, neste período, uma das principais conquistas da cidade foi a construção do parque do Ibirapuera. Tal feito visava dar à população “um núcleo permanente de cultura e recreação popular, que viesse a enriquecer o patrimônio coletivo” (Boletim Informativo da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, n. 2 – São Paulo, Brasil – Junho de 1953).

panoramas que compunham o evento, além da já mencionada II Retrospectiva de Cinema Brasileiro, estavam “Grandes Momentos do Cinema”, que exibiu clássicos, entre os quais filmes de Chaplin, Max Linder, Georges Méliès, Griffith, expressionistas alemães, Sergei Eisenstein; o “Festival Infantil”; o “Festival do Filme Científico”, que foram exibidos documentários; e as retrospectivas Abel Gance e Eric Von Stroheim. Este, inclusive, esteve no Brasil para prestigiar a homenagem, assim como Henri Langlois, André Bazin, Ernest Lindgren e Norman McLaren. A respeito dos filmes exibidos, eles são bastante compatíveis com o repertório de clássicos que tomavam as salas especializadas de Paris nos 1920.

Segundo Correa Jr (*Ibid.*, p. 148), a média de pessoas por sessão a frequentar a retrospectiva Stroheim foi de aproximadamente duas mil pessoas, sendo que quatro mil assistiram à estreia de uma cópia sonorizada de *Marcha Nupcial*. Levando-se em consideração que, seguindo uma tendência mundial, as décadas de 1940 e 1950 foram períodos de grande ascendência do público de cinema no Brasil, como mostra Inimá Simões (1989, p. 89), com o número total de frequentadores de salas em São Paulo atingindo 57,7 milhões de espectadores no ápice do período, em 1955, os números alcançados pelo Festival Internacional de Cinema são surpreendentes, mas plausíveis. Para Correa, esses números demonstram que o público paulistano estava preparado para outro tipo de cinema, não apenas aquele comumente exibido nas salas comerciais.

Em 1956, a Filмотeca do MAM desaparece para dar lugar a uma sociedade civil autônoma denominada Cinemateca Brasileira. Quanto à possibilidade de ser foco irradiador de uma determinada cultura cinematográfica, para a qual, talvez, como cogitou Correa Jr, o público paulistano já estivesse preparado, esse é um papel que, apesar de suas raízes cineclubistas, a Cinemateca nunca de fato pôde exercer plenamente, ao contrário de instituições congêneres como a Cinemateca Francesa e o MoMA. Estas, tradicionalmente, sempre demonstraram especial cuidado com a formação do público e a valorização do cinema por meio da exibição. Dominique Païni, em um artigo, atribuirá a “audácia, a inventividade e a singularidade” de seus primeiros “animadores” (Langlois e Barry, respectivamente) ao fato de que ambas as instituições nasceram enquanto fundações privadas, o que lhes conferiria certa autonomia quando comparados aos arquivos públicos ingleses ou alemães (Païni, 1992, p. 102-103). Faz sentido, no entanto, tal fórmula não é sempre válida; esse era igualmente o caso da Cinemateca Brasileira, mas o contexto definitivamente era outro.

Já nos anos 1950, era uma unanimidade entre aqueles que participavam da direção da Cinemateca Brasileira que sólidas bases para seu funcionamento só poderiam advir de financiamentos públicos – como, aliás, é praticamente a regra no caso de cinematecas, inclusive da Cinemateca Francesa que, apesar de ainda hoje ser uma entidade privada, recebe suporte financeiro do Estado francês. Entretanto, apesar de um convênio firmado com a Secretaria Municipal de Cultura na segunda metade dos anos 1950, ao qual vamos nos referir em breve, a situação em termos de infraestrutura não melhoraria até o final da década de 1970. Uma fala de Paulo Emílio Salles Gomes, da década de 1960, é emblemática:

A ideia do cinema como objeto de atenção cultural e museológica ainda não ultrapassou no Brasil limitadíssimas esferas da intelectualidade e oficialidade. Isso, mais o contraste aberrante formado pelos escassos recursos da Fundação Cinemateca Brasileira e a enorme responsabilidade que foi obrigada a assumir no panorama social brasileiro, dificultam-lhe as ações. (Paulo Emílio Salles Gomes, Relatório de atividades da Cinemateca Brasileira 1962 apud Souza, 2009, p. 89)

Nos anos 1970, aparentemente, a conjuntura melhoraria. Souza descreve que, no IV Encontro de Pesquisadores de Cinema⁴⁴, acontecido em julho de 1974, no Recife, dentro da XXVI Reunião Geral da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, já era um consenso a ideia de que o filme brasileiro deveria ser enxergado como “patrimônio cultural e artístico nacional a ser preservado”, assim como de que era preciso “tomar as medidas necessárias para a recuperação do acervo histórico cinematográfico do país” (Pesquisadores, o IV Encontro apud Souza, 2009, p. 101). Segundo ele:

A inclusão do cinema como patrimônio histórico e artístico havia sido reivindicação isolada de Jurandyr Noronha no artigo publicado em A cena muda. Seu ressurgimento duas décadas depois, num fórum especializado, sugere que o panorama cultural brasileiro apresentava uma configuração diferente. O crescente interesse demonstrado por uma nova geração universitária para com os destinos da Cinemateca Brasileira sugeria também que o momento histórico era outro. (Souza, 2009, p. 101)

A virada dos anos 1970 para os anos 1980 no Brasil será crucial do ponto de vista de uma consciência de valorização do patrimônio cinematográfico. No que se refere à Secretaria Municipal de Cultura e ao município de São Paulo, foi já a partir de

⁴⁴Evento criado por Paulo Emílio Salles Gomes e cuja primeira edição ocorreu em 1970.

Sábato Magaldi como secretário que as relações entre Cinemateca Brasileira e Secretaria Municipal de Cultura se estreitaram.

2.2.2. Relações entre a SMC e a Cinemateca

Em 1955, com a promulgação da lei n. 4.854, cineastas paulistas conseguem uma vitória no que tange um maior comprometimento da esfera municipal nos assuntos relacionados à produção cinematográfica. A lei previa prêmios a filmes de “qualidade normal” e a filmes de “reconhecido valor técnico e artístico” no valor de uma determinada porcentagem auferida por eles nas bilheterias (Simis, 2008, p. 188).

De acordo com esta lei, todo filme que dela se beneficiasse seria obrigado a realizar o depósito legal de uma cópia em órgão dedicado à preservação de filmes, tal seja, a Cinemateca Brasileira (Correa Jr., 2010, p. 161). Com base nessa previsão, em 1957, foi assinado um convênio entre a Prefeitura Municipal de São Paulo e a Cinemateca em que aquela se comprometia a transferir a esta uma determinada quantia para fins de auxiliar nas atividades de preservação, instalações e arquivos adequados para filmes, administração, difusão e organização da documentação. O documento também demonstrava, em sua cláusula 13, preocupação com o acesso de crianças e jovens aos filmes preservados pela instituição:

(...) o trabalho de difusão a ser empreendido pela Cinemateca Brasileira compreenderá o reestabelecimento e a ampliação das sessões cinematográficas gratuitas dedicadas ao público infantil e juvenil da capital. (Texto do convênio entre a Prefeitura de São Paulo e a Cinemateca Brasileira apud Correa Jr, 2010, p. 169)

No mesmo ano da assinatura do convênio, a Cinemateca Brasileira havia passado pela grande tragédia de ter sua sede e grande parte de seu acervo destruídos por um incêndio. Forçada pelas circunstâncias a mudar sua localização, ela passa a ocupar, provisoriamente, um dos andares do prédio da Bienal, no parque do Ibirapuera, além de outros prédios no mesmo terreno para fins de depósito. Sem o subsídio do MAM, cortado também em 1957, era graças ao aporte da Prefeitura que a Cinemateca sobreviveria nos próximos anos.

Já nos anos 1970, a partir da criação da Secretaria Municipal de Cultura, o prédio municipal ocupado pela FCB no parque do Ibirapuera sofre uma série de reformas e, em 1977, um convênio é assinado garantindo à Cinemateca recursos financeiros que, embora não fossem suficientes para cobrir todas as suas despesas, garantem “uma etapa de estabilização e crescimento” (Souza, 2009, p. 118).

Segundo Souza, uma vez que estes recursos não estavam condicionados “à realização de ciclos, cursos, projeções, etc”, algo que era comum até então, afastava-se o perigo de a Cinemateca Brasileira acabar se tornando um “escritório de promoções culturais e cinematográficas”, criando assim uma expectativa de que, a médio e longo prazo, se pudesse “atingir seus objetivos específicos (...), a saber: efetivo conhecimento do acervo, tratamentos de emergência e contratipagem imediata das bobinas em pior estado, projeto de construção dos depósitos para filmes e a construção propriamente dita”. (Relatório de atividades da Cinemateca Brasileira 1978 apud Souza, 2009, p. 118)

Percebe-se que a difusão de filmes da coleção, atividade que completa a cadeia da valorização cinematográfica, não era uma prioridade para a instituição nesse momento, uma vez que os poucos recursos recebidos eram destinados a garantir a sobrevivência do acervo.

Com Chamie na Secretaria de Cultura, a partir de 1979, a aproximação entre Cinemateca e SMC se estreitaria:

A Prefeitura de São Paulo, através de sua Secretaria de Cultura, liberara recursos não apenas para a reforma das casas [no Parque Público da Conceição, então futura sede da Cinemateca] como também para a instalação de um laboratório fotográfico, aquisição de uma moviola, para exame de filmes, e estantes, fixas para a biblioteca e corrediças para a filmoteca. (Souza, 2009, p. 132)

Ainda segundo Carlos Roberto de Souza,

Chamie era próximo da CB [Cinemateca Brasileira] por diferentes motivos. Pelo Calil, que era muito próximo da Emilie Chamie, que trabalhou com ele em programação visual de livros. Também por literatura, Lygia[Fagundes Telles], etc. Ele acompanhou super de perto a nossa instalação no parque da Conceição em 1980. Me lembro que, para a inauguração da casa da Documentação, ele chegou a passar algumas horas descarregando os livros da biblioteca (que chegavam de caminhão, vindo do MIS, porque estavam lá) e colocando nas prateleiras até algumas horas antes da inauguração. (Carlos Roberto de Souza em entrevista concedida por e-mail no dia 9/12/2013)

É justamente em 1980, na nova sede no Parque Público da Conceição, que a Cinemateca passa, finalmente, a ter um pequeno auditório com 40 lugares para exibição de filmes, ainda que projetasse apenas em 16mm. Quando surge a sala de cinema municipal, em 1982, a ideia inicial era que pudesse servir à difusão do acervo Cinemateca, o que aconteceu por algum tempo, mas, como afirma Carlos Roberto de Souza as dificuldades estruturais da sala e a falta de recursos específicos eram alguns dos desafios:

A CB [Cinemateca Brasileira] tinha um contato muito intenso com o CCSP. Não me lembro direito quando o CCSP foi inaugurado, mas eu estava na inauguração, ao lado de Mário Chamie porque, teoricamente, a sala do CCSP ia ser a sala da CB. Chamie era muito próximo da CB. Mas ele não era uma pessoa muito clara nas negociações institucionais (tanto que foi ele que não formalizou a continuação do convênio municipal com a CB, o que foi um espeto). (Carlos Roberto de Souza em entrevista op.cit.)

A criação de uma Diretoria de Operações Não Comerciais dentro da Embrafilme e a indicação de Carlos Augusto Calil (ex-aluno de Paulo Emílio Salles Gomes e muito ligado à Cinemateca naquele momento) para dirigi-la, assim como a emergência de uma política federal de atenção ao patrimônio histórico capitaneada por Aloísio Magalhães na Fundação Nacional Pró-memória foram marcos importantes na esfera federal no que tange a atenção ao cinema enquanto patrimônio.

O Programa Nacional de Restauração do Acervo de Filmes Brasileiros Antigos, da Embrafilme, foi um dos projetos que trouxe verbas federais para a Cinemateca naquele momento. Apesar disso, até o início dos anos 1980, o Convênio com a Prefeitura seguia como única fonte de renda fixa da instituição (Souza, 2009, p. 138). Somados, os recursos seguiam insuficientes.

A Cinemateca Brasileira só seria incorporada ao Governo Federal em 1984. Antes disso, “por motivos históricos”, cogitou-se vinculá-la à Secretaria Municipal de Cultura, mas o secretário municipal de então, Fábio Magalhães, não chegou a enviar uma resposta à sugestão encaminhada pela Direção da fundação ao seu gabinete.

2.2.3. A experiência da Sala Cinemateca

Em março de 1989, a Fundação Cinemateca Brasileira finalmente inaugura sua própria sala de cinema. O *studio* no parque da Conceição havia sido fechado já há algum tempo para abrigar o acervo da TV Tupi (Souza, 2009, p. 205), mas, mesmo quando ativo, este não poderia ser comparado à nova sala. Com capacidade para projetar filmes em 35mm e 350 lugares, ela abrigava além de um café e uma livraria especializada, uma decoração no hall de espera com monitores de vídeo e ampliações de fotos de atrizes de vários países – inclusive uma foto autografada por Louise Brooks para a Cinemateca (*Ibid.*, p. 206).

É interessante enfatizar esses aspectos aparentemente banais da Sala Cinemateca, para destacar que o que ela estava tentando fazer naquele momento, na verdade, era justamente atrair seu público potencial. Tradicionalmente, uma sala que se propõe a atender o público cinéfilo tem que cumprir determinados requisitos. Como já colocado acima, as primeiras salas do circuito de arte parisienses já faziam isso e as salas de cineclube surgidas no Brasil no decorrer dos anos 1980 também o fizeram. Uma sala de cinema para o público cinéfilo não pode deixar de se preocupar com o fato de que esse público comumente espera poder aguardar pelo filme num lugar agradável e, eventualmente, conversar sobre ele após a sessão. A estrutura mínima, portanto, é oferecer um espaço para a instalação de um café. Essa é uma questão crucial, pois as salas de cinema da prefeitura de São Paulo, menos o CCSP do que o Cine Olido, talvez tenham dificuldades de encontrar seu público exatamente porque ainda não conseguiram entender quem é ele (ou quem ele poderia ser).

A abertura da sala só foi possível graças à reativação da Sociedade Amigos da Cinemateca - SAC, entidade esta que, a partir dos anos 1960, exerceu papel importante no que se refere à atividade de difusão de filmes de repertório. Foi a SAC quem assinou o contrato de aluguel da sala de cinema localizada na Rua Fradique Coutinho, antigos Cine Fiametta e Studio ABC, do contrário, se o processo fosse enfrentado pela Cinemateca enquanto entidade governamental, teria sido algo “burocraticamente lentíssimo” (*Ibid.*, p. 204). A reforma da sala foi financiada pelo Banco Nacional, via Lei Sarney, num processo articulado pela SAC, e a sua equipagem contou com a doação de equipamentos de diversas empresas privadas.

A Sala Cinemateca, da forma como foi concebida pelo diretor da entidade na época, Carlos Augusto Calil, deveria se aproximar mais de um modelo de cinema de arte. Souza explica que sua programação era alimentada majoritariamente por distribuidoras, acervos e contatos com consulados, fundações e institutos estrangeiros e intercâmbios realizados por meio da FIAF. Estranhamente, a Sala Cinemateca não se propunha a difundir seu acervo, o que é inesperado em se tratando de uma sala de cinemateca, cuja missão primeira, comumente, é colocar em prática uma política de valorização de sua coleção, além, obviamente, de cultivar o gosto pelo cinema.

Embora se tivesse divulgado que a Sala seria um ponto de exibição do acervo da Cinemateca Brasileira, o diretor-executivo – que aprovava ou modificava pessoalmente cada programa, ocupando na tarefa parte de seu tempo – achava que a filosofia de exibição da Sala não era essa: “Não era para botar lá O Gabinete do dr. Caligari a não ser numa sessão à meia-noite de uma sexta-feira”. Para “passar os filmes da Cinemateca” o ideal, segundo Calil, era uma sala, sem cobrança de ingresso, dentro das próprias instalações da Cinemateca, como estava previsto nas obras de restauro do complexo do Matadouro. (Ibid., p. 208)

Na falta de uma sala de cinema voltada para filmes do acervo, Calil acabou fazendo valorizar a coleção da Cinemateca Brasileira por meio de outros projetos, voltavam mais para a difusão e afirmação de filmes brasileiros clássicos (Ibid., p. 205-206). A consulta promovida pela Cinemateca, em 1988, entre críticos e pesquisadores de cinema a fim de eleger os 30 melhores filmes brasileiros vai um pouco nesse sentido. Segundo Souza, a ideia de eleger essas obras era “priorizar o trabalho de preservação e divulgação internacional desses títulos”. É claro que todo trabalho de preservação e divulgação exige uma escolha, pois é um consenso no mundo dos arquivos cinematográficos de que não é possível preservar tudo. Mas, no limite, um trabalho como esse pode cair no equívoco de que fala Païni quando se refere a uma suposta “higiene da visão”. O perigo de apenas continuamente promover a afirmação dos mesmos clássicos é pular uma parte importante da história que é justamente explicar, por meio de comparações, porque alguns títulos se afirmaram como clássicos em detrimento de outros - um trabalho que não deixa de ser pedagógico e é passível de ser realizado por meio de uma política de difusão de filmes.

Além de ciclos e retrospectivas, a Sala Cinemateca também promovia com frequência pré-estreias de filmes nacionais e estrangeiros, assumindo realmente uma roupagem de cinema de arte. Reforçando o lado educativo, ela também publicava

catálogos de alguns desses eventos e promovia sistematicamente seminários e palestras com pesquisadores, críticos, acadêmicos, mesmo internacionais – o ano de 1989 foi particularmente prolífico nesse sentido (*Ibid.*, p. 199).

O sucesso conhecido pela Sala Cinemateca nos seus primeiros anos, certamente, em muito se deve à qualidade de sua programação, como já dito, altamente centrada em grandes clássicos e diretores renomados do cinema mundial. Comparando com a programação de outras salas que também exibiam filmes de repertório na cidade, ela realmente trouxe novidades relevantes em termos de conteúdo – como veremos adiante, embora bastante rica, a programação das salas de cinema de arte de São Paulo na década de 1980 enfrentava restrições sérias no que se refere ao acesso a novas cópias. As facilidades que a Sala Cinemateca encontrava enquanto instituição oficial e enquanto cinemateca (privilegio na exibição de mostras de consulados⁴⁵ e à coleção de outros arquivos filiados à FIAF) em nada diminuem esse mérito, pois como aponta Souza, mesmo nessa época, as dificuldades financeiras eram significativas.

As quedas nas taxas de ocupação da sala que terão lugar durante a década de 1990 – apesar de a programação ter conseguido, mesmo que não com o mesmo fôlego dos dois primeiros anos, manter seu alto nível – não era um caso isolado. As inúmeras salas de cineclube que garantiram a diversidade da difusão cinematográfica do circuito cultural paulistano nos anos 1980 também não sobreviveriam à década seguinte. Na verdade, apenas as salas públicas sobreviveram.

⁴⁵ É preciso que se diga que o acesso privilegiado a mostras de Consulados, em determinada medida, também atingia a sala de cinema do Centro Cultural São Paulo e ainda o MIS, outra sala pública (vinculada à Secretaria de Estado da Cultura). Após a abertura da Sala Cinemateca, nota-se que essa sala começa a concentrar as melhores mostras desse gênero. Mesmo antes de ter uma sala de cinema adequada, a Cinemateca já era procurada por consulados, como a Fundação Japão, por exemplo, vinculada à Embaixada do Japão, para promover seus ciclos. Nessa época, ela acabava direcionando essas mostras para outras salas da cidade, as mostras “Grandes momentos do cinema japonês” e “Imagens da Índia”, por exemplo, tiveram lugar no MIS. Mas outras parcerias nesse sentido aconteciam com o Cinearte1, Cine Metrôpole, Majestic, Paramount 1, Cine Arouche B (cf. Relatórios de atividades da Cinemateca Brasileira, de 1986 a 1988).

2.3. Circuitos de arte e cineclubes

2.3.1. A crise e os circuitos dos filmes de arte

Pouco depois da criação oficial das salas *art et essai*, na França, em 1955⁴⁶, o Centro Nacional do Cinema – CNC, órgão francês que regulamenta as questões ligadas ao cinema naquele país, reconhece que essas salas possuem um status diferente e lhes confere alguns privilégios – no início, notadamente, em relação à flexibilidade de estabelecer o preço de seu ingresso, coisa que as salas comuns não podiam fazer.

Os critérios para que uma sala recebesse o selo *art et essai* e, portanto, tivesse acesso aos benefícios conferidos pelo governo (inclusive subvenção) foram mudando ao longo dos anos, mas estiveram essencialmente relacionados a uma porcentagem mínima de filmes *art et essai* exibidos⁴⁷, à quantidade entre eles mostrada em versão original e ainda às atividades de animação realizadas pela sala. Em pouco mais de dez anos, os estabelecimentos com o selo passaram de quatro a 127. Um dado relevante é que, em 1966, cerca de dez anos após o início da intervenção estatal sobre o setor, ainda que oferecessem apenas 7% dos lugares disponíveis dentre as salas de cinema no país, as salas *art et essai* representavam 12% das entradas totais – lembrando que, tradicionalmente, essas salas são menores do que a média das salas de cinema. Foi um período relevante para o circuito *art et essai* – que coincide com o período áureo da cinefilia francesa –, embora não se possa dizer o mesmo do mercado cinematográfico francês como um todo, pois de 1959 a 1969, as quedas de frequência na França foram as mais acentuadas de sua história, 55,3%⁴⁸.

Pouco mais de uma década depois, a situação mudaria radicalmente para os cinemas de arte. A queda dos números relacionados às salas *art et essai* nos anos 1980, segundo Forest, passam pelo fato de que o aumento progressivo de salas portadoras deste selo fez com que elas perdessem sua identidade inicial. Além disso, o dito “cinema de autor” começa igualmente a ser exibido em salas de circuitos nacionais⁴⁹,

⁴⁶ Foi nesse ano, em 8 de outubro de 1955, que a Associação Francesa de Cinemas de *Art et Essai* (AFCAE) foi criada (Forest, 1995, p. 183).

⁴⁷ Desta forma, os filmes também têm que receber o selo *art et essai*.

⁴⁸ Em 1957, foram 411,6 milhões de ingressos vendidos, em 1969, foram 183,88 milhões. (Fonte: CNC – «L'évolution de l'économie des salles de cinéma», out/2009)

⁴⁹ Na verdade, à medida que esse circuito de arte começa a se tornar viável sob a forma de um nicho de mercado, as grandes empresas do setor, não só exibidoras, mas também distribuidoras vão apostar nele e

atraindo assim uma parcela do público outrora frequentador das salas *art et essai*, o que vai influenciar inevitavelmente na rentabilidade destas salas. Elas sobreviverão, mas a intervenção por parte dos governos nacional (através das subvenções *art et essai*) e municipais passaria a ser crucial, afinal:

*Os tempos não são mais aqueles em que era suficiente ao exibidor deste tipo de filme colocá-lo em cartaz, editar um programa e organizar um debate para suscitar o desejo ou a curiosidade do público-alvo.*⁵⁰ (Forest, 1995, p. 185)

Claude Forest também aponta algumas questões relativas ao contexto francês dos anos 1980 que talvez nos deem alguma luz em relação ao contexto brasileiro. Ele nos diz que os números gerais de queda da frequência cinematográfica na França nos anos 1980 têm duas características principais que, diretamente, tocam o circuito de arte: a) ela atingiu principalmente os espectadores ditos assíduos, ou seja, que vão ao cinema ao menos uma vez por semana, quer dizer “apaixonados por cinema, cinéfilos em sua maioria”; b) os números de frequência dos filmes americanos (“correspondendo a uma noção principalmente „comercial“, de entretenimento e grande público”) se mantiveram, enquanto os números de frequência do filme francês seguiram a curva geral de queda e, finalmente, a curva de frequência de cinematografias de outros países teve queda mais acentuada do que a curva geral (*Ibid.*, p. 186). Ora, justamente esses dois últimos gêneros de filmes, majoritariamente, constituem o repertório difundido por uma sala de cinema de arte.

*A queda na frequência atingiu as salas de cinema de arte como as outras, mas de forma mais acentuada do ponto de vista simbólico em razão das duas características indicadas, e também porque elas estavam em princípio reunidas em torno do cinema como arte, mesmo que ele seja, também, um comércio.*⁵¹ (*Ibid.*, p. 186)

se tornarão importantes concorrentes. Essa realidade ainda não havia penetrado no Brasil nos anos 1980, quando a criação de um mercado nesse sentido era algo que ainda estava sendo testado por exibidores recém-profissionalizados oriundos do cineclubismo. Aparentemente, a primeira tentativa de exploração desse nicho por uma grande empresa do ramo exibidor acontece com a vinda da Gaumont, ainda nos anos 1970, sendo que apenas em meados dos anos 1980 ela entra no circuito exibidor de salas em São Paulo, uma experiência que não durou muito tempo.

⁵⁰Do francês: «*Le temps n'est effectivement plus où il suffisait à l'exploitant de ce type de films de le mettre à l'affiche, d'éditer un programme et d'organiser un débat pour susciter le désir ou la curiosité du public concerné.*» [Tradução nossa]

⁵¹Do francês: «*La chute de fréquentation a touché les salles d'art et essai comme les autres, mais davantage symboliquement en raison des deux caractéristiques indiquées, et aussi parce qu'elles s'étaient d'abord constituées pour le cinéma en tant qu'art même s'il est, aussi, un commerce.*» [Tradução nossa]

Em suma, o que os números franceses pareciam indicar naquele momento era uma guinada do espectador em direção ao cinema enquanto entretenimento. As multisalas, o que Forest chamou de uma segunda geração de salas de cinema, já haviam se alastrado pelo território francês durante a década de 1970, período em que há a maior taxa de fechamento de estabelecimentos⁵² (*Ibid.*, p. 120 e 137). Nessa mesma época, em 1972, as salas de filmes exclusivos⁵³ vão se tornar majoritárias em número na França, no entanto, já a partir de 1968, elas serão responsáveis por mais da metade do número total de ingressos vendidos naquele ano⁵⁴. O resultado é que o tempo de duração da exploração do filme em salas diminui. Forest explica que, em 1963, um filme, durante sua carreira de exploração, atraía no primeiro ano, em média, 73% dos espectadores e alcançava 80% de suas receitas. Dez anos mais tarde, esses mesmos 80% da receita serão arrecadados nos primeiros quatro meses e, no primeiro ano, 94,60% da receita de exploração em salas já terá sido atingida⁵⁵ (*Ibid.*, p. 123). Tal fato evidencia que a demanda do público passa a se concentrar sobre títulos cada vez mais recentes, não importando que o valor do ingresso seja mais elevado para ver esses filmes.

Tal situação representa um problema para os circuitos de arte no sentido de que sua lógica de exploração não segue os mesmos padrões do *blockbuster*. Um filme de arte, cuja circulação é muito mais restrita, precisa de mais tempo em cartaz para se

⁵² Apesar da queda relevante no número de salas de cinema, num primeiro momento, o número de telas não cairá de forma tão drástica, graças ao novo perfil de estabelecimentos que estavam se estabelecendo. (Forest, 1995, p. 120)

⁵³ Ou seja, salas especializadas na exibição de filmes inéditos no circuito. Para definir essas salas, também se utiliza o termo “cinema lançador” (Autran, 2008, p. 4).

⁵⁴ Segundo Forest, a noção de exclusividade, «que se alastrou de uma única sala para uma região inteira nos anos 1960 vai, doravante, simplesmente definir um modo de exploração, levando à perda do sentido original da expressão. (...) Em 1969, a exclusividade aparece nas regiões periféricas a Paris nos complexos recém-criados. Programando exclusividades ao mesmo tempo que o Champs-Élysées, essas salas vão perturbar essa noção e mudar radicalmente a percepção de novidade para o público; este vai inicialmente acolher a mudança e identificá-la como um elemento de valorização das salas, ainda mais que elas são novas, confortáveis. Mesmo que pratiquem preços mais elevados, esta diferenciação em relação às salas de bairro tradicionais será um sucesso sem precedentes que, sozinho, explica a estabilização da frequência durante os 12 anos que se seguiriam [1969-1981]» (Forest, 1995, p. 120-121). Do francês: «qui s'est étendue d'une salle à un quartier de salles dans les années 1960, va désormais simplement définir un mode d'exploitation, jusqu'à perdre son sens originel. (...) En 1969, l'exclusivité apparaît dans le banlieue parisienne dans les complexes nouvellement créés. Programmant l'exclusivité en même temps que les Champs-Élysées, ces salles vont bouleverser cette notion et changer radicalement la perception de la nouveauté public, ce dernier va initialement accueillir cette modification comme un élément de valorisation des salles, d'autant plus qu'elles sont neuves, confortables. Même si elles pratiquent des prix nettement plus élevés, cette différenciation par rapport aux salles de quartier traditionnelles sera un succès sans précédent qui, seul, explique la stabilisation de la fréquentation durante la douzaine d'années qui va suivre [1969 – 1981]». [Tradução nossa]

⁵⁵ Segundo Rodrigo Saturnino Braga, estudos recentes mostram que, hoje, a exploração de um filme lançado nacionalmente em salas se dá quase que integralmente em 45 dias, salvo para «fenômenos de bilheteria» (Saturnino Braga et al, 2010, p. 90).

tornar viável, portanto tal cenário formado por espectadores ávidos por novidades toda semana também passa a ser um desafio importante.

O filme de arte destina-se a circuito mais restrito e seu retorno financeiro se viabiliza mediante sua sustentação, ao contrário do filme do grande circuito, onde o retorno é mais rápido e a vida útil do produto também. (Farani apud Veríssimo, 2006, p. 12)

Assim, devido a esse novo perfil emergente do público, não só França, mas também no Brasil e em outras partes do mundo, as primeiras salas a desaparecer foram os chamados cinemas de segunda linha, ou seja, que exibiam os filmes após estes já terem sido mostrados em salas exclusivas – sem esquecer ainda que as salas exclusivas, no geral, ofereciam maior conforto e melhor infraestrutura. Em suma, salas que ofereciam opções limitadas ao espectador e que estavam localizadas em regiões não centrais eram o alvo principal da crise – o que, de determinada maneira, já indicava a elitização do público.

Segundo Alice Gonzaga, no Brasil, o desaparecimento desse perfil de salas, os “poeiras”, esteve ligado não exatamente a motivos econômicos, mas, antes, “evidenciavam uma mudança na natureza e nos hábitos do consumo cinematográfico”. Segundo ela cita em seu livro, o custo operacional de um poeira na década de 1970 era baixo e, mesmo com o preço inferior do ingresso, ele não dava prejuízo. No entanto, com o passar dos anos, como não havia investimentos que compensassem a degradação dos prédios, o aspecto desses cinemas piorou muito e a classe média, simplesmente, passou a evitá-los (Gonzaga, 1996, p. 245).

Como as bilheterias não mostraram sinais de recuperação aos níveis da época de ouro, enveredou-se pelo caminho da elitização do lazer cinematográfico, garantindo-se um consumidor mais fiel. (Ibid., p. 246)

Quem pôde se transformar (dividir sua única sala em duas ou três), teve mais chances de sobreviver, mas, mesmo assim, a segunda metade dos anos 1980 via uma queda relevante no número de complexos com até quatro salas (Forest, 1995, p. 133). A nova fase do negócio parecia indicar melhor sucesso a estabelecimentos que tivessem a partir de cinco telas e, sobretudo, que estivessem situados dentro de um shopping center ou centro comercial.

No Brasil, o fenômeno do fechamento massivo das salas chegou com uma década de defasagem, a partir dos anos 1980, e o rearranjo do setor exibidor em direção aos multiplex começou apenas a partir dos anos 1990. Por isso, não nos espanta a fala de Luiz Gonzaga de Luca ao dizer que, no final dos anos 1970, tempo áureo do cinema brasileiro nas telas, um filme, para atender a todo o mercado (naquela época o parque exibidor era formado por cerca de 3200 salas) demorasse aproximadamente dois anos, “com suas cópias pulando de um cinema para outro e, mesmo nas grandes capitais como São Paulo ou Rio de Janeiro, não se tinha mais do que uma cópia por região geográfica” (Gonzaga de Luca apud Gatti, 2008, p. 106).

Também a crise nos circuitos de arte parece ter chegado por aqui com algum atraso, pois, se nos anos 1980, a tendência geral era de retração no número de salas, por outro lado, a cidade de São Paulo em particular vivia um clima de grande efervescência. Nessa mesma década o circuito alternativo de filmes sofreu uma marcante expansão graças, principalmente, à atuação dos cineclubes, mas também de salas ligadas a instituições culturais de caráter público como a do Museu da Imagem e do Som e do Museu de Arte de São Paulo, que propunham uma relevante programação de filmes de repertório já na virada dos anos 1970 para os 1980. O grande paradoxo é que esse circuito viveu um período áureo no mesmo momento em que a crise nas taxas de frequência acuava o circuito exibidor. Infelizmente, não há dados específicos a respeito desses circuitos, no entanto, relatos de pessoas que viveram esse período e reportagens da época nos fazem crer que aquele foi um período relevante de crescimento da cultura cinéfila.

2.3.2. O Estado pelo “mercado paralelo”

No Brasil, com o auge representado pelo ano de 1978 em termos de entradas vendidas, a Embrafilme começa a demonstrar alguma preocupação em fortalecer o circuito exibidor de filmes nacionais:

(...) o fortalecimento da rede exibidora já existente, a criação de um circuito nacional de exibição e a criação de uma infraestrutura técnica compatível com as necessidades do cinema brasileiro constituem os pontos fundamentais para a consolidação de uma indústria cinematográfica forte e atuante (...). (Celso

Amorim apud EMBRAFILME em performance bem rendosa. *Folha de São Paulo*, 10/01/1980)

Mas, para além do fator mercadológico, a empresa mostrava-se atenta também aos apelos do então chamado “mercado paralelo”⁵⁶, que fazia circular filmes fora do contexto do circuito comercial tradicional de salas de cinema e era movimentado, em grande parte, pelo trabalho das Federações de Cineclube.

E tendo em vista que o mercado paralelo é composto basicamente de cineclubes, e é o movimento cineclubista que deu razão de ser a este mercado, este mesmo movimento, com a bitola 16 sendo a bitola consagrada nas suas exhibições, virá a realizar, a produzir e a exhibir estes filmes. E mais ainda, o curta-metragem que é boicotado no mercado tradicional vai ter no mercado paralelo, a longo prazo, condições de ser viável economicamente, na medida em que este mercado é receptivo a um filme crítico. (Marco Aurélio Marcondes apud Souza, 1980, v.2, p. 10)

Por meio de sua Diretoria de Operações Não Comerciais, a Embrafilme procurou fortalecer esse setor criando programas que o apoiavam. Por exemplo, em 1979, foi lançado o projeto “Cinema e comunidade” encarregado de estimular o movimento cineclubista através da instalação de salas de exhibições especiais e implantar circuitos alternativos em regiões carentes por meio de unidades volantes⁵⁷.

O papel dos cineclubes na difusão de filmes por todo o Brasil era reconhecido pela empresa que, ainda em 1976, criara uma distribuidora de filmes em bitola 16mm dentro de sua Superintendência de Distribuição (voltaremos a ela). A dificuldade de encontrar cópias de filmes nesse suporte a partir de meados da década de 1970 se tornou

⁵⁶A expressão era largamente utilizada na época (anos 1970 e início dos anos 1980), tanto por parte da Embrafilme, quanto dos cineclubes, que foram aparentemente quem a cunhou. Inclusive, ela aparece na publicação *O filme curto* (Souza, v.2, 1980), de onde retiramos o seguinte trecho: “*A importância do mercado paralelo [destaque nosso] é evidente para o tipo de filme que nosso trabalho aborda. Impossibilitados de penetrar nos círculos comerciais de funcionamento já cristalizado, produtores e realizadores de curtas-metragens voltam-se para os circuitos paralelos como os únicos através dos quais poderão mostrar seus filmes e eventualmente obter algum retorno de capital.*” (Ibid, v. 2, p. 15). Onde concluímos que a suposta existência de um “mercado paralelo” liderado pelos cineclubes era um dado largamente aceito.

⁵⁷ Em 18/05/1979, o jornal *Folha de S. Paulo* noticia que, para o ano de 1980, três programas serão privilegiados pela empresa: constituição de um arquivo centralizado de matrizes cinematográficas de todo o país; inventário dos bens culturais e cinematográficos; e incentivo à pesquisa historiográfica do cinema brasileiro. Esses três projetos consumiriam 15 dos 184 milhões de cruzeiros previstos como orçamento da empresa no ano de 1980. No mesmo ano, 5 milhões de cruzeiros seriam destinados a estimular o movimento cineclubista, através da instalação de salas de exibição especiais, promoção da implantação de um circuito alternativo em regiões carentes e de unidades volantes em zonas rurais. No período, o custo médio de um longa-metragem estava em torno de 10 milhões de cruzeiros (EMBRAFILME receberá Cr\$ 184 milhões em 1980. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18/05/1979).

um desafio importante e essa questão, em 1974, ocupou com destaque a pauta da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Curitiba.

A VIII Jornada de Cineclubes marca a reorganização das entidades cineclubistas brasileiras, que voltam, a partir daí, a atuar de forma representativa no país, o que era crucial do ponto de vista de uma política difusão de filmes. Mas, isso não impediu que essas entidades sofressem perseguições relacionadas à repressão e censura. Assim, elas passam a viver uma situação bastante ambígua: se por um lado eram perseguidas pela ditadura militar, por outro, tinham o apoio da Embrafilme.

Durante a segunda metade da década de 1970, o governo agirá de fato de forma repressiva em relação aos cineclubes, por causa justamente de sua atuação marginal – posição esta que, neste momento, ganhava sentido a partir de confrontos constantes com a censura. Historicamente, órgãos de censura sempre representaram um grave empecilho à atuação dos cineclubes. Felipe Macedo, que na época estava à frente da Federação Paulista de Cineclubes e da distribuidora da entidade, a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes – Dinafilme – traduz o quão desafiadora era a situação: “Para exhibir, precisava ter certificado de censura, metade do nosso acervo a gente nunca submeteu à censura, pois não passaria” (Felipe Macedo, em entrevista concedida no dia 25/11/2013). Desta forma, entre 1977 e 1978, a Dinafilme sofreu duas invasões pela Polícia Federal e 83 filmes foram apreendidos em sua sede.

A dificuldade dos cineclubes em obter cópias em 16mm refletia uma estrutura mercadológica que pouco interesse tinha na manutenção de um circuito paralelo às salas de cinema com projeção *standard* 35mm. Se, antes, mesmo as distribuidoras *majors* trabalhavam com cópias em 16mm e havia um circuito de salas comerciais que projetavam filmes exclusivamente nessa bitola, já a partir dos anos 1960, a prioridade passa a ser cada vez mais o 35 mm, que, por sua vez, exige uma estrutura mais profissional de exibição.

Em 1976, Marco Aurélio Marcondes, egresso do movimento cineclubista, é convidado para levar adiante o projeto de criação de um setor voltado para a bitola 16mm dentro da Superintendência de Distribuição da Embrafilme, que funcionaria paralelamente à distribuição dos filmes em 35mm, indo, portanto, contra uma tendência do mercado.

A Embrafilme, também por pressão nossa, e por ser permeável, cria uma distribuidora 16mm, paralelamente à distribuição em 35mm, e o Marco Aurélio foi chamado pra fazer isso. Ali, a gente criou um projeto político: a Embrafilme copiava legalmente os filmes de longa-metragem brasileiros e a Dinafilme trabalhava com curtas-metragens, com filmes que eram marginais, clandestinos. (...) A gente realmente tinha essa parceria com a Embrafilme a partir do Marco Aurélio. Ele era do Partido Comunista e estava lá, oficialmente como funcionário da Embrafilme. (Felipe Macedo em entrevista op. cit.)

A Embrafilme decide, portanto, intervir para salvar um campo de atuação que, não obstante ser chamado na época de “mercado paralelo”, na realidade, salvo em contextos muito específicos, dificilmente teria condições de sobreviver a partir das regras de mercado, o que denota o quanto a empresa também desempenhava um papel importante na concretização de políticas públicas de difusão e valorização do cinema.

Para fazer circular essas cópias em 16mm comercialmente a Superintendência de Distribuição chegou mesmo a lançar algumas iniciativas específicas como, por exemplo, o Serviço Cinema nas Empresas, em 1978, que se propunha a oferecer às empresas e seus funcionários projeção de filmes em 16mm, fornecendo, além das cópias (e um catálogo de títulos), também projetor e tela. Não deixava de ser uma forma de tentar movimentar esse suposto “mercado paralelo”, mas, no fundo, o que estava sendo feito era um trabalho de formação de público e, invariavelmente, o 16mm, por ser um formato portátil, desempenhava aí um papel importante.

2.3.3. A profissionalização dos cineclubes e a criação da Dinafilme

Entre a segunda metade dos anos 1970 e o início dos anos 1980, começa a tomar forma o movimento de profissionalização dos cineclubes, um passo necessário para sua sobrevivência e, conseqüentemente, para garantir o fomento de uma determinada cultura cinematográfica.

O marco deste processo é justamente a fundação da Dinafilme, em 1976, que visava dar aos cineclubes o respaldo que eles não poderiam ter das distribuidoras de filmes comerciais. A função da Dinafilme seria, portanto, alimentar com cópias o circuito paralelo de cineclubes. O acervo inicial da distribuidora veio em grande parte

de uma doação efetuada pela Fundação Cinemateca Brasileira para a Federação Paulista de Cineclubes.

Entre as finalidades da Dinafilme, de acordo com seu regimento interno estavam: 1) distribuir filmes “em qualquer bitola e de qualquer metragem” aos cineclubes, cinematecas (ou entidades afins) e salas comerciais que fossem programadas pela distribuidora; 2) constituir um acervo de filmes brasileiros principalmente. Para melhor desenvolver suas atividades, o estatuto da distribuidora já previa a celebração de convênios, acordos e contratos com instituições e empresas privadas ou estatais. A entidade não possuía fins lucrativos e toda sua renda deveria ser revertida única e exclusivamente para o desenvolvimento de suas atividades (Souza, 1980, v. 2, p. 18-19).

Uma das críticas mais veementes feitas à Embrafilme na época por cineastas e endossadas pela imprensa era justamente o fato de que a estatal não conseguia distribuir todos os filmes que produzia, mantendo assim, centenas de rolos em suas prateleiras. Pois um dos convênios que a empresa fechará com a Dinafilme será justamente no sentido de redistribuir filmes que tinham contrato de distribuição com a Embrafilme (e não haviam, em sua maioria, sido colocados no mercado ainda) ou mesmo títulos que nunca chegaram a firmar contrato com a empresa, mas cuja cópia estava em sua posse. Por esse acordo, a Dinafilme recebia uma verba para duplicação dos filmes, podendo selecionar quais deles e quantas cópias de cada um iria copiar (Relatório da Comissão Dinafilme, 1980, p. s/n).

A Dinafilme é peça fundamental para os primeiros tempos de programação da sala de cinema do CCSP, assim como foi outra distribuidora independente surgida igualmente no seio do movimento cineclubista dois anos mais tarde, a CDI – Cinema Distribuição Independente. Além de contribuírem para alimentar grande parte do circuito exibidor não comercial, essas entidades assumem um importante papel de agitação cultural na área da difusão cinematográfica durante os anos 1980.

2.3.4. O circuito alternativo paulistano da década de 1980

Em São Paulo, no início da década de 1980, uma série de iniciativas na área da animação cinematográfica tem origem a partir da agitação dos cineclubes e de seu processo de profissionalização. Uma delas é a experiência empreendida pela Dinafilme de lançar filmes na sede do Sindicato dos Jornalistas. O passo seguinte será a fundação do Cineclube Bixiga.

A gente tentou profissionalizar. Primeiro, tentando lançar [filmes] no Sindicato dos Jornalistas. Era Ditadura ainda, o Sindicato dos Jornalistas era uma entidade muito forte. A pessoa que animou isso nessa época foi muito importante, se chamava Antonio Gouveia Jr., e depois ele fundou o Bixiga. E a gente tentou fazer desses lançamentos grandes eventos. A gente produzia cartaz, divulgava. Depois o filme circulava. O Bixiga foi um passo adiante. (Felipe Macedo em entrevista op. cit.)

Um fator essencial para a viabilização do Cineclube Bixiga foi a disponibilidade de equipamentos de projeção decorrente do fechamento das inúmeras salas de cinema na cidade. Ele começa a funcionar em julho de 1981, quando dois filmes entram em cartaz: *Os Companheiros* (*I Compagni*, 1963), de Mário Monicelli e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Sua proposta era atingir um público que, naquele momento, se mostrava bastante receptivo a iniciativas do gênero:

Foi um sucesso gigantesco, a média de público, a gente fazia 5, 6 sessões por dia, era 120% da ocupação, todas as sessões lotavam com gente no chão. É verdade que tinham 98 lugares, mas era uma loucura. (...) A gente nunca teve uma programação comercial, embora comercialmente dêssemos um banho em muita sala. (Felipe Macedo em entrevista op. cit.)

Essa efervescência também chamava a atenção da imprensa que, no ano de 1983, por ocasião da 7ª Mostra Internacional de Cinema, reportou:

Grandes filas, salas lotadas: no Masp, no Maksoud Plaza, no Majestic. São os três cinemas mais procurados da cidade nestes dias de absoluto triunfo para o chamado circuito alternativo de exibição, como endereços da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Enquanto isso, há uma inegável retração – tanto de público como principalmente de lançamentos – no circuito comercial. A Mostra Internacional é uma exceção anual que forçosamente atrai grandes plateias intelectualizadas, mas a verdade é que os circuitos alternativos estão ganhando crescentemente mais público. Em outras semanas, as mesmas filas podem ser observadas no Centro Cultural, no Instituto Goethe,

no Museu da Imagem e do Som, em variados cineclubes que vão do centro à periferia da cidade, nos dois cineclubes “profissionais” do Bixiga, o Carbone 14 e o próprio Bixiga – que fizeram do cinema de arte uma operação comercialmente viável. (Pereira, Jornal da Tarde, 20/10/1983)

Na mesma reportagem, uma fala de Dante Ancona Lopes, pioneiro na exploração e programação de salas do circuito de cinema de arte paulistano, mostrava um tom mais moderado, mas também reconhecia que, de fato, houvera expansão do público:

Eles [os exploradores do circuito alternativo] podem tirar algum público, mas não é muito. Talvez agora seja um pouco mais pelo problema do preço da entrada. Mas a programação do circuito alternativo é sempre muito atrasada. (Dante Ancona Lopes apud Pereira, Jornal da Tarde, 20/10/1983)

Um dos pontos acima colocados por Ancona Lopes era de fato o grande gargalo do circuito alternativo: o acesso a cópias para exibição. Uma simples olhada na seção de serviços de um jornal paulistano da década de 1980 mostraria, a princípio, simplesmente uma grande variedade de opções para o cinéfilo composta, sobretudo, por filmes de repertório e reprises. Porém, uma análise mais atenta e mais sequencial da programação, evidenciaria, na verdade, que os filmes se repetiam exaustivamente. Afinal, eram os mesmos acervos – grande parte em bitola 16mm e muitas vezes já em condições bastante precárias – que abasteciam esse circuito: a Dinafilme, os consulados, distribuidoras independentes, a Cinemateca Brasileira, a própria Embrafilme e, eventualmente, algumas filmotecas e acervos de colecionadores.

No que se refere à Cinemateca Brasileira, de acordo com os cineclubistas, havia uma lacuna em relação ao papel que se esperava dela e o papel que ela de fato exercia. Se por um lado, eles são unânimes em afirmar que a Cinemateca apenas raramente emprestava suas cópias, por outro, os relatórios da década de 1980 da instituição apontam que havia uma circulação de seu acervo de difusão no circuito alternativo, notadamente nas salas parceiras (MIS, Museu Lasar Segall e CCSP) e, eventualmente, nas salas de cineclube (Cineclube Bixiga e Oscarito).

A Cinemateca não emprestava cópia para cineclubes. Eventualmente, passava uma cópia [da Cinemateca no Cineclube Oscarito], mas você viu pra quais cineclubes [ela emprestava]? Bixiga, Oscarito (...). Eles alegavam que os cineclubes destruíam as cópias, o que não deixa de ter sua razão. (...) mas era

uma política deles não emprestar filmes pra cineclubes. (André Gatti em entrevista concedida no dia 22/01/2014)

A Cinemateca tem uma cultura fechada em relação às suas cópias. Porque ela é uma Cinemateca muito centrada na preservação. Além de tudo, ela também era conservadora em sua direção (não apenas conservadora de filmes). Então juntava as dificuldades com a ideologia e daí que a Cinemateca nunca se interessou por distribuir filmes. (Felipe Macedo em entrevista *op.cit.*)

Nos anos 1980, circuitos alternativos formados por cinematecas e cineclubes contavam com um certificado de censura especial – “Certificado de censura para cinematecas e cineclubes”, concedido gratuitamente –, além de poderem, por lei, exhibir filmes que estivessem com certificado de censura vencido. Isso significava que, para exhibir seus filmes nesse circuito após o vencimento do certificado de censura de exploração comercial, o distribuidor não precisava pagar para recensurar os filmes (como teria que fazer caso quisesse continuar a explorá-lo comercialmente). Segundo Diogo Gomes dos Santos, cineclubista e ex-diretor da Dinafilme e do Cineclubes Bixiga, a programação dos cineclubes era majoritariamente alimentada por filmes com certificado vencido. Porém, como trabalhar com cineclubes não parecia ser do interesse da maior parte dos distribuidores comerciais, logo após o vencimento do certificado e do contrato de exploração do filme, comumente, as cópias de filmes estrangeiros exibidas no Brasil eram destruídas.

A falta de um sistema legal que incentivasse a salvaguarda de cópias de filmes exibidos no país e a ausência de interesse dos distribuidores comerciais de explorar seus filmes por um período mais longo⁵⁸ são fatores que contribuíam para que o mercado de cópias de filmes que abasteciam o circuito alternativo não se renovasse. Assim, durante a década de 1980, há um progressivo esgotamento e sucateamento das cópias disponíveis, o que refletirá na programação do circuito paulistano de salas alternativas.

⁵⁸ Na verdade, assim como os exibidores, a crise parecia ter atingido também o setor distribuidor neste período. De acordo com reportagem de 6/11/1983, publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, do início da década até aquele ano, 60% dos distribuidores haviam fechado suas portas. Um dado importante daquele momento é que, por causa da crise, o governo havia tomado medidas para dificultar a importação de quaisquer mercadorias, inclusive filmes, evitando assim a saída de divisas. Eis o depoimento emblemático do presidente do Sindicato dos Distribuidores de São Paulo na época, Alberto Betelli: “Nós não podíamos mais importar tantos filmes. A Cacex, órgão do Banco do Brasil que autoriza a importação, não liberava as guias de importação porque o País não tinha dólares para enviar ao Exterior. Ficamos sem filmes na prateleira. A produção nacional caindo e os importados escasseando. Sobrou o que tínhamos estocado nestes últimos anos, exatamente os filmes de sexo explícito. Se entramos com mandados de segurança para conseguir fazê-los passar era porque não tínhamos mais nada em estoque. Apenas um ou outro filme estrangeiro chega ao mercado. Importado pelos grandes distribuidores internacionais, que têm um poder de barganha diferente, mas também estão preocupados”. (Betelli apud Ielo, *O Estado de S. Paulo*, 6/11/1983)

Quem quiser conhecer cinema frequentando cineclubes, conseguirá somente decorar os filmes de Carlos Saura, Fassbinder, Herzog, perceber as várias fisionomias de David Bowie, a incrível história de Cláudia Ohana e sua avó Irene Papas, a desalmada [referência a Erêndira (1982), de Ruy Guerra], ou participar incessantemente da estadia, do ano passado, em Marienbad. (Hee, Jornal da Tarde, 12/06/1987)

Outra face da mesma moeda era a frequente exibição, nessas salas, de cópias em péssimo estado de conservação, com pedaços faltando, que arreventavam no meio da sessão. O próprio acervo da Dinafilme já no início da década de 1980 estava bastante deteriorado:

A Dinafilme tinha um acervo, mas que estava muito depreciado, pois o número de cineclubes, uma época, deu uma crescida, e os filmes continuaram os mesmos. As cópias foram se perdendo. Além disso, você tinha uma ou outra distribuidora que ainda conseguia sobreviver com cópias alternativas, tipo a Polifilmes. Mas mesmo a Polifilmes (...), teve época em que eu passava vergonha, os filmes não tinham final... (André Gatti em entrevista op. cit.)

A distribuidora independente Polifilmes, que ainda hoje existe, possuía um grande acervo de clássicos e filmes de arte, principalmente em 16mm, e era uma das principais fontes para o circuito alternativo. Seu escritório estava localizado no mesmo prédio de outra distribuidora que trabalhava com cineclubes, a CIDEF⁵⁹, na Rua do Triunfo, em São Paulo. Porém, como aconteceu com outras distribuidoras, o acervo da Polifilmes foi se deteriorando, muito embora nos anos 1990, ela ainda possuísse um bom catálogo, o que a possibilitou continuar trabalhando com salas de repertório como a sala Lima Barreto.

Para completar o cenário, havia ainda o fato de que os projetores utilizados no circuito alternativo nos anos 1980 eram todos de segunda-mão, reciclados de salas comerciais que haviam fechado (esse era também o caso dos dois projetores do Centro Cultural São Paulo). Segundo Herlene Magalhães, primeira programadora da sala de cinema do CCSP (1982-1985), as sessões “davam muito problema. Fazíamos uma

⁵⁹ Comercial Importadora Distribuidora Exibidora de Filmes – CIDEF. Seu proprietário, Newton Borgerth, entrou para o ramo da importação e distribuição de filmes ainda nos anos 1940. Começou a importar filmes da União Soviética pela facilidade: “Os russos vendem mais barato e entregam o filme em São Paulo com legendas ou dublagens (no caso de desenhos) já em português. É economicamente mais vantajoso importar deles”. Em 1978, Borgerth possuía em seu acervo 60 longas-metragens soviéticos. (O PEQUENO importador de filmes de arte. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 02/02/1978).

programação linda; na hora de passar, tinha que cancelar” (Herlene Magalhães em entrevista cedida em 27/11/2013).

Mesmo com todas as dificuldades acima descritas, o circuito alternativo paulistano foi capaz de mobilizar um público importante, e por chamar tanta atenção, em setembro de 1987, a *Folha de S. Paulo* resolveu fazer uma avaliação das salas que atuavam naquele momento com base nos mesmos critérios utilizados para avaliar as salas do circuito comercial – o resultado, desastroso, já era, portanto, previsível (PRECARIÉDADE marca os cineclubes de SP, *Folha de S. Paulo*. 05/09/1987). Foram avaliados quesitos como qualidade de imagem e som, projeção, conforto, segurança e facilidades (atendimento e estacionamento) de cinco salas: duas no Cineclube Bixiga, Cineclube Oscarito, Cineclube da GV e Cineclube Luzes da Cidade. Três das salas receberam uma estrela sobre cinco (consideradas passáveis, portanto) e duas receberam bola preta (correspondente ao conceito ruim). Salas como CCSP e MIS não foram avaliadas, mas a primeira, se o tivesse sido, provavelmente não teria tido desempenho muito melhor. Como abordaremos, a estrutura da sala municipal estava longe do ideal – durante alguns anos ela funcionou mesmo com laudo de segurança condenatório por parte do corpo de bombeiros⁶⁰.

A sala do MIS fechou para reforma em 1985 e só reabriu em 1987. Até então, o espaço se aproximava mais de um auditório, inclusive com janelas que deixavam penetrar luz e barulho de fora. Quem estava à frente do setor de cinema nesta época era Plácido de Campos Jr., futuro programador da sala do CCSP. Supostamente, apenas após a reforma, a sala do MIS finalmente adquiriu padrão de projeção razoável com projetores em 35mm e 16mm “de alta qualidade” e sistema Dolby de som⁶¹.

⁶⁰ DUÓ, Eduardo. “Prefeitura permite funcionamento de salas sem segurança”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/01/1989, p. E3.

⁶¹ SAYON, Lindinha. *Jornal da Tarde*, 20/01/1987.

2.3.5. A Programação

Como vimos, as possibilidades de programação das salas do circuito alternativo paulistano nos anos 1980⁶² estavam diretamente submetidas a um contexto de crise muito específico que acabava atingindo tanto as salas de cineclube (Bixiga, Oscarito, GV etc), quanto as salas públicas (CCSP, MIS, Museu Lasar Segall⁶³). Mas, olhando para a programação desses dois grupos, percebemos algumas diferenças que traduzem questões intrínsecas à própria natureza dessas instituições. Embora ambas trabalhassem com ciclos, estes eram mais frequentes nas salas públicas. E, ainda que ambos trabalhassem com um modelo de filmes em cartaz, este outro era mais comum nas salas de cineclube.

Se, por um lado, sempre é possível associar o modelo de programação com a política de difusão de filmes e formação de público de uma instituição (principalmente no caso das salas públicas), por outro, mais do que um projeto ou uma intenção de fundo, o pragmatismo parecia desempenhar um papel preponderante em ambos os casos – no dos cineclubes, porque eles precisavam pagar suas contas; no caso das salas públicas, e aqui estamos falando principalmente do Centro Cultural São Paulo, porque elas programavam praticamente sem verbas e, no final das contas, fazia-se o que era possível.

A vantagem das salas públicas, em termos de programação, era poder contar com o respaldo do acervo da Cinemateca Brasileira – já que os governos municipal (CCSP), estadual (MIS) e federal (Museu Lasar Segall), em alguma medida, contribuíam para manter a instituição –, mas, além disso, o caráter oficial e público desses locais favorecia a aproximação com outras instituições congêneres, como entidades consulares que, eventualmente, lhes ofereciam algum ciclo especial.

Contudo, fora desse universo de facilidades proporcionadas por parcerias com entidades igualmente públicas, montar uma programação numa sala como a do Centro Cultural São Paulo podia se tornar uma verdadeira *via crucis* pela falta de verbas e pela pesada burocracia. O Centro Cultural não podia contar com filmes de distribuidoras

⁶² Não estamos considerando aqui salas que possuíam seu próprio acervo, como é o caso de algumas salas de consulado (Aliança Francesa, Goethe) e da Cinemateca, embora também se possa dizer que elas integravam o circuito alternativo.

⁶³ O Museu Lasar Segall era vinculado à Fundação Nacional Pró-memória, e, nos anos 1980, foi frequentemente programado pela Cinemateca Brasileira (que, a partir de 1984, passa a estar vinculado à mesma fundação pública submissa à Secretaria de Cultura do Governo Federal).

comerciais, por exemplo, pois simplesmente não havia como remunerar essas empresas. Quando elas aceitavam exibir seu filme pelo valor da bilheteria, ainda era possível. Mas para além disso, mesmo que houvesse dinheiro, não havia mecanismos legais para pagar as distribuidoras a preço fixo. Nos primeiros três anos, a sala programará graças à Cinemateca Brasileira, Dinafilme e CDI. As duas últimas, apesar de serem distribuidoras, conseguiam trabalhar com o CCSP por serem entidades de características muito específicas: não tinham fins lucrativos e possuíam como missão, acima de tudo, a difusão de um determinado acervo, além do fomento da cultura cinematográfica (principalmente a Dinafilme).

Nesse sentido, os cineclubes levavam alguma vantagem, uma vez que, trabalhando sob um modelo comercial, tinham mais flexibilidade para programar. Por outro lado, era preciso sobreviver às leis do mercado. Com o aquecimento do circuito alternativo, as taxas das distribuidoras sofrem uma alta. Trabalhando-se com preço fixo, a tendência neste cenário é deixar a película em cartaz por mais tempo para poder se pagar. O problema é que manter um filme em cartaz por muito tempo não é vantagem para o exibidor, uma vez que sua rentabilidade apenas cai conforme as semanas vão passando e o produto deixa de ser novidade. Assim, o programador de uma sala de cineclube teria que encontrar um equilíbrio nesse sentido.

Tal situação acabava, invariavelmente, determinando o modelo de programação dessas salas, pois, nesse contexto, era muito difícil realizar um ciclo com vários filmes concentrados em uma única semana. Mesmo assim, eventualmente eles aconteciam, graças à Dinafilme e a acordos pontuais com entidades como a Cinemateca, Aliança Francesa e Instituto Goethe.

Para driblar as dificuldades, o Cineclube Bixiga, pioneiro entre as salas de cineclube, e local que faria, na primeira metade dos anos 1980, uma das programações mais interessantes da cidade, tentaria se valer de algumas astúcias, inclusive oferecendo facilidades para o público. Por exemplo, em 1983, a sala permitia que se reservassem lugares pelo telefone (Pereira, *op. cit.*). Em termos de programação, aproveitavam o lançamento de algum filme no circuito comercial para exibir obras anteriores do mesmo diretor. A exumação de acervos esquecidos fazia, igualmente, parte da estratégia.

Eu conhecia uma distribuidora que ninguém mais conhecia, estava esquecida, era a Art Filmes. Ela tinha cinemas (...) e tinha uma série de filmes que não passavam no Brasil há muitos anos. Fazia 20 anos que não passava um filme

do Godard, nós colocamos Godard, irmãos Marx. A Art Filmes foi o que fez a gente estourar. (Felipe Macedo em entrevista *op. cit.*)

Obviamente, o pioneirismo desta sala também a favoreceu, uma vez que permitiu que ela tivesse à sua disposição, nesse primeiro momento, opções de títulos que há muito não eram exibidos no circuito paulistano. Durante todo o ano de 1982, por exemplo, apresentaram cerca de uma dezena de títulos de Jean-Luc Godard. O arrojamento da programação do Bixiga se traduzia também pelas suas programações especiais; um desses projetos propunha ao público cinéfilo sessões à meia-noite todas as sextas e sábados – mais tarde, durante a década de 1980, esse tipo de programação se alastraria pelas salas alternativas, chegando, inclusive, ao Centro Cultural. Exemplos de filmes exibidos nessas sessões noturnas do Bixiga são *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de F. W. Murnau, *Jonas, que terá 25 anos no ano 2000* (*Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, 1976), de Alain Tanner e *Gritos e sussurros* (*Viskningarochrop*, 1972), de Ingmar Bergman.

Seguindo a tradição cineclubista, toda segunda à noite, havia sessão seguida de debate, muitas vezes com a presença do realizador. Dentre os filmes que integraram esse programa e foram debatidos no ano de 1982 estão: *Manelão, O caçador de orelhas* (1981), de Ozualdo Candeias; *Doramundo* (1978), de João Batista de Andrade; *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Coni Campos; *Paraíso proibido* (1981), de Carlos Reichenbach.

Nessa mesma época, entre 1983 e 1985, a sala de cinema municipal seguia uma linha mais patrimonial e focada no cinema nacional – algo que, na verdade, refletia o fato de ser ela programada pela Cinemateca Brasileira. Mas a questão central é que não havia de fato um projeto para a sala e o que acabou acontecendo é que se fez o que foi possível naquele momento – aliás, como acabaria se tornando a regra.

Na mesma linha patrimonial, ia também a programação de outra sala pública (estadual, no caso), o MIS, que tinha igualmente uma relação próxima com a Cinemateca, uma vez que a Secretaria de Estado da Cultura financiava projetos em conjunto com a instituição. Assim como o Centro Cultural, o MIS também recebeu, na primeira metade dos anos 1980, ciclos concebidos pela Cinemateca, tais como “Homenagem a Lima Barreto” (1982), “Homenagem a Dinah Ferreira de Queiroz” (1982), “Vera Cruz, fábrica dos sonhos” (1983), “O cinema de Leni Riefenstahl”

(1983), “O cinema brasileiro recuperado” (1984). Sua programação, em termos conceituais, se assemelhava bastante à do CCSP.

Tanto o MIS quanto o CCSP, frequentemente, vinculavam sua programação de cinema a eventos maiores envolvendo outras linguagens, como exposições, por exemplo. Em determinados momentos, mantinham um programa em cartaz por alguns dias. No caso do MIS, havia com frequência estreia de filmes brasileiros e, assim como o Centro Cultural em seu primeiro ano, ele não cobrava ingresso para suas sessões de cinema.

Num primeiro momento, o conjunto dos filmes exibidos nas salas de cineclube soava mais atraente para o público cinéfilo pela novidade, pelo fato de que boa parte da grade dessas salas era ocupada por títulos de diretores que já haviam encontrado certo renome. Tal situação acabava se refletindo nas taxas de ocupação dessas salas em detrimento de salas como a do CCSP, que apenas excepcionalmente encontrava altas taxas de ocupação. Entretanto, com a expansão no número de salas e de cineclubes durante aquela década, assim como com a ascensão do vídeo e os mesmos filmes sendo reiteradamente exibidos no circuito alternativo, a situação mudaria um pouco. O trunfo de poder contar com mostras especiais de consulados, exibindo assim títulos pouco correntes, passaria a fazer alguma diferença para o CCSP na segunda metade da década de 1980, quando então a sala passou a fugir um pouco do senso comum do circuito.

Capítulo 3 – Uma década de sala de cinema municipal (1982-1992)

3.1. A sala de cinema municipal: ponto fora da curva

Mesmo que se possa dizer que na época da criação do Centro Cultural havia um contexto favorável à implantação de um equipamento do gênero e que seu advento não foi um acidente de percurso decorrente do desvio do projeto original da construção de uma biblioteca, sua história durante a década de 1980 – a inauguração precoce, o imprevisto, o abandono e o exercício do nepotismo – não deixa de evocar os signos do fortuito, do contingente, do aleatório. Assim, é em grande parte sob a marca do imprevisto que nasce a primeira sala de cinema municipal.

Algumas incongruências eram evidentes, como, por exemplo, a criação de uma sala de cinema sem que fosse designada explicitamente, dentro do organograma do CCSP, uma subdivisão ou departamento para programá-la. Isso para não falar da falta de ferramentas jurídicas para contratar os filmes que seriam incluídos na programação e, notadamente, da falta de verbas– outra das marcas do funcionamento da sala Lima Barreto no curso de sua história.

Ao ser criado, o Centro Cultural São Paulo era composto administrativamente pelo Gabinete do Diretor e outros nove órgãos que a ele respondiam. Eram eles: a Supervisão de Eventos, a Seção Técnica de Licitações e Contratos, a Seção Técnica de Contabilidade, a Divisão de Administração, além das cinco divisões responsáveis pela concepção de todas as atividades do local: Divisão de Artes Plásticas, Divisão de Difusão Cultural, Divisão de Artes Cênicas e Música, Divisão de Biblioteca e Divisão de Pesquisas (ver organograma no anexo 1). A sala de cinema Lima Barreto nasceu vinculada a uma dessas divisões: a Divisão de Artes Cênicas e Música (DACM).

Como podemos notar, o nome do departamento que abrigava a programação de cinema excluía a palavra *cinema*, em detrimento do teatro e da música. Suas subdivisões tampouco faziam menção à existência de uma sala de cinema no local. Eram elas: Seção Administrativa, Seção de Auditórios, Seção de Desenvolvimento Musical e Laboratório Musical Eletroacústico.

Assim, o organograma do Centro Cultural já nasceu com certa defasagem prática, algo que apenas reflete a decalagem entre as ferramentas institucionais e as reais necessidades de uma instituição voltada para a cultura. Uma entrevista concedida por Marilena Chauí, posteriormente à sua gestão, dá uma ideia da ordem das dificuldades enfrentadas para implantar seu Projeto de Cidadania Cultural. De acordo com Ferreira:

Após o entendimento pela assessoria jurídica do gabinete das pretensões do Projeto de Cidadania Cultural, já em 1991, foi necessário um decreto da Prefeita para conseguir alterar o campo de atuação da SMCSP, redefinindo a ideia de cultura, pois até aquele momento, a legislação da Secretaria dizia respeito às artes eruditas, que são sete: pintura, escultura, artes plásticas, teatro, música, literatura e dança, e inviabilizava qualquer outra ação mais democrática com outras linguagens. (Ferreira, 2005, p. 82)

O fato acima descrito nos dá uma pista do porquê da existência de uma Divisão de Artes Cênicas e Música ou de uma Divisão de Artes Plásticas e nenhuma menção ao cinema no organograma definido pela lei que criou o CCSP. A construção de uma sala de cinema improvisada no espaço em que seria um auditório provavelmente foi fruto de uma brecha jurídica encontrada pelo secretário Mario Chamie.

Assim, entre incongruências e com uma diretriz inicial um tanto frouxa, a sala Lima Barreto descobrirá sua vocação enquanto sala pública um pouco no curso do processo. Falava-se muito, naquele momento, dentro do CCSP e da Secretaria Municipal de Cultura, da necessidade de difusão do cinema independente. Mas a noção de cinema independente não é algo muito preciso. Neste caso específico, a ideia certamente abrangia o curta-metragem – o próprio IDART já havia desenvolvido uma pesquisa em torno do filme curto, como citado anteriormente, que ratificava o status comercialmente marginal desse tipo de filme, no que se refere à sua produção, mas, sobretudo, aos seus espaços de difusão –, mas também parecia abarcar genericamente filmes que não tinham espaço no circuito comercial.

É, portanto, de forma a buscar um norte, que a sala passa a dialogar com princípios que são a pedra angular dos cineclubes no Brasil: a valorização do cinema enquanto arte e enquanto patrimônio (a parceria com a Cinemateca permitirá o desenvolvimento dessa vertente no início), a difusão do filme independente brasileiro, o cinema encarado enquanto cultura (essa aba será trabalhada sob a forma de alguns projetos voltados para a formação do público – palestras, sessões infantis, modelos que já haviam sido consagrados pelo cineclubismo). No início, há uma grande abertura para a Cinemateca Brasileira, mas, por uma série de razões, a parceria não durará mais do que três anos. Mesmo antes que a Cinemateca deixasse de programar a sala Lima Barreto, no entanto, a equipe de programação de cinema do Centro Cultural já começara a rascunhar algo próprio, o que vai se configurando, principalmente, pela sua aproximação das entidades cineclubistas, principalmente a Federação Paulista de Cineclubes e a Dinafilme.

Pelo contexto em que atuava, contudo, é difícil afirmar que a sala de cinema Lima Barreto pôde, realmente, *criar* uma identidade própria nesses dez anos aqui abordados mais do que, na verdade, *se adequar* às dificuldades e desafios impostos pela sua própria condição de entidade pública. Essa é um pouco a realidade da SMC como um todo. Mas há de se ressaltar que o funcionamento de uma sala de cinema tem uma dinâmica muito própria, basta dizer que não é possível simplesmente adaptar as formas de contratação de uma peça de teatro ou de um show musical à contratação de um filme ou de uma mostra de cinema.

Enquanto para a administração pública uma peça de teatro ou um concerto musical têm claramente uma natureza artística e, por essa razão, estão sujeitos à dispensa de licitação, o filme, diferentemente, não deixa de ser visto como um produto – mais uma vez, é a “ambiguidade fundamental” entre arte e indústria, de que fala Païni, que cria a dificuldade. A SMC só pode contratar um filme se o distribuidor ou produtor forem os únicos detentores dos direitos daquele produto; a dispensa de licitação, neste caso, se dá pelo motivo da exclusividade que, como regra, deve ser comprovada pelo distribuidor/produtor em face da administração pública. Mas essa já é uma outra fase da sala, a partir dos anos 2000. No período aqui analisado, a regra geral é trabalhar sem verba e sem uma clareza jurídica por parte do CCSP/SMC em relação à questão da contratação dos direitos de exibição de um filme. Mesmo quando, eventualmente, contava com alguma verba para promover um evento, tinha-se que recorrer a “gambiarras” jurídicas a fim de remunerar o autor pelos direitos que lhe cabiam. Uma forma encontrada no caso de cineastas brasileiros, por exemplo, era convidá-los para uma palestra e embutir neste valor a taxa de exibição do filme. Em determinado momento, já em 1983, a programação de cinema “descobre” que, assim como já fazia a programação de teatro, poderia igualmente se valer da reversão de bilheteria para programar. Isso lhe permitiu oferecer algum tipo de remuneração aos seus parceiros, de forma a pagar ao menos pelos custos logísticos de empréstimo e saída das cópias.

Assim, se por um lado, para funcionar a sala não precisava se mostrar viável economicamente (uma das benesses de ser pública), o que em si já traz certa liberdade de atuação, por outro, podemos dizer que, durante o período aqui estudado, essa liberdade era bastante restrita pelo contexto acima exposto, ainda que seu caráter público tenha sempre contribuído para despertar uma empatia por parte de outras instituições, sejam elas de caráter público ou privado, o que em muito ajudou a sala em seus piores momentos.

Em tese, a única “obrigação” da sala, já que ela não precisava, como uma sala comercial, aferir lucros, era prestar um serviço à população, o que acontecia apenas na medida do possível, uma vez que havia pouca margem de manobra para dirigir uma situação de penúria que já estava dada – prestar um bom serviço nessa área não parecia ser prioridade do governo municipal no período aqui estudado, pelo menos até 1989. Não sabemos o quanto a sala era realmente cobrada para prestar um serviço que poderíamos dizer “de qualidade”, mas o curso desta pesquisa nos leva a crer que a cobrança não era de fato grande. Por parte da direção do Centro Cultural, havia sempre a consciência dos limites de atuação da instituição; para a SMC, a sala nunca teve na verdade importância central, era apenas parte do CCSP (a situação muda um pouco na gestão 1989-1992); no que tange à população, pode-se dizer que não havia uma consciência a respeito de seu direito ao acesso à cultura enquanto cidadãos (o que a gestão Chauí tentará mudar a partir de 1989); e, por fim, por parte do público cinéfilo, frequentador do circuito alternativo (ou “paralelo”, como era chamado na época), havia certamente uma tolerância muito maior do que hoje em dia no que se refere à qualidade da projeção.

3.2. A sala de cinema municipal entre 1982 e 1985: em busca de uma identidade

A sala de cinema municipal, assim como a pinacoteca, a área de exposições, os teatros, o auditório, a discoteca e a oficina de artes plásticas, começou a funcionar imediatamente após a precipitada inauguração do CCSP. A programadora da sala de cinema no início era Herlene Magalhães. Com formação em jornalismo e cinema pela ECA/USP, ela trabalhara durante pouco mais de cinco anos como pesquisadora, na Cinemateca Brasileira. Herlene entrou no Centro Cultural São Paulo por meio de um processo seletivo, realizado pouco antes da abertura do equipamento:

(...) eu passei por uma seleção que aconteceu para preencher algumas vagas no Centro Cultural. Houve prova e prova de títulos. Muita gente que trabalhava na programação ingressou no Centro Cultural desta forma. A diferença é que fizemos provas para passar, não fomos nomeados por políticos - tinha gente que era nomeado dessa forma. (Herlene Magalhães em entrevista concedida no dia 27/11/2013)

Outros funcionários foram remanejados de órgãos da SMC para o CCSP, principalmente bibliotecários e agentes administrativos. Funcionários de órgãos outrora independentes e que passaram a estar atrelados ao Centro Cultural também foram remanejados, é o caso daqueles que trabalhavam na Discoteca Pública Oneyda de Alvarenga e no Departamento de Documentação e Informação Artística - IDART. No primeiro mês de funcionamento, o CCSP contava com 80 funcionários, excluídos os encarregados da manutenção e limpeza⁶⁴.

Desde que a Constituição Federal de 1988 criou o regime estatutário e a obrigatoriedade do concurso público para a contratação de servidores públicos, jamais houve um concurso específico para o Centro Cultural ou mesmo para a Secretaria Municipal de Cultura. Segundo Cláudia Moraes Fernandes, funcionária da SMC desde 1992 e que, durante mais de dez anos, atuou em cargos administrativos no CCSP, sempre dentro do setor de programação de cinema:

Nunca houve um concurso só para o CCSP. Os concursos públicos são para a Prefeitura inteira, somente Educação (professores, diretores), Saúde (enfermagem e médicos) e Funerária têm concursos próprios, todos os outros cargos principalmente administrativos são para atender toda a Prefeitura. (Cláudia Moraes Fernandes, funcionária da SMC desde 1992, em entrevista concedida no dia 03/11/2013)

Em 1982, além de Herlene como coordenadora, faziam parte da equipe que cuidava da programação do cinema dois assistentes – um responsável pelos assuntos administrativos e outro pela produção dos ciclos – e os dois projetoristas. A produção do evento englobava funções como cuidar do transporte dos filmes, verificar se as películas haviam chegado no prazo previsto e se estavam em condições de exibição, contabilização do público, produção de conteúdo para material gráfico e para envio ao setor responsável pela assessoria de imprensa da instituição.

As funções administrativas estavam relacionadas às tramitações de processos como formalização de parcerias e pedidos para reversão de bilheteria – quando fosse o caso, pois, em muitos momentos, principalmente no início do funcionamento da sala, as sessões eram gratuitas.

Como já mencionado, pelo histórico de aproximação entre Cinemateca Brasileira e Secretaria Municipal de Cultura, inicialmente, a sala de cinema do CCSP serviria às programações da Cinemateca Brasileira, que chegou a programá-la

⁶⁴ “UM MÊS de Centro Cultural São Paulo”, *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15/06/1982.

diariamente no ano de 1982 e, com menos frequência, de 1983 até 1985. Segundo Carlos Roberto de Souza, responsável pela programação do primeiro ciclo acontecido ali, a sala do CCSP:

(...) tinha problemas estruturais terríveis e era complicado programar sem recursos de nenhum lado. (...) Agora, efetivamente, na segunda metade dos anos 1980 a programação não era mais feita pela CB. Filmes exibidos podem eventualmente ter saído do acervo da CB, mas não uma concepção da programação. (Carlos Roberto de Souza em depoimento concedido por e-mail em 09/12/2013)

A partir de 1983, a equipe de programação da sala começa a se aproximar do movimento cineclubista, e entidades dele oriundas, notadamente as distribuidoras Dinafilme e CDI, passam a ocupar a grade da sala com uma programação de filmes independentes nacionais, principalmente curtas-metragens, dando vazão ao anseio por parte da equipe do CCSP em favor da ideia de difundir esse tipo de cinema. Segundo Herlene Magalhães:

Eu me lembro das pessoas comentando: “é o primeiro cinema municipal, olha a importância”. Havia uma expectativa. Éramos independentes, não estaríamos atrelados a distribuidoras americanas, poderíamos passar o que a gente quisesse. Havia essa consciência entre a gente ali [funcionários do Centro Cultural]. (Herlene Magalhães em entrevista *op. cit.*)

Mesmo que as expectativas quanto a essa suposta independência da sala se mostrassem frustradas logo depois – sua submissão aos ditames da burocracia governamental e aos desmandos políticos se mostrarão perversos ao travar seu desenvolvimento durante muitos anos e nunca permitir de fato que a sala desenvolva todas as suas possibilidades –, percebe-se, nesse início, uma ideia mais ou menos clara de que o caminho a ser seguido passava por uma negação do cinema comercial.

Logo após a abertura do Centro Cultural, grande atenção por parte da Secretaria Municipal de Cultura foi dada à sua programação como um todo, uma vez que este se tornara, junto com o Teatro Municipal, seu mais importante equipamento – inclusive em termos orçamentários. Sua inauguração tivera grande destaque na imprensa, que ainda se mostrava atenta ao que ali acontecia.

Mesmo após o sucesso inicial de público⁶⁵, o Centro Cultural continuou a receber críticas negativas, alimentadas, principalmente, pelas falhas ligadas à concretização do projeto arquitetônico (inundações, falta de sistema de ar condicionado, descolamento do piso). Essas deficiências atingiam também a sala de cinema, que começou a operar com falhas estruturais (das quais a acústica era a mais gritante), sem que a cabine de projeção estivesse pronta e com equipamentos precários: dois velhos projetores doados, um 35mm e outro, 16mm. São esses mesmos equipamentos que permanecerão em uso por uma década. Esse quadro, somado às cópias em estado sofrível que circulavam no circuito exibidor paralelo naquele momento, tornava o quadro um tanto penoso para o espectador e angustiante para os programadores, que conviviam com situações constantes de cancelamento de exhibições, cópias que arrebentavam no meio das sessões etc.

3.2.1. Chamie e a Cinemateca inauguram a programação do CCSP

Ainda que, no decorrer dos anos 1980, o CCSP continuasse a ser visto como um projeto controverso, criticado e questionado por secretários de Cultura e por seus próprios diretores, nesse primeiro momento, no entanto, foi o próprio secretário de Cultura, Mário Chamie, quem se engajou em pensar uma programação para o local. O primeiro tema transversal que serviria de base para a programação de todas as atividades do centro cultural durante seu primeiro ano de existência foi proposto por ele.

Uma vez que em 1982, havia a efeméride dos 60 anos da Semana de Arte Moderna, o tema escolhido foi “Semana de 22-Semana de 82”, cuja proposta era avaliar o legado daquele acontecimento para as artes e a cultura do país. A programação seria dividida em três módulos: 1922-1942; 1942-1962; 1962-1982. Chamie assim justificou sua escolha:

Antes de 22, o Brasil era um; depois de 22 o Brasil é outro em sua literatura, em suas artes plásticas, em sua música, no seu cinema, em seu jornalismo e em sua história. Por isso, qualquer retrospectiva que se faça da Semana de 22 não deve esgotar-se na pura comemoração do acontecimento. Transcorridos sessenta anos, mais do que a celebração, cabe-nos rever os caminhos de sua

⁶⁵Foram 120 mil visitantes no seu primeiro mês de funcionamento (*Jornal da Tarde*, op. cit.).

força e os equívocos de sua possível fraqueza. (Mário Chamie. *Folder Semana de 22/Semana de 82*, Módulo 1: Centro Cultural São Paulo, 1982)

Assim, na segunda quinzena de maio de 1982, a sala de cinema municipal inicia sua programação com uma seleção de filmes brasileiros silenciosos, visando dar, neste primeiro momento, uma perspectiva da produção cinematográfica nacional dos anos 1920 e 1930. Este seria o primeiro de uma série de ciclos promovidos pela Cinemateca Brasileira para a sala Lima Barreto. Esta primeira mostra teve curadoria de Carlos Roberto de Souza. A respeito das dificuldades iniciais encontradas na sala de cinema do CCSP, ele afirmou:

As dificuldades estruturais eram de toda ordem: o som vazava, a cabine de projeção ainda não estava pronta, os projetores não tinham janelas adequadas nem possibilidade de variação de velocidade. E o que mais você puder imaginar. Boa parte dos silenciosos exibidos era mesmo em 16mm - o que também, por natureza (da incapacidade dos laboratórios comerciais), mutilava a janela. (Carlos Roberto de Souza em e-mail trocado em 11/01/2014)

Como foi um evento realizado em parceria entre as duas instituições, exhibições dos mesmos títulos tiveram lugar também no auditório da Cinemateca Brasileira no Parque Público da Conceição. Souza refere-se a ele em sua tese de doutorado da seguinte maneira:

Em 1982, organizou-se no Studio Conceição o curso Cine Visões Brasileiras, com projeções de filmes silenciosos e conferências que abordavam diferentes aspectos da cultura brasileira até 1930. (Souza, 2009, p. 133)

Percebemos que, ainda que houvesse uma coincidência em relação a muitos dos títulos que foram mostrados em ambos os locais⁶⁶, na Cinemateca, o *leitmotiv* era diferente. O nome do ciclo lá ocorrido foi “Cine Visões Brasileiras: 1900-1933” e compreendeu, durante três meses, um total de 15 sessões com apresentações, debates e nove aulas⁶⁷. Essas atividades, que visavam aprofundar o recorte da mostra, não aconteceram no CCSP.

Os curtas documentais também exibidos pela mostra no CCSP compreenderam um período mais largo, já que essa era a produção cinematográfica mais abundante no

⁶⁶ Não foi possível levantar todos os títulos exibidos nos eventos da Cinemateca e do CCSP nos arquivos de ambas as instituições, mas a lista de filmes programados tanto em um local quanto em outro parecem bater bastante. Entretanto, como o recorte do ciclo da Cinemateca se inicia em 1900, imaginamos que possam ter sido exibidos títulos extras em seu *studio*.

⁶⁷ Relatório de atividades Cinemateca Brasileira, 1982.

período, entretanto, pela falta de informação a respeito de todos os títulos exibidos, não é possível precisar exatamente o período coberto por esses filmes.

De qualquer forma, ao que nos parece, o evento principal, mais preciso em termos de recorte, era, na realidade, aquele que acontecia na Cinemateca. À sala municipal restou apenas exibir uma programação que já estava quase pronta e que não tinha sido pensada exatamente para sua abordagem. Tal fato passa a ideia de um início um pouco improvisado, que reflete o mesmo imprevisto de que se valeu todo o Centro Cultural para começar a funcionar ainda inacabado naquele momento.

3.2.2. As duas primeiras programações da sala: O ciclo “Cinema brasileiro 1922-1942” e o festival “Painel do cinema brasileiro”

Abaixo, apresentamos o programa dos dois primeiros eventos exibidos no cinema municipal com o objetivo de analisarmos a sua grade, o conteúdo de sua programação e, a partir daí, tentarmos depreender como funcionava a sala nesse primeiro momento e de que modo ela contribuía para o enriquecimento do repertório cinematográfico do público e o incentivo do cinema enquanto prática cultural. A reconstituição do programa diário a seguir foi possível graças à pesquisa feita a partir do acervo online do jornal *Folha de S. Paulo*, uma vez que não restou nem um folder dessa programação nos arquivos do Centro Cultural São Paulo.

Programação Sala de Cinema CCSP – 21/05 a 13/06/1982
21/05/1982, sexta-feira 18h - Sessão de curtas-metragens brasileiros reunidos sob o tema Exposições: <i>Exposição do Centenário</i> (1922); <i>Pernambuco e sua exposição</i> (1924); <i>Exposição decenal do governo Getúlio Vargas</i> (1940) 21h – <i>Tormenta</i> (1930), de Antônio Serra
22/05/1982, sábado 18h - Sessão de curtas-metragens brasileiros reunidos sob o tema Futebol: <i>Fluminense Futebol Clube</i> (1925); <i>Fluminense F.C.</i> (1928); <i>Educação física feminina</i> (1929); <i>Jogo de futebol entre brasileiros e uruguaios</i> (1929)

20h – <i>Tormenta</i> (1930), de Antônio Serra
24/05/1982, segunda-feira 18h – Sessão de curtas-metragens brasileiros reunidos sob o tema Medicina Popular: <i>As curas do professor Mozart</i>, de 1924 e <i>A Santa de Coqueiros</i>, de 1931 20h - <i>O caçador de diamantes</i> (1933), de Vittorio Capellaro
27/05/1982, quinta-feira 18h – Sessão de curtas-metragens brasileiros reunidos sob o Desenhos e Música: <i>Frivolité</i> (1930) e <i>Macaco feio... macaco bonito</i> (1929), ambos de Luiz Seel e <i>Um caso singular</i> (1934), de Vittorio Verga 20h - <i>Aitaré da praia</i> (1926), de Gentil Roiz
28/05/1982, sexta-feira 18h – Sessão de curtas-metragens brasileiros: <i>Posse de Arthur Bernardes</i> (1922); <i>Administração Pires do Rio</i> (1929); <i>Visita do Dr. Dino Bueno a Taubaté</i> (1929); e <i>Cine Jornal brasileiro</i>; 20h – <i>Aitaré da praia</i> (1926), Gentil Roiz
29/05/1982, sábado 18h – Sessão de curtas-metragens brasileiros: filmes sobre o carnaval em várias épocas, anos 1920, 1930 e 1940 [não há discriminação dos títulos exibidos]; 20h – <i>Aitaré da praia</i> (1926), Gentil Roiz
30/05/1982, domingo 17h e 21h –Dentro do “Festival Painele sobre o cinema brasileiro”: <i>O Pagador de promessas</i> (1962), de Anselmo Duarte
31/05/1982, segunda-feira 17h e 21h – Dentro do “Festival Painele sobre o cinema brasileiro”: <i>O Santo Milagroso</i> (1966), Carlos Coimbra 19h – Sessão de curtas-metragens brasileiros (não discriminação dos títulos nem da temática)

01/06/1982, terça-feira

16h -Curso “Panorama do Cinema Brasileiro” segue até o dia 07/06, sempre no mesmo horário, com aulas sobre os seguintes temas: “As raízes do cinema brasileiro: A bela época e os ciclos regionais”; “O cinema sonoro e a conquista do público”; “As aspirações industriais e a libertação cultural”; “A diversificação da produção e a conquista do mercado”.

19h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *As Cariocas* (1966), filme em episódios dirigidos por Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri, Roberto Santos

02/06/1982, quarta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: Série *Brasil Verdade*, com 4 documentários de curta-metragem produzidos por Thomas Farkas e dirigidos por Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Manuel Gimenez

19h – Sessão de curtas-metragens brasileiros com o tema A medicina popular da década de 20 (sem discriminação dos títulos)

03/06/1982, quinta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *O Estranho mundo de Zé do Caixão*(1968), de José Mojica Marins

19h – Sessão de curtas-metragens brasileiros: *Mitos populares*⁶⁸, *O petróleo no Brasil* (1933)⁶⁹ e filmes da década de 1920 [não há discriminação dos títulos exibidos]

04/06/1982, sexta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *O Homem nu* (1967), de Roberto Santos

19h – *Tesouro Perdido* (1927), de Humberto Mauro

05/06/1982, sábado

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *Braza Dormida*(1928), de Humberto Mauro

18h – *Maria Bonita, rainha do cangaço* (1968), Miguel Borges

⁶⁸ Não encontrei referências sobre este filme na base de dados da Cinemateca Brasileira.

⁶⁹ A base de dados da Cinemateca Brasileira não faz menção ao diretor deste filme, apenas à companhia produtora: Santa Terezinha Filmes. [Fonte: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> - consultado em 17/03/2014]

06/06/1982, domingo

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *Trilogia do Terror* (1968), filme em episódios dirigidos por Ozualdo Candeias, Luís Sérgio Person e José Mojica Marins

19h – *Sangue Mineiro* (1929), de Humberto Mauro

07/06/1982, segunda-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *Viagem ao fim do mundo* (1968), de Fernando Cony Campos

19h – *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro

09/06/1982, quarta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *O Pornógrafo* (1970), João Callegaro

19h – Sessão de curtas-metragens brasileiros da década de 1930 reunidos sob o tema Movimento Revolucionário (não há indicação dos títulos)

10/06/1982, quinta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *Esse mundo é meu* (1963), de Sérgio Ricardo

19h – *Canção da primavera* (1923), Igino Bonfioli e Odilardo Costa

11/06/1982, sexta-feira

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *A guerra dos pelados* (1970), Sylvio Back

19h – *Retribuição* (1925), de Gentil Roiz

12/06/1982, sábado

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *Lucia Maccartney* (1971), de David Neves

19h – *Ao redor do Brasil* (1932), Luiz Thomaz Reis

13/06/1982, domingo

17h e 21h – Dentro do “Festival Painel sobre o cinema brasileiro”: *O rei da noite* (1975), de Hector Babenco

19h – Curta-metragem: *O progresso da Noroeste* (1928), produção Guarani Filmes

Torna-se essencial esclarecer que, nesse primeiro momento, a sala ainda não possuía um padrão próprio em termos de grade. Pouco mais tarde, ela adotaria como modelo o formato de uma sessão diária apenas, geralmente no horário das 19h ou 19h15 – característica que perduraria por toda a década de 1980. No período que vai de 21 de maio a 13 de junho de 1982, excepcionalmente, ela recebeu duas mostras concomitantes, o que lhe permitiu contar com até três sessões diárias.

Os eventos recebidos tinham ambos a Cinemateca Brasileira implicada, direta ou indiretamente. No primeiro caso, ou seja, a mostra proposta por Chamie, ela programou e cedeu as cópias, como já mencionado; no caso, do “Festival Painel do Cinema Brasileiro”, ela foi uma das organizadoras e, provavelmente, cedeu também algumas cópias, notadamente, aquelas exibidas no contexto do festival nos espaços do CCSP e de seu próprio *studio*, no bairro Conceição. No serviço divulgado pelo jornal *Folha de S. Paulo*, a programação desse festival se confundia um pouco com a programação do ciclo “Cine Visões Brasileiras”, pois algumas sessões poderiam tanto estar vinculadas ao festival quanto ao ciclo e o jornal não especificava qual era o caso, mas o certo é que a Cinemateca também era parte do circuito do “Festival Painel”.

O Festival foi realizado graças ao envolvimento de diversas entidades da área cinematográfica, se destacando entre elas a Federação Paulista de Cineclubes. Deram suporte também à realização do evento a Associação Paulista dos Cineastas (APACI), Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e o Sindicato dos Artistas e Técnicos, além da já citada Cinemateca Brasileira. O festival contou com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura. Participaram enquanto exibidores, entre outros, a Cinemateca, o Centro Cultural São Paulo, o MIS, a ECA/USP, A Hebraica, o Sindicato dos Jornalistas e diversos cineclubes espalhados pela cidade, tais como Terra em Transe, Santa Cecília, União, Jardim Verônica, Teatral, Cásper Líbero, Wladimir Herzog.

Como ambos os eventos tinham como foco o cinema brasileiro e visavam apresentar um panorama de nossa cinematografia, invariavelmente, eles se complementavam ou mesmo se confundiam. Por exemplo, diferentes obras de

Humberto Mauro foram exibidas tanto numa mostra quanto na outra, sendo que durante os dois ciclos, o público que foi ao CCSP teve a oportunidade de assistir a quatro títulos do reconhecido diretor brasileiro: *Thesouro perdido* (1927), *Braza dormida* (1928), *Sangue mineiro* (1929) e *Descobrimento do Brasil* (1937).

Mauro ainda estava vivo nesta época e acabara de ser homenageado no Festival de Cannes, onde foram mostrados seus três filmes do ciclo de Cataguases: *Thesouro Perdido*, *Braza Dormida* e *Sangue Mineiro*⁷². A programação pela Cinemateca Brasileira de quatro obras assinadas por ele durante esse curto período no Centro Cultural certamente denota o reconhecimento da representatividade desse cineasta na história do nosso cinema. Curiosamente, *Ganga Bruta* (1933), do mesmo diretor, que, de acordo com Maria Rita Galvão, é “uma das obras mais vigorosas do cinema brasileiro” (Galvão, 1986, p. 64), não seria mostrado. Muito provavelmente, a origem de tal omissão está na tortuosa relação, a partir de meados dos anos 1970, entre a Cinédia – companhia produtora de importantes filmes do diretor realizados na década de 1930⁷³, entre eles *Ganga bruta* –, e a Cinemateca Brasileira, disputa que envolveu inclusive um processo judicial⁷⁴.

Ganga bruta, obra considerada como maior por Glauber Rocha em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003, publicado originalmente em 1963), apenas seria mostrada pela Cinemateca Brasileira no Centro Cultural em julho e agosto de 1984, dentro de um ciclo em homenagem a Humberto Mauro – curiosamente, realizado na sala Jardel Filho. Nele, foram exibidos, além de *Ganga Bruta*, *Sangue mineiro*, *Braza dormida*, *Meus oito anos*, *A velha a fiar*, *Engenheiros e usinas*, *Carro de bois*, *Canto da saudade*, *Um apólogo*, *João de Barro*, *Argila*.

Antes de 1982, em 1977, *Ganga bruta* seria exibido num festival organizado pela Embrafilme para comemorar os 80 anos do cinema brasileiro, intitulado “Nosso cinema 80 anos”. Em 1980, ele foi exibido em duas mostras em homenagem à Cinédia, que lembravam os 50 anos da empresa: no Festival de Gramado (junho) e no Cinesesc (setembro). Em março de 1984, foi mostrado em outro ciclo também para homenagear a Cinédia que teve lugar no MASP, dentro de um festival chamado “Perspectivas do Cinema Brasileiro”.

Em 1986, o Museu Lasar Segall, em parceria com a Cinemateca Brasileira, foi sede de outra mostra em homenagem a Mauro. Mais uma vez, por causa do já citado

⁷² CAKOFF, Leon. Homenagem a Humberto Mauro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24/05/1982.

⁷³ *Lábios sem beijo* (1930), *Mulher* (1931), *A voz do carnaval* (1933) e *Ganga Bruta* (1933)

⁷⁴ Sobre essa questão, ver Carlos Roberto de Souza (2009).

impasse⁷⁵, à exceção de *Ganga Bruta*, deixaram de ser exibidos todos os outros filmes realizados pelo cineasta para a Cinédia – obras que, diga-se, haviam sido exibidas no MASP em 1984.

A exposição deste levantamento sobre as exibições de *Ganga Bruta* e outras obras de Humberto Mauro em momentos próximos ao período do ciclo “Cinema Brasileiro 1922-1942”, no Centro Cultural, tem o objetivo de demonstrar o quanto era unânime a ideia da importância dessa obra, o que, necessariamente, fazia com que ela figurasse dentre um repertório de clássicos do cinema nacional a serem, naquele momento, retomados e mostrados. Além disso, o que esses apontamentos também mostram é o quanto a figura de Humberto Mauro, que então aparecia de forma frequente enquanto objeto de homenagens e reverências, era considerada chave. Se, como afirma Peter von Bagh, programar é escrever permanentemente a história do cinema, sendo esta ação a única garantia de que o ato de preservar possa culminar “no renascimento de uma obra” para um determinado público, a recorrente exibição de Humberto Mauro neste momento reforçava um desejo de inscrevê-lo como parte de uma história do cinema brasileiro que deveria ser reforçada e transmitida (Bagh, 2005, p. 123-124).

Seja por falta de verbas, seja por questões de produção, o fato é que não apenas essa mostra, mas praticamente todos os eventos programados pela Cinemateca Brasileira na sala municipal estavam claramente restritos ao acervo da instituição, donde podemos, grosso modo, dizer que, nesses quase três anos em que durou a parceria, a sala do Centro Cultural foi uma janela para o acervo da Cinemateca.

No que se refere aos longas de ficção exibidos no módulo 1922-1942, eles já tinham importância reconhecida na historiografia do cinema brasileiro – não à toa, a Cinemateca Brasileira possuía cópias de difusão desses filmes, num momento em que, por falta de verbas, sua prioridade não era a produção desse tipo de material.

Sob o ponto de vista de uma história do cinema escrita a partir da ênfase em certos títulos chave, da seleção de determinado repertório (o que, no limite, traduz a ideia da história que se quer preservada), devemos levar em consideração o quanto alguns títulos permaneceram ao longo do tempo. Por isso, retomamos aqui dois eventos cruciais, uma vez que se propuseram a selecionar e mostrar obras julgadas importantes

⁷⁵ CAKOFF, Leon. Para rever Humberto Mauro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01/06/1986.

para compor uma determinada e seleta cinematografia brasileira: as I e II Retrospectivas do Cinema Brasileiro, que ocorreram respectivamente em 1952 e 1954.

O primeiro festival, descrito por Carlos Roberto de Souza como “uma curiosa mistura de filmes antigos e modernos” (Souza, 2009, p. 70), foi organizada pela Filmoteca do MAM e já trazia alguns filmes de Humberto Mauro, *Thesouro Perdido*, *O descobrimento do Brasil*, *O Canto da Saudade* (1952), *Argila* (1940), *Lábios sem beijos* (1930), *Ganga bruta* (1933). Segundo Souza, foi essa retrospectiva que “iniciou o processo de redescoberta desse cineasta que, desde 1936, afastara-se quase que inteiramente do cinema comercial e desenvolvia uma brilhante, mas discreta carreira de documentarista no Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, ligado ao Ministério da Cultura” (*ibid.*, p. 70).

A II Retrospectiva do Cinema Brasileiro mostraria outros dois filmes de Mauro, *Braza dormida* e *Sangue mineiro*, nos quais ele contou com Edgar Brasil, “o melhor fotógrafo brasileiro de todo período silencioso” (Galvão, 1986, p. 59), e repetiria a exibição de *Ganga Bruta*. Não parece haver dúvidas quanto ao reconhecimento desse diretor já nesse momento, reforçada, num segundo período, pela reverência que os cineastas do Cinema Novo demonstrariam em relação ao diretor mineiro, chegando-o a considerar o primeiro autor do cinema brasileiro (Souza, 2009, p. 70). Daí, que a inclusão de quatro de seus filmes num ciclo sobre brasileiro de 1922 a 1942, apesar da lacuna representada pela não exibição de *Ganga bruta*, nos parece bastante coerente.

A II Retrospectiva do Cinema Brasileiro também mostrou *Canção da primavera*, de Igino Bonfioli representante do ciclo de Belo Horizonte que, segundo Maria Rita Galvão, na época de sua realização, não alcançaria repercussão nem mesmo em nível local (Galvão, 1986, p. 59) – o que demonstra que a história que se quer preservar não é necessariamente aquela que o público consagra e que uma obra pode demorar décadas até finalmente encontrar seu público – e *Tormenta*, de Antônio Serra. Ambos os filmes, segundo Souza, foram incluídos no evento pela impossibilidade de conseguir boas cópias de filmes da Vera Cruz. Mesmo em posse dessa informação, o fato é que a exibição de ambos se repetiria no ciclo 1922-1942 do CCSP, o que demonstra que, seja pela sua qualidade, seja pela sua representatividade, esses filmes acabaram permanecendo dentro de um determinado repertório que a Cinemateca e os historiadores brasileiros julgaram interessante reter.

O caçador de diamantes, único filme de Vittorio Capellaro a sobreviver aos dias atuais, também foi exibido em 1954 e, ainda em 1976, num evento bastante interessante

programado pela Cinemateca Brasileira para a Escola de Comunicações e Artes da USP e para o MIS chamado “100 filmes do repertório nacional e estrangeiro”. A fim de promover um percurso estético da história do cinema através de seus clássicos, a Cinemateca Brasileira, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, programou 100 filmes a serem mostrados para alunos da ECA/USP. Durante os meses de agosto a novembro, esses filmes foram exibidos na ECA e uma seleção mais restrita foi também mostrada no MIS. A programação levou em consideração a importância dos filmes, mas também a disponibilidade das cópias e selecionou filmes brasileiros e estrangeiros até o ano de 1968⁷⁶. Aí foram exibidos: *O segredo do corcunda* (Alberto Traversa, 1924), *Exemplo regenerador* (José Medina, 1919), *O caçador de diamantes*, *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929), *Braza dormida*, *Sangue mineiro*, *Ganga bruta*, *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965).

A programação do ciclo 1922-1942 tem um perfil mais próximo àquele que normalmente é cumprido por uma cinemateca, não só pela natureza museológica da missão dessas instituições, mas também porque elas geralmente possuem condições privilegiadas para conceber esse tipo de evento (o acesso a cópias mais raras, condições adequadas para exibi-las, condições para pesquisa histórica). Das mostras que a Cinemateca programou com o objetivo de cumprir os três módulos propostos por Mário Chamie (1922-1942; 1942-1962; 1962-1982), a que possuía um perfil mais patrimonial foi justamente a primeira, inclusive pela raridade dos títulos exibidos (principalmente dos curtas-metragens). Sobre os outros dois ciclos falaremos em breve, porém, para adiantar, podemos dizer que o segundo, embora também tenha mostrado filmes menos citados pela nossa historiografia, transitou mais por um repertório de títulos já consagrados e que soavam mais familiares ao público cinéfilo de então – filmes dirigidos por Alberto Cavalcanti e mesmo obras pré-cinemanovistas de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. O terceiro ciclo, pela época que visava abordar, acabou mostrando títulos mais contemporâneos ao período do evento.

Pode-se afirmar que, em seus primeiros três anos de funcionamento, a sala de cinema municipal não obteve um grande desempenho em termos de público, muito embora os números do Centro Cultural como um todo tenham sido bastante razoáveis.

⁷⁶ UM POUCO da história do cinema, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29/07/1976.

Uma programação de títulos silenciosos, realizada logo em seguida à abertura da sala, tampouco configura um evento com potencial para atrair uma grande afluência de espectadores. Obviamente, isso não significa que esse tipo de cinema não deva ser mostrado, principalmente no que se refere a uma sala de repertório sem fins lucrativos. Mas essa programação deve, certamente, ser pensada de forma cuidadosa, para não cair no vazio e criar o estigma de que esse tipo de programa está fadado a salas vazias – algo que não contribui para sua popularidade junto aos burocratas sedentos por números. Lembramos que após esse primeiro evento, seriam raras as ocasiões em que filmes silenciosos seriam novamente exibidos e, particularmente após o rompimento com a Cinemateca, essas ocasiões se tornariam ainda mais escassas. A criação de acontecimentos especiais dentro desse tipo de ciclo, como sessões com acompanhamento musical e atividades paralelas como cursos, palestras e debates podem certamente ajudar nesse sentido.

Apesar de não terem ocorrido sessões com acompanhamento musical, nesse primeiro momento, chegou-se a programar um curso bastante interessante chamado “Panorama do Cinema Brasileiro”, concebido pela Cinemateca Brasileira e com apoio da Secretaria do Estado da Cultura (SEC). Pela abrangência e pelo suporte da SEC, é possível supor que esta série de palestras estivesse ligada ao “Festival Painele” e não ao Ciclo “1922-1942”, mas o fato é que ela abrangeu os tempos do cinema silencioso e, tendo sido programado pela Cinemateca, pode-se dizer que sua programação não tenha sido de forma alguma aleatória, mas, ao contrário, pensada para dar suporte aos dois eventos. Esse é, certamente, o tipo de atividade pedagógica complementar desejável a uma instituição que pretende formar público. Durante a década de 1980, esse tipo de iniciativa não será rara dentro da programação de cinema do CCSP, mas, infelizmente, não conseguimos levantar muitas informações a esse respeito, pois pouco saía no jornal e não encontramos materiais preservados sobre o assunto. No entanto, certo é que durante a década de 1980, o CCSP recebeu cineastas, principalmente paulistas, para palestras em ocasiões posteriores à exibição de seus filmes – algo que era relativamente comum em espaços como o Cineclube Bixiga, onde esse tipo de evento ocorreu semanalmente durante grande parte da década de 1980.

De acordo com anúncio publicado no jornal *Folha de S. Paulo* em 3 de junho de 1982, o curso “Panorama do Cinema Brasileiro” teve três aulas: “O cinema sonoro e a conquista do público”, ministrada por Afrânio Mendes Catani; “O cinema brasileiro

enquanto prática cultural” e “A diversificação da produção e a conquista do mercado”, ambas ministradas por Jean-Claude Bernardet.



Fig. 1: Anúncio publicado no dia 3 de junho de 1982
(CURSO Panorama do Cinema Brasileiro. *Folha de S. Paulo*, p. A41).

Porém, o serviço do mesmo jornal, no dia 1 de junho de 1982, revela que, na verdade, o curso começara dois dias antes com a aula: “As raízes do cinema brasileiro: A bela época e os ciclos regionais”. Infelizmente, ele não traz o nome do palestrante dessa primeira aula (estritamente ligada ao ciclo “1922-1942”). O mesmo serviço anuncia ainda no dia seguinte uma outra palestra que não consta igualmente no anúncio acima exposto: “As aspirações industriais e a libertação cultural”.

O Relatório de Atividades da Cinemateca de 1982 fala em um total de cinco aulas ministradas no Centro Cultural nessa ocasião, embora não mencione o título ou assunto de nenhuma delas. Daí concluímos que o programa completo de aulas ministradas entres os dias 01 e 07 de junho de 1982 foi:

01 de junho de 1982 – terça-feira

16h – Curso: “As raízes do cinema brasileiro: A bela época e os ciclos regionais” [não sabemos o nome do palestrante]

02 de junho de 1982 – quarta-feira

16h - “As aspirações industriais e a libertação cultural” [não sabemos o nome do palestrante]

03 de junho de 1982 – quinta-feira

16h - “O cinema sonoro e a conquista do público”, ministrada por Afrânio Mendes Catani

04 de junho de 1982 – sexta-feira

16h - “O cinema brasileiro enquanto prática cultural”, ministrada por Jean-Claude Bernardet

07 de junho de 1982 – segunda-feira

16h - “A diversificação da produção e a conquista do mercado”, ministrada por Jean-Claude Bernardet

Os dois ciclos ocorridos nesse período no Centro Cultural denotam duas diferentes abordagens de programação, embora ambas tenham o cinema brasileiro como objeto, o que era uma das diretrizes da sala no início de acordo com Herlene Magalhães. O primeiro tem mais claramente o objetivo de compor a síntese de um momento histórico do cinema brasileiro, de forma a dar uma ideia para o público do que se realizava no Brasil em termos de cinema principalmente na década de 1920. Em um texto datado de 1986, a então diretora da Cinemateca Brasileira, Maria Rita Galvão, afirma que a instituição realizava então uma pesquisa histórica, quase arqueológica, sobre o cinema brasileiro do período silencioso⁷⁷, da qual, em determinada medida, os ciclos “Cine Visões Brasileiras”, principalmente, e “1922-1942” podem ser apontados, em determinada medida, como uma espécie de “balanço” dos resultados. Assim, uma aproximação do cinema a partir de seu valor patrimonial é evidente nesta programação, que reflete, de fato, uma pesquisa e uma prospecção de materiais, além do compromisso de refletir uma memória salvaguardada.

⁷⁷ “Não temos certeza absoluta quanto à produção brasileira dos anos 1920, mas os números disponíveis atestam sua proeminência. Um levantamento está atualmente em curso na Cinemateca Brasileira” (Galvão, 1986, p. 64).

O “Festival Painel do Cinema Brasileiro”, como seu próprio nome diz, exibiu filmes brasileiros de diversas origens e épocas. No caso do CCSP, a programação é coerente em termos de recorte temporal com a exibição de filmes que vão de 1962 a 1975, com apenas uma exceção: *Braza dormida*, filme da década de 1920⁷⁸. Aqui, há um compromisso menos evidente com uma historiografia documentada, com uma pesquisa, a programação é mais fluída, mais contingente. Talvez sua concepção não tenha sido possível senão naquele momento específico – em que outra mostra temática pensada hoje esses filmes apareceriam juntos? Provavelmente, nem mesmo numa mostra painel do cinema brasileiro dos anos 1960 e 1970.

Por meio da seleção de filmes mostrados no CCSP dentro do festival, podemos ter uma ideia do que era considerado, na época do início dos anos 1980, um repertório representativo do cinema brasileiro da década 1960 -sempre tendo em mente que a disponibilidade de cópias e a autorização dos produtores/realizadores para sua exibição era determinante para incluir ou excluir uma obra do programa. Entre os títulos presentes estavam: *O pagador de promessas*, *O santo milagroso*, *As cariocas*, *Brasil verdade*, *O estranho mundo de Zé do Caixão*, *O homem nu*, *Trilogia do Terror*, *Viagem ao fim do mundo*, *O pornógrafo*, *Esse mundo é meu*, *A guerra dos pelados*, *Lúcia McCartney*, *O rei da noite*. Chama-nos a atenção que a maior parte dos filmes exibidos sejam produções paulistas, de produtoras concentradas na região da boca do lixo, de gênero (comédias e terror) ou filmes que tenham ganhado importantes prêmios (Palma de Ouro, no caso do filme de Anselmo Duarte, e Leopardo de Prata no Festival de Locarno, no caso de *Viagem ao fim do mundo*, de Fernando Cony Campos).

Embora a inclusão do Centro Cultural no circuito do “Festival Painel” nos pareça em grande parte decorrente do fato de a Cinemateca Brasileira figurar como uma das organizadoras do evento, não deixa de ser emblemático que, logo em seu início, a sala de cinema municipal já se apresente como uma alternativa de espaço a festivais e iniciativas diversas na área da exibição cinematográfica – o que, mais tarde, se tornaria uma de suas marcas e mesmo uma política da Secretaria Municipal de Cultura, que, na década de 1990, passaria a apoiar inúmeros festivais de cinema realizados na cidade de São Paulo.

⁷⁸ Pela discrepância desse filme no contexto geral da programação, acreditamos que, na verdade, ele tenha sido programado dentro do “Ciclo 1922-1942”, embora o serviço do jornal *Folha de S. Paulo* nos diga que ele pertence ao Festival Painel.

3.2.3. O ano de 1982

Passamos aqui rapidamente pelas mostras ocorridas no ano de 1982 na sala municipal. Os eventos de destaque desse ano foram sem dúvida os ciclos concebidos por Chamie e uma retrospectiva da obra de Glauber Rocha, da qual falaremos mais adiante. Mas, nem por isso, outras mostras deixam de merecer ao menos serem mencionadas. No final das contas, é o conjunto que dá o tom de uma programação e determina a identidade de uma sala. Por isso, achamos crucial passar pelo programa desse primeiro ano, já procurando identificar algumas das marcas e dos vícios que permanecerão no decorrer da década.

As mostras que se seguiram ao ciclo “1922-1942” já carregariam a marca do genérico e do aleatório que caracterizariam a programação da sala no período aqui analisado. A primeira delas é “Imagens Italianas dos anos 1970”, provavelmente, apenas um tapa-buraco, comuns em salas de repertório com programações diárias. A mostra foi exibida com legendas em inglês e contou com títulos de diretores não muito célebres: Ennio Lorenzini (*Quanto è bello lumurire acciso*, 1975); Giorgio Ferrara (*Uncuore simplice*, 1977), Mario Brenta (*Vermisat*, 1975) e Luigi Filippo D’Amico (*Amore e Ginnastica*, 1973). O ciclo foi de 24 a 27 de junho de 1982, com cada filme sendo exibido em uma sessão diária, às 19h15— a grade já começava a tomar a forma fixa que a caracterizaria até o final dos anos 1980.

No dia 18 de junho de 1982, uma sexta-feira, após uma pausa de cinco dias sem programação anunciada pelo jornal *Folha de S. Paulo*, o CCSP abriu espaço a uma mostra retrospectiva de cinema tcheco dos anos 1960, também programada pela Cinemateca. Sobre ela, referiu-se Carlos Roberto de Souza:

As cópias dos tchecos eram em 35mm e do acervo da Cinemateca. Comprei baratinho do Mário Civelli - que tinha sido o distribuidor - os "direitos" (já vencidos) e as cópias físicas de todos os grandes filmes tchecos que tinham sido exibidos em São Paulo e ficamos com uma bela coleção, que foi sendo gasta pelo tempo e pelo uso. (Carlos Roberto de Souza em e-mail trocado em 05/01/2014)

Nos anos 1960, a então Tchecoslováquia assistiu ao nascimento de um conjunto de filmes críticos às contradições do regime político que então vigorava. Esses filmes foram realizados por uma nova geração de cineastas e o movimento ficou conhecido como *Nová Vlna*, ou *Nouvelle Vague*, para usar uma expressão que nos soa mais

familiar. Mas o ciclo ocorrido no CCSP, apesar de exibir alguns títulos cruciais da *Nouvelle Vague* tcheca como *Trens estreitamente vigiados* (*Ostre sledované vlaky*, Jiří Menzel, 1966) e *Os amores de uma loira* (*Lásky jedné plavovlásky*, Miloš Forman, 1965), não necessariamente tinha o movimento como foco. A mostra estava necessariamente restrita aos filmes com cópias disponíveis, o que dificultava a existência de um conceito mais lapidado por trás do evento.

Essa é, aliás, como já adiantado, a tônica da programação da sala: geralmente, fazia-se o possível; às vezes, fazia-se o melhor possível; quase nunca, o ideal. Levando-se em consideração que a entidade responsável por preencher a maior parte da grade da sala do CCSP, nessa época, era a Cinemateca, e constatando-se, por meio de seus relatórios de atividades do período, que a instituição era responsável não apenas pela programação dos eventos em seu *studio* e no CCSP, mas também, no Museu Lasar Segall e, eventualmente, em outros lugares, sendo que nesta época não tinha ainda nem um departamento de difusão⁷⁹, compreendemos um pouco o porquê da dificuldade para pensar uma programação consistente para a sala de cinema municipal. Uma situação que contribuirá para a estafa da parceria e para o anseio, por parte da equipe da sala Lima Barreto, de procurar trabalhar a programação do espaço de uma outra maneira, mais independente – não esqueçamos que a parceria com a Cinemateca foi imposta de cima para baixo.

Após a mostra tcheca, foi a vez dos filmes expressionistas alemães, cuja exibição se deu entre 26 de julho e 21 de agosto de 1982, sempre com ingressos gratuitos, e em única sessão diária às 19h15. Cada filme foi exibido três vezes em dias seguidos (assim como aconteceu com a mostra tcheca e como era comum acontecer no CCSP). Desta forma, uma mostra com poucos títulos podia se estender por quase um mês. A programação contou com *Raskolnikoff* (1923), filme inspirado na obra literária *Crime e Castigo*, e *O gabinete do dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), ambos de Robert Wiene; *Sombras* (*Schatten – Einenächtliche Halluzination*, 1923) de Arthur Robinson; *A morte de Siegfried* (*Die Nibelungen: Siegfried*, 1924) e *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), ambos de Fritz Lang; *O gabinete das figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), de Paul Leni e Leo Birinsky; *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de F. W. Murnau; *Berlim, sinfonia da metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann; e *A boneca do amor* (*Die Puppe*, 1919), de Ernest Lubitsch.

⁷⁹ Este só seria criado a partir de 1983, sob o comando de Bernardo Vorobow (Souza, 2009, p. 133)

Esse era um repertório de filmes silenciosos ao qual o circuito alternativo paulistano tinha muito apreço. Para demonstrar a recorrência desses filmes, citamos algumas outras programações praticamente no mesmo período em que se desenrolava o ciclo alemão no CCSP: nos dias 16 e 17 de julho de 1982, em sessões à meia-noite, o Cineclube Bixiga exhibe *Nosferatu, uma sinfonia de horror*; *O gabinete do dr. Caligari* é mostrado nos dias 30 e 31 de julho no Museu Lasar Segall; e entraria em cartaz no dia 31 de agosto, no Carbone 14. Graças a uma programação cinematográfica paralela à exposição fotográfica dedicada ao trabalho do alemão Alfred Eisenstaedt que lá acontecia, o MIS também exibiria, a partir de 25 de agosto, alguns filmes alemães, entre eles *Raskolnikoff*, *A morte de Siegfried* e *O gabinete do dr. Caligari*. No mesmo período, o MASP colocou em cartaz, durante a segunda quinzena de agosto, *Nosferatu, o vampiro da noite* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979), a versão dirigida por Werner Herzog.

O relatório de difusão da Cinemateca Brasileira evidencia que a instituição está por trás das exhibições no CCSP, no MIS e no Museu Lasar Segall – o que não necessariamente significa que todas as cópias exibidas fossem suas, pois a Cinemateca intermediava relações com os consulados nesse período. Quanto às salas de cineclube, não é possível precisar de onde vêm as cópias, mas o fato é que esses filmes foram exaustivamente exibidos durante a década de 1980. É muito provável que a maior parte do material exibido fosse do próprio Instituto Goethe, entidade cultural ligada ao Consulado da Alemanha e que, historicamente, sempre deu muito suporte à exibição de filmes alemães no Brasil através do empréstimo de filmes de sua própria cinemateca. Segundo Diogo Gomes dos Santos, o movimento cineclubista seria um dos grandes responsáveis pela difusão do acervo do Instituto Goethe e popularização do cinema alemão entre o público cinéfilo brasileiro durante a década de 1980⁸⁰.

De 3 a 14 de setembro, período que sucede à retrospectiva da obra de Glauber Rocha (da qual trataremos a seguir), nada foi divulgado no jornal *Folha de S. Paulo* como programação na sala de cinema do CCSP. Porém, o relatório de seu primeiro ano de funcionamento indica que, durante uma semana de setembro, houve um ciclo dedicado à Semana Internacional da Mulher, em que foram exibidos onze filmes

⁸⁰ Diogo Gomes dos Santos, cineclubista, ex-diretor da Dinafilme em entrevista concedida por e-mail no dia 12/03/2014.

brasileiros que problematizavam o papel das personagens do gênero feminino no nosso cinema. O Relatório de Atividades do ano de 1982 da Cinemateca Brasileira confirma a realização desta atividade no CCSP. Como essa semana de setembro é o único período do ano de 1982 sobre o qual não temos informação da programação em cartaz, acreditamos que o evento tenha ocorrido nesse momento.

Infelizmente, não conseguimos levantar o repertório de filmes exibidos, o que seria interessante, pois essa é a primeira mostra que foge das homenagens e do mapeamento de estilos ou cinematografias nacionais para se debruçar sobre uma questão. Seria significativo que tivéssemos acesso a esses títulos a fim de saber quais filmes eram considerados representativos de uma abordagem do papel da mulher no cinema brasileiro naquele momento.

Como afirma Sorlin, o cinema tem como característica colocar em evidência uma forma de olhar, permitindo “distinguir o visível do não-visível e, a partir daí, reconhecer os limites ideológicos da percepção de uma determinada época” (Sorlin *apud* Ethis, 2005, p. 66). Acreditamos que não apenas a realização do filme tenha a capacidade de trazer à tona as “zonas de sensibilidade” de uma sociedade, mas uma atividade como a programação de cinema, onde se é forçado a “eleger” filmes pertinentes a determinadas temáticas ou representativos de um determinado período, também reflete uma certa sensibilidade predominante que o ato de programar tem o poder de institucionalizar. De acordo com Thierry Baubias:

O dispositivo da programação pode ser considerado um ato de mediação no sentido em que (...) as sensibilidades individuais de seus atores [aqueles encarregados de programar em uma instituição cultural] tendem a se tornar a norma a ser compartilhada coletivamente, uma vez que essas sensibilidades se projetam, sob a forma de um discurso racional, no espaço público – lá onde se formam opiniões em comum sobre as obras difundidas. Como o dispositivo de programação permite ter acesso às obras cinematográficas num contexto novo, à simples função informativa da difusão de um filme adicionam-se novas funções: interpretativa, pois o dispositivo da programação organiza a oferta cultural em sistemas de representação coerentes que encorajam os espectadores a seguir coletivamente um percurso lógico de recepção; e legitimadora, pois institucionaliza aquilo que, a priori, apenas existia como consenso implícito (a saber, a relevância da cultura cinematográfica enquanto patrimônio)⁸¹. (Baubias, 2009, p. 2)

⁸¹ Do francês : « Le dispositif de programmation tient alors d'un acte de médiation dans le sens où, étant pris dans « l'agir communicationnel » d'une institution culturelle, les sensibilités personnelles des acteurs de la programmation deviennent des normes à partager collectivement, puisqu'elles se projettent, sous la forme d'un discours rationnel, dans l'espace public, là où se forge l'opinion commune à l'égard des oeuvres diffusés. Comme le dispositif de programmation donne à voir des oeuvres cinématographiques dans un contexte nouveau, à la simple fonction informative sur la diffusion des films s'ajoutent de nouvelles fonctions: interprétative, car le dispositif de programmation organise l'offre culturelle en des

Acreditamos ainda que a recorrência da exibição de alguns títulos tenha a capacidade de dar indícios sobre um determinado “espírito da época” e sobre um certo público. Nesse sentido, a exaustiva repetição na programação das salas de repertório, durante a década de 1980, de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *São Paulo S/A* ou *O Mundo de Anônimo Júnior* (filme de Aron Feldman, de 1972, que nunca chegou a ser lançado comercialmente, mas foi muito exibido no circuito paralelo), dos filmes de Fassbinder, de Werner Herzog, certamente, também podem ser explicadas dentro de um *partis-pris* sociológico. Assim como a linha de programação de salas como o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo e do Rio de Janeiro a partir do final dos anos 2000, centrada em grandes e caras retrospectivas de diretores chave da história do cinema mundial, principalmente americanos e europeus – asiáticos em menor número –, com grande parte das cópias sempre vindo de fora do país, também não deixa de dizer alguma coisa sobre a época atual e seu público.

Certamente, quando se fala de uma sala de cinema, a abordagem pode se dar a partir do público que a frequenta e que acompanha sua programação e de que maneira essa programação dialoga e reflete esse público. Os resultados de uma pesquisa como essa seriam riquíssimos do ponto de vista de uma sociologia do cinema e definitivamente ajudariam a pensar melhor os projetos que devem pautar as políticas públicas para essa área. Mas o fato é que, uma vez que as instituições implicadas pouco se preocuparam ao longo de sua história em traçar um perfil de seu público, uma abordagem a partir dessa perspectiva é bastante difícil de ser empreendida no Brasil em pesquisas históricas na área da cultura e, em particular relativamente ao consumo cinematográfico. Segundo afirma Durand, em nenhum país desenvolvido, a análise do desempenho da gestão cultural pública prescinde da “construção de paisagens” feitas com rigor estatístico (Durand, 2001, p. 68). Explicações para essa omissão certamente passam pelo fato de que é apenas a partir da redemocratização e da Constituição Federal de 1988 que as políticas culturais começam verdadeiramente a ser encaradas como vias de acesso do cidadão à cultura como um direito. Assim, sem que o Estado considere a prestação de serviços culturais à sociedade como um dever que deve ser cumprido com rigor, não há nenhum imperativo em conhecer o perfil e as necessidades de seu público (ou, melhor, de seus cidadãos)⁸².

.
systèmes de représentation cohérents qui encouragent les consommateurs à suivre collectivement des parcours logiques de réception, et légitimante, car il institutionnalise ce qui ne relève a priori que du consensus implicite, à savoir la qualité de la culture patrimoniale du cinéma. » [Tradução nossa]

No caso da sala de cinema municipal no período aqui analisado, é bastante difícil escapar da especulação ao arriscar um perfil do público, já que não há dados. Reportagens de jornais da época vão no sentido de criar um perfil de público mais tolerante à precariedade das salas de cinema do circuito alternativo e ainda dão conta de dizer que trata-se de “um público muito especial, onde predominam universitários e profissionais liberais, com espaço também para uma faixa etária mais avançada que busca este circuito para fugir dos choques e surpresas do erotismo” (Pereira, *Jornal da Tarde*, 20/10/1983). Alice Gonzaga ao arriscar delinear um perfil do público que deu suporte à emergência de um circuito “alternativo” cinematográfico no Rio a partir dos anos 1960 relacionou essa atitude como uma espécie de resistência. Assim “ir fundo em experiências desconfortáveis e desconfortantes” significava a possibilidade de se opor a uma “postura cultural participante à passividade e ao puro mercantilismo” (Gonzaga, 1996, p. 221-222).

3.2.4. Uma homenagem a Glauber

Glauber Rocha morrera havia pouco mais de um ano e a coordenadora da programação da sala Lima Barreto tinha um especial apreço pela obra do cineasta. Na Cinemateca, entre outras funções, ela trabalhara na organização do acervo de Glauber, depositado na instituição pouco depois de sua morte. Houve especial empenho por parte dela, portanto, para que uma primeira retrospectiva da obra do cineasta acontecesse no Centro Cultural. Pela primeira vez, desde sua abertura, a programação da sala conseguiria se desviar do lugar comum e se destacar em relação ao que estava ocorrendo em outros espaços— até então, ela só exibira mostras que, ou já haviam acontecido alhures, ou cujos filmes em sua maioria não eram novidade para o público cinéfilo por já terem sido exibidos em outros lugares.

O esforço resultaria num material gráfico especial produzido para a mostra: um folder fora dos padrões da sala que, quando fechado, tinha tamanho A4, com duas

⁸² Apenas a título de exemplo comparativo, de acordo com Botelho, desde 1973, a cada sete anos, o Département des études et de la prospective do Ministério da Cultura francês realiza pesquisas sobre as práticas culturais dos franceses (Botelho, 2001a, p. 3).

dobras e três folhas (do qual também não restou nenhuma cópia nos arquivos do Centro Cultural e cujas especificações permanecem apenas na memória da então programadora da sala). Segundo Herlene, essa seria a primeira vez que um material gráfico do CCSP contemplaria nos seus créditos os nomes dos funcionários envolvidos na organização do evento. Até então, não havia uma política clara a esse respeito e os únicos nomes a aparecer eram o de Mário Chamie como secretário e o de Ricardo Othake como diretor do Centro Cultural.

Algumas homenagens a Glauber já estavam acontecendo, mas a primeira retrospectiva que contemplava boa parte de seus filmes e dava conta de abranger a maior parte das fases de sua carreira ocorreu no Centro Cultural.

Retrospectiva “Glauber Rocha– Um ano depois”, no Centro Cultural São Paulo, de 23/08 a 02/09/1982
23/08/1982 19h30 – <i>História do Brasil</i> (1973)
24/08/1982 18h – <i>A idade da terra</i> (1980)
25/08/1982 19h – <i>Terra em transe</i> (1967)
26/08/1982 17h – <i>1968, Protesto mundo</i> (1968), Glauber Rocha e Afonso Beato + <i>Barravento</i> (1961)
27/08/1982 17h e 19h – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964)
28/08/1982 17h – <i>O Pátio</i> (1959) + <i>Jorjamado no cinema</i> (1978)

29/08/1982 19h e 21h – <i>Maranhão 66</i> (1966) + <i>Barravento</i> (1961)
30/08/1982 17h e 19h – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964)
31/08/1982 17h e 19h – <i>Terra em transe</i> (1967)
01/09/1982 18h – <i>Amazonas, Amazonas</i> (1966) + <i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i> (1969)
02/09/1982 18h – <i>Câncer</i> (1972)

Da filmografia de Glauber, nota-se a falta principalmente dos longas que ele havia realizado durante a década de 1970 fora do Brasil: *O leão de 7 cabeças* (1970), *As armas e o povo* (vários, 1974), *Cabeças cortadas* (1970) e *Claro* (1975). O curta *Di Cavalcanti* (1977) estava proibido desde 1979. Segundo Souza (2009, p. 177), é apenas a partir de 1984 que a Embrafilme se mobilizará para localizar e trazer do exterior toda a obra do cineasta. No ano seguinte, 1985, finalmente, uma mostra completa de sua obra será realizada no Brasil, intitulada “Glauber por Glauber”.

Assim, muito embora o Centro Cultural, com o apoio da Cinemateca Brasileira, estivesse impossibilitado naquele momento de realizar uma retrospectiva completa do diretor brasileiro, mesmo que apenas mostrando aquilo que então se apresentava possível, a sala municipal conseguiu se adiantar em termos de programação a outras salas e apresentar uma novidade ao público.

Para se ter uma ideia do que havia ocorrido até então de homenagem ao cineasta, fizemos um pequeno levantamento. No final de 1981, uma homenagem ao cineasta foi prestada pelo Festival de Brasília, com a exibição de *Maranhão 66* e *Terra em transe*. Dois de seus filmes, *Barravento* e *A Idade da Terra*, haviam sido exibidos em fevereiro de 1982, no Festival de Berlim. Nos cinemas do circuito paralelo paulistano, o Museu

Lasar Segall, programado pela Cinemateca Brasileira, havia exibido em março do mesmo ano *Jorjamento no cinema*, o Carbone 14 havia colocado em cartaz *Idade da Terra* em 17 de agosto de 1982 e o MASP, que a princípio deixaria em cartaz *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apenas de 2 a 15 de agosto, acabou estendendo o período para todo o mês.

É interessante notar a recorrência da exibição de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nesse circuito de salas durante a década de 1980. Não fizemos um levantamento criterioso sobre os filmes mais exibidos, mas, certamente, este está entre eles, confirmando sua posição de clássico absoluto da cinematografia brasileira.

3.2.5. Ciclo “Cinema brasileiro 1942-1962”

No dia seguinte a uma homenagem a René Clair em que foram exibidos em sessão única o curta *Entr'acte* (1924) e o longa *Os dois tímidos* (*Les deux timides*, 1928), em 16 de setembro de 1982, teve início o segundo módulo da programação proposta por Chamie: “Cinema Brasileiro 1942-1962”. Este ciclo segue até o dia 21 de novembro e o terceiro módulo, “Cinema Brasileiro 1962-1982”, começaria em dezembro, ambos com programações concebidas pela Cinemateca Brasileira. Já falamos um pouco sobre esses módulos, mas aqui nos deteremos mais detalhadamente sobre eles.

Ciclo “Cinema Brasileiro 1942-1962”	
16, 17 e 18/09/1982	19h15 – <i>Sertão – entre os índios do Brasil central</i> (1950), Gentil Vasconcelos
19, 20 e 21/09/1982	19h15 – <i>Simão, o caolho</i> (1952), Alberto Cavalcanti
22, 23 e 24/09/1982	19h15 – <i>O canto do mar</i> (1953), Alberto Cavalcanti

25, 26 e 27/09/1982 19h15 – <i>Rua sem sol</i> (1954), Alex Viany
28, 29, 30/09/1982 19h15 – <i>Rio, 40 graus</i> (1955), Nelson Pereira dos Santos
1, 2 e 3/10/1982 19h15 – <i>Getúlio Vargas, glória e drama de um povo</i> (1956), Alfredo Palácios
4, 5 e 6/10/1982 19h15 – <i>Rio, Zona Norte</i> (1957), Nelson Pereira dos Santos
7, 8 e 9/10/1982 19h15 – <i>O grande momento</i> (1958), Roberto Santos
10, 11 e 12/10/1982 19h15 – <i>Barravento</i> (1961), Glauber Rocha
15, 16 e 17/10/1982 19h15 – <i>Casei-me com um xavante</i> (1957), Alfredo Palácios
19, 20 e 24/10/1982 19h15 – <i>Vou te contá...</i> (1958), Alfredo Palácios
22, 23 e 24/10/1982 19h15 – <i>A primeira missa</i> (1960), Lima Barreto
25, 26 e 27/10/1982 19h15 – <i>O comprador de fazendas</i> (1951), Alberto Pieralisi
28, 29 e 30/10/1982 19h15 – <i>Cara de fogo</i> (1958), Galileu Garcia

5, 6 e 7/11/1982
19h15 - <i>Custa pouco a felicidade</i> (1952), Geraldo Vietri
09, 10 e 12/11/1982
19h15 – <i>Meu destino é pecar</i> (1952), Manuel Peluffo
19, 20 e 21/11/1982
19h15 – <i>Crepúsculo de ódios</i> (1959), Carlos Coimbra

De acordo com a programação levantada, foram 17 filmes exibidos e a seleção se concentrou entre os anos de 1949 e 1961. Ela se inicia com um documentário de Gentil de Vasconcelos, *Sertão - entre os índios do Brasil central* (1949), e o filme mais recente programado é *Barravento* (1961), que havia sido recentemente mostrado na retrospectiva de Glauber Rocha, ocorrida no mês anterior. A seleção dá atenção às experiências de industrialização do cinema brasileiro, porém a maior parte dos filmes exibidos são da Companhia Maristela (cinco títulos) e : *Casei-me com um xavante* (Alfredo Palácios, 1957), *Vou te contá...* (Alfredo Palácios, 1958), *O comprador de fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951), *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952), *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti, 1952). Há ainda um filme da Kinofilmes, *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953). Em contraponto a estes, em maior número, a programação traz alguns nomes emblemáticos do “cinema independente” dos anos 1950 no Brasil, notadamente, Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus*, 1955 e *Rio, zona norte*, 1957), Roberto Santos (*O grande momento*, 1958) e Galileu Garcia (*Cara de fogo*, 1958). Desta forma, mesmo que de maneira um tanto incompleta (não há nenhum filme da Vera Cruz ou da Atlântida) o programa reflete uma oposição entre um modelo de cinema industrial e o chamado “cinema independente” (um conceito bastante fluido que reúne em seu entorno um conjunto de filmes que não necessariamente dialogam entre si e que têm como principal característica terem sido produzidos fora do contexto de uma das grandes companhias empresariais então existentes).

Em linhas gerais, esses dois polos – industrial e independente – se reportavam a

duas concepções conflitantes de cinema. Entretanto, é importante ressaltar que a questão do cinema industrial *versus* cinema independente, enquanto discursos ideológicos que se contrapõem no Brasil dos anos 1950 e início dos anos 1960, é muito mais nuançada do que aqui pretendemos expor, conforme apontam Autran (2004) e Melo (2011). Nossa intenção não é entrar nessa discussão, mas apenas apresentá-la enquanto reflexo de um fato histórico que balizou a programação do ciclo cinematográfico em questão.

Conforme aponta Melo, “a percepção de que as ideias sobre o „cinema independente” – Viany à frente – desembocariam no cinema novo segue uma linha de interpretação histórica bastante sedimentada” em meados dos anos 1970 (Melo, 2011, p. 34). O próprio Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* (2003), na busca de uma paternidade para o cinema novo, reivindica filiação a um determinado “cinema independente” dos anos 1950, agindo como um “inventor de tradições” (Xavier, 2001, p. 9), assim como Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, enxerga em alguns filmes “realizados por dois ou três diretores”, “o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo”. Não à toa, o filme mais recente da seleção é *Barravento*.

No que se refere às faltas mais sentidas a fim de que se pudesse obter um panorama mais completo do ponto de vista historiográfico – ou seja, no que se refere à falta de filmes da Vera Cruz e da Atlântida - uma passagem da tese de Carlos Roberto de Souza nos ajuda, em parte, a entender porque essas obras ficaram de fora:

A parcela mais tratada – nem sempre com os cuidados que merece – é a dos longas brasileiros consagrados. A maior parte dos filmes considerados populares – chanchadas da Atlântida, da Herbert Richers e de outras produtoras menores, fitas de Mazzaropi, por exemplo –, dramas, melodramas e comédias sexuais, filmes policiais de produção barata, etc., sempre muito ricos de significados da cultura brasileira, aguardam ainda sérias intervenções para que sobrevivam em sua integridade ou pelo menos em parte. (Souza, 2009, p. 261)

Segundo afirmação de Carlos Roberto em recente entrevista para esta pesquisa, a Cinemateca Brasileira não exibiu chanchadas naquele momento porque não possuía materiais projetáveis desses filmes. A partir do trecho acima, escrito em 2009, a respeito da preservação de filmes brasileiros, conseguimos vislumbrar que, de 1982 pelo menos (quando foi programado o ciclo 1942-1962) até os dias de hoje, trabalha-se no Brasil com um repertório de filmes clássicos quase que inalterados, que continuam a ser valorizados em toda sua cadeia (desde a conservação à apresentação), enquanto uma parte representativa do cinema brasileiro continua fadada ao esquecimento. Na verdade,

esse processo faz parte daquilo que o próprio Carlos Roberto de Souza chama em sua tese de um “círculo vicioso” e, de forma alguma, reflete apenas a realidade brasileira.

Esse “círculo vicioso” tem como característica a constante retomada dos mesmos títulos consagrados por críticos e historiadores (um público elitizado, portanto), ao passo que outras obras, muitas vezes representativas da maior parte do que foi produzido em determinado período – geralmente mais populares ou que fujam do formato clássico da ficção de longa-metragem – não recebem das instituições a mesma atenção. Autran afirma que a “produção „cultu” no que diz respeito à discussão de estilo” ainda domina amplamente o trabalho dos historiadores que, quando se debruçam sobre os filmes voltados ao grande público, “ainda se restringem na maioria dos casos a levantar esquemas de produção”, “no máximo se avalia este tipo de filme como mero “reflexo” da situação política e social do momento” (Autran, 2004, p. 144). A consequência dessa não valorização é a frequente falta de materiais de projeção dessas obras que, em última instância, vão sendo progressivamente esquecidas pelos programadores e pelo público. Desta forma, elas terão cada vez menos chances de serem incluídas nos próximos projetos de restauração financiados por instituições públicas e privadas (Souza, 2009, p. 260-261).

3.2.6. O terceiro módulo: ciclo “Cinema brasileiro 1962-1982”

Em 1º de dezembro de 1982, teve início o mais longo dos três módulos que compõem a retrospectiva do cinema brasileiro proposta por Chamie: o recorte 1962-1982. Ele segue até o dia 25 de fevereiro de 1983, com 25 filmes exibidos. Dentre eles, alguns já conhecidos do público do CCSP: *O pagador de promessas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em Transe*, *A guerra dos pelados*, *O pornógrafo* e *Trilogia do Terror*, todos já exibidos durante o ano de 1982. O ciclo contou com filmes de 1962 (ano de *O pagador de promessas*) até 1976 (ano de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*). Já de início, chama a atenção que o ano do título mais recente seja 1976, uma vez que a proposta desde sempre era cobrir até 1982.⁸³

⁸³Na ocasião da mostra “100 filmes do repertório nacional e estrangeiro”, organizada em 1976, a Cinemateca já tinha programado filmes apenas até 1968 utilizando o argumento de que teria sido a época mais rica da produção de cinema no Brasil (em termos de quantidade de produções), mas também ressaltando a dificuldade em obter cópia de filmes mais recentes.

Eis o programa:

Ciclo “Cinema Brasileiro 1962 – 1982”	
1 e 6/12/1982, quarta e segunda-feira	19h15 - <i>O pagador de promessas</i> (1962), Anselmo Duarte
7, 8, 9 e 10/12/1982, terça, quarta, quinta e sexta-feira	19h15 – <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964), Glauber Rocha
11, 12 e 13/12/1982, sábado, domingo e segunda-feira	19h15 – <i>À meia-noite levarei tua alma</i> (1964), José Mojica Marins
14, 15 e 16/12/1983, terça, quarta e quinta-feira	19h15 – <i>Terra em transe</i> (1967), Glauber Rocha
17 e 18/12/1982, sexta-feira e sábado	19h15 – <i>Lance maior</i> (1968), Silvio Back
19, 20 e 21/12/1982, domingo, segunda e terça-feira	19h15 – <i>O profeta da fome</i> (1970), Maurice Capovilla
27 e 28/12/1982, segunda e terça-feira	19h15 – <i>A guerra dos pelados</i> (1970), Silvio Back
29, 30/12/1982 e 03/01/1983, quarta, quinta e segunda-feira	19h15 – <i>O descarte</i> (1973), Anselmo Duarte
4, 5 e 6/1/1983, terça, quarta e quinta-feira	19h15 – <i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i> (1976), Hector Babenco

7, 8 e 9/1/1983, sexta-feira, sábado e domingo 19h15 – <i>O caso dos irmãos Naves</i> (1967), Luís Sérgio Person
10, 11 e 12/1/1983, segunda, terça e quarta-feira 19h15 – <i>Anuska, manequim e mulher</i> (1968), Francisco Ramalho Jr.
13, 14 e 15/1/1983, quinta, sexta-feira e sábado 19h15 – <i>O pornógrafo</i> (1970), João Calegari
16, 17 e 18/01/1983, domingo, segunda e terça-feira 19h15 – <i>Bebel, garota propaganda</i> (1968), Maurice Capovilla
19, 20 e 21/1/1983, quarta, quinta e sexta-feira 19h15 – <i>Trilogia do terror: Pesadelo Macabro, O acordo, Procissão dos mortos</i> (1968)
22, 23 e 24/1/1983, sábado, domingo e segunda-feira 19h15 – <i>Gamal, o delírio do sexo</i> (1969), João Batista de Andrade
25, 26 e 27/1/1983, terça, quarta e quinta-feira 19h15 – <i>Em cada coração um punhal</i> (1970), João Batista de Andrade
28, 29, 30/1/1983, sexta-feira, sábado e domingo 19h15 – <i>A doce mulher amada</i> (1968), Ruy Santos
31/1, 1 e 2/2/1983, segunda, terça e quarta-feira 19h15 – <i>Bahia, por exemplo</i> (1969), Rex Schindler
3, 4 e 5/2/1983, quinta, sexta-feira e sábado 19h15 – <i>Gimba, o presidente dos valentes</i> (1963), Flávio Rangel
6, 7 e 8/2/1983, domingo, segunda e terça-feira 19h15 – <i>O bandido da luz vermelha</i> (1968), Rogério Sganzerla

9, 10 e 11/2/1983, quarta, quinta e sexta-feira 19h15 – <i>As libertinas</i> (1968), Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro
12, 16 e 17/2/1983, sábado, quarta e quinta-feira 19h15 – <i>Panca de valente</i> (1968), Luís Sérgio Person
18, 19 e 20/2/1983, sexta-feira, sábado e domingo 19h15 – <i>A mulher de todos</i> (1969), Rogério Sganzerla
21, 22 e 23/2/1983, segunda, terça e quarta-feira 19h15 – <i>Meu nome é Tonho</i> (1969), Ozualdo Candeias
24 e 25/2/1983, quinta e sexta-feira 19h15 – <i>A casa das tentações</i> (1975), Rubens Biáfora

Nota-se na programação um predomínio de produções paulistas e do filme de ficção, que se sobressai massivamente – há apenas um documentário programado, *Bahia, por exemplo* (1969). Os filmes mais claramente identificados ao Cinema Novo são os dois títulos de Glauber Rocha, o que reflete, de certa forma, o quanto a Cinemateca, até aquele momento, encontrava-se mais próxima do cinema paulista. Ainda que o Cinema Novo já fosse reconhecido como o mais significativo movimento cinematográfico brasileiro (e o de maior projeção internacional), a Cinemateca optava por mostrar, em 1982, numa retrospectiva dos últimos 20 anos do cinema produzido no país, filmes em sua maioria produzidos por produtoras atuantes na região da Boca do Lixo, realizados por cineastas expoentes do chamado Cinema Marginal.

Certamente, as restrições por que passava a organização do evento para a realização do ciclo transparecem no programa, mas o fato de serem essas as cópias disponíveis à exibição certamente não é desprovido de significado. Dos títulos apresentados, haviam sido incorporados ao acervo da Cinemateca no ano de 1982 (portanto, pouco antes da mostra aqui em questão) os seguintes títulos: *O caso dos*

irmãos Naves, Trilogia do terror, À meia-noite levarei sua alma, Gimba, Anuska, manequim e mulher, A Guerra dos pelados, As libertinas, O bandido da luz vermelha, A mulher de todos. O fato de a Cinemateca Brasileira estar localizada em São Paulo certamente era fator determinante para que ela naturalmente acolhesse os filmes paulistas. Dentre os filmes citados acima, apenas *Gimba* e *A Guerra dos pelados* não são produções paulistas.

Em seu ensaio “Cinema brasileiro moderno”, Ismail Xavier critica a polarização comumente atribuída ao “cinema moderno” brasileiro, calcada sobre a dualidade estética Cinema Novo (ou seus herdeiros) *versus* Cinema Marginal, o que, na realidade, acabava por reduzir e simplificar a questão relativa ao “processo do cinema moderno”. O autor cita realizadores que fogem desses dois flancos como Ana Carolina (*Mar de rosas*, 1976), Carlos Alberto Prates (*Perdida*, 1976 e *Cabaré mineiro*, 1980), Jorge Bodansky/Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e Arthur Omar (*Tristes trópicos*, 1974) como essenciais para o entendimento do que estava se passando no período. Nenhum deles foi contemplado por essa mostra, que tampouco pode ser considerada um evento polarizado entre Cinema Novo e Cinema Marginal.

Obviamente, Ismail Xavier parte de pressupostos muito particulares, tentando delinear os limites daquilo a que ele chama um “cinema moderno” brasileiro. Não é essa a proposta da programação acima citada, mas seu recorte temporal (1962-1982) compreende o recorte explorado por Ismail em seu texto, por isso o evocamos aqui como referência.

No que se refere ao programa em questão, tampouco esperaríamos que em 25 filmes ele pudesse dar conta de esgotar o que foi o rico período de 20 anos de cinema brasileiro que vai de 1962 a 1982. Porém, o que constatamos é que a seleção acima citada está longe de transmitir, mesmo que seja em linhas gerais, o que foi tal período; em seu perfil, ela se aproxima de ser muito mais um recorte da produção.

Para além da questão do acesso facilitado às cópias de filmes paulistas, a tentativa de Fernão Ramos de explicar a emergência do chamado “cinema paulista” dos anos 1980 pode nos dar uma luz a respeito do perfil de programação da sala do Centro Cultural naquele momento, que tendeu a ser uma das vias de escoamento para o cinema realizado em São Paulo.

(...) a falta de penetração do discurso da brasilidade, e portanto do Cinema Novo, em uma cidade como São Paulo, essencialmente pouco articulada em função de raízes culturais, talvez sirva como exploração inicial para compreendermos a

força com que essa sensibilidade (...) explode no contexto do cinema paulista.

Acreditamos que, na medida em que joga luz sobre um certo traço cultural paulistano que teria sido preponderante para a culminância de uma determinada movimentação na área cinematográfica nos anos 1980 e, no limite, para determinar uma estética específica, a hipótese de Ramos pode também ser trazida para o contexto da animação cultural cinematográfica que, à sua maneira, refletia igualmente essa pulsão do momento que teria como forte característica a negação de um certo “discurso da brasilidade”, traduzido na rejeição da herança do Cinema Novo. Por outro lado, é interessante observar também aquilo que fala Bernardet em sua análise do então emergente cinema paulista dos anos 80. Ele não se refere a uma negação da “brasilidade”, mas, antes, à afirmação de uma cultura urbana, identificável na maior parte dos filmes produzidos naquele momento por um certo grupo de cineastas. Um grupo que passava por ex-alunos do curso de cinema da ECA, que, uma vez formados, vão procurar se inserir no universo não só da produção, mas também da distribuição – criando a CDI – buscando, num primeiro momento, parcerias para difundir seus filmes no circuito “paralelo”.

Estreiteza do mercado de trabalho na área de cinema, diferença de formação técnica e cultural que dificultava a sua inserção nas formas de produção já estabelecidas em São Paulo (principalmente a Boca do Lixo e o cinema publicitário), valorização do cinema independente e da expressão autoral: acredito que esses fatores os tenham levado a tentar criar seus próprios meios de produção e fundar suas produtoras. (Bernardet, 1985)

Ora, esse alinhamento da sala de cinema municipal a grupos bastante articulados em torno de um cinema realizado em São Paulo (Federação Paulista de Cineclubes, Dinafilme, CDI), buscando se conectar a uma tendência que dava sinais de ser o que de mais arejado se fazia no campo cinematográfico na cidade nos parece, na verdade, bastante natural, quando compreendemos que sua linha de programação se submetia em grande parte à sensibilidade de seus próprios programadores. Por isso, antes mesmo de romper com a Cinemateca a sala se aproximará desses grupos – algo plenamente legítimo do ponto de vista de um papel a ser desempenhado pelo Estado enquanto garantidor de espaço para difusão e desenvolvimento da produção cultural proveniente da sociedade, dando assim vazão ao que diz Parreira no sentido de que ao Estado não cabe produzir cultura, “mas criar espaço e condições para que ela floresça”, “demarcar o campo de sua atuação e adubá-lo” (Parreira, 1984, p. 233). Dentro de suas imensas

limitações e de forma um tanto instintiva é exatamente o que a sala tentará fazer.

3.2.7. O Cinema independente

Uma tônica dominante no período aqui abordado será a aproximação entre CCSP e entidades cineclubistas, notadamente distribuidoras como Dinafilme e CDI. Essa aproximação já havia ocorrido no início de 1983 e se tornará cada vez mais frequente até 1985. Inicialmente, a parceria se deu no sentido de tentar atender àquilo que a programação da sala entendia como uma vocação natural do espaço: a exibição de filmes independentes. Programas de curtas foram incorporados à grade ainda no primeiro semestre de 1983, passando a ser programados seja no horário da sessão principal (19h), seja antes (17h) ou após (21h), sem que se respeitasse uma regularidade. A introdução desta inovação na programação não significou, porém, para a sala, o acesso a títulos menos banalizados pelo circuito. Os curtas que figuravam nos programas do CCSP graças à Dinafilme ou à CDI raras vezes eram lançamentos. Alguns títulos tinham até mesmo recorrentes exibições em diversas salas da cidade. Podemos citar como exemplos: *Diversões solitárias* (Wilson Barros, 1983), *Qualquer um* (Rita Buzzar, 1983), *Hermeto Campeão* (Thomaz Farkas, 1981), *A morte de um poeta* (Aloysio Raulino, 1981) e *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1982).

Com exceção do filme de Thomaz Farkas, os outros curtas tinham uma característica em comum: haviam sido realizados por uma mesma geração de estudantes ou egressos da Escola de Comunicações e Artes da USP, o mesmo grupo que vinha movimentando a produção de filmes paulistas naquele momento e que havia criado a CDI. Sobre esse conjunto de filmes, escreveu Inácio Araújo na época:

(...) com poucas exceções, os filmes dirigem-se prioritariamente a uma plateia universitária, pressupondo nestas preocupações de ordem social e política ou ainda referentes a minorias (o público sindical também é um objetivo de boa parte desses filmes). [...] esses filmes conhecem seu público e não raro tendem a adulá-lo, usando fórmulas ou assuntos de grão certo na área visada (um pouco de experimentalismo, um pouco de política, etc...)... (Araújo, Folha de S. Paulo, 17/05/1984)

Graças à sistemática aproximação com a CDI e a Dinafilme, trabalhos como o dos jovens ex-alunos da ECA, que representavam o principal eixo de renovação do

cinema paulista de então e que, como aponta Araújo, tentavam dialogar fortemente com um público universitário – em alta naquele momento –, começaram a se tornar mais frequentes no CCSP. Sobre essa busca de uma identidade da sala e a aproximação com a Dinafilme e a Federação Paulista de Cineclubes, afirmou Diogo Gomes dos Santos:

Tínhamos filmes recentes (...) produção independente (...). Só nós tínhamos filmes de outros países do chamado Terceiro Mundo. Sei que era uma programação bastante diversificada, atraente e que agitava a sala [do CCSP]. Acho que com a gente, ela se encaminhava para ter um perfil cinematográfico na cidade que outras salas não tinham. (Diogo Gomes dos Santos, cineclubista, então diretor da Dinafilme, em depoimento no dia 12/03/2014)

Assim, em agosto de 1983, CDI e Dinafilme passam a programar sessões dentro de panoramas específicos criados especialmente para abrigar suas programações: “Cinema Brasileiro Hoje”, da Dinafilme, e “Mostra Permanente do Cinema Independente”, da CDI. Normalmente, essas sessões eram compostas por um programa temático de filmes (três ou quatro curtas, ou curta mais longa) exibido duas vezes por dia. Segundo Herlene Magalhães:

[no que se refere às distribuidoras Dinafilme e CDI] de fato, eles tinham um espaço para justamente difundir o cinema alternativo onde eu tentava dar oportunidade de maneira igual para todos. (Herlene Magalhães em entrevista concedida em 10 de novembro de 2013).

Eis algumas das programações em parceria com a Dinafilme e CDI que conseguimos levantar a partir de folders preservados no Arquivo Memória do Centro Cultural São Paulo:

Programação Sala de Cinema CCSP - 1 a 15 de agosto de 1983
01/08/1983, segunda-feira 17h e 21h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) - Sessões de curtas-metragens com o tema Música Popular Brasileira: <i>Hermeto Campeão</i>(1981), de Thomaz Farkas; <i>Encontro com Adoniran</i>(1980), de Nuno César de Abreu; <i>A morte de um poeta</i> (1981), de Aloysio Raulino; e <i>Nossa Escola de Samba</i> (1965), de Manuel Horácio Gimenez

02/08/1983, terça-feira 17h e 19h –Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Tema Amazonia: <i>Mad Moré</i> (1981), de Nuno Cesar Abreu e <i>Terceiro milênio</i> (1981), de Jorge Bodansky e Wall Gauer
03/08/1983, quarta-feira 17h e 19h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Sessão de curtas-metragens com o tema Problemas da Terra: <i>CPI do Índio</i> (1968), de Hermano Penna; <i>Nós e eles</i>(1978), de Augusto Sevá; <i>Mato eles?</i> (1982), de Sérgio Bianchi; <i>Índios: Direitos Históricos</i> (1982), Hermano Penna e outros
04/08/1983, quinta-feira 17h e 19h – Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Tema Cinema Maldito: <i>Capoeira</i> (1979), Alain Fresnot e <i>A Margem</i> (1967), de Ozualdo Candeias
05/08/1983, sexta-feira 17h e 19h –Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Tema Cinema Maldito: <i>Chorinhos e chorões</i> (1974), de Antônio Carlos Fontoura e <i>Bang-bang</i> (1971), de Andrea Tonnacci
06/08/1983, sábado 17h e 19h - Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Tema Cinema Maldito: <i>O mundo de Anônimo Júnior</i> (1972), de Aron Feldman
08/08/1983, segunda-feira 17h, 19h e 21h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Sessão de curtas-metragens com o tema A Cidade de São Paulo: <i>Pauliceia</i> (1978), de Flávio del Carlo; <i>Paranoya 7</i> (1980), de Dudu Ferreira; <i>Diversões Solitárias</i> (1983), de Wilson Barros e <i>Viramundo</i> (1964-1965), de Geraldo Sarno
09/08/1983, terça-feira 17h, 19h e 21h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Tema Sindicalismo: <i>ABC Brasil</i> (1981), Sérgio Péo e <i>O homem que virou suco</i> (1981), de João Batista de Andrade
10/08/1983, quarta-feira 17h, 19h e 21h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Sessão de curtas-metragens com o tema Mulheres: <i>Gilda</i> (1977), de Augusto Sevá; <i>A terceira idade</i> (1982), de Eliane Bandeira; <i>Retratos de Hideko</i> (1981), de Olga

Futema; <i>Tigresa</i> (1978), de Wilson Barros	
12/08/1983, sexta-feira 16h e 21h - Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Tema Juventude: <i>Marcelo Zona Sul</i> (1970), Xavier de Oliveira; <i>Perguntas de amor</i> (1978), Reinaldo Volpato	
13/08/1983 – sábado 14h e 21h - Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Tema Juventude: <i>André, a cara e a coragem</i> (1971), Xavier de Oliveira; <i>Leila para sempre</i> Diniz (1975), de Mariza Leão e Sérgio Rezende	
15/08/1983, segunda-feira 14h, 17h, 19h – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Tema Greve: <i>Libertários</i> (1976), Lauro Escorel; <i>Braços cruzados, Máquinas paradas</i> (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo	
Programação Sala de Cinema CCSP – 15 a 31 de maio de 1984	
15 a 20/05/1984, terça a domingo 19h (sábado, às 20h) - Cinema Brasileiro Hoje (programação Dinafilme) – Sessão de curtas-metragens com o tema A Mulher no Cinema: <i>Vida de mãe é assim mesmo?</i> (1983, 16mm), de Eunice Gutman e Regina Veiga; <i>Só no Carnaval</i> (1982, 16mm), de Eunice Gutman e Regina Veiga	
22 a 31/05/1984 – terça a domingo 19h (sábado, às 20h) – Mostra permanente do cinema independente (programação CDI) – Tema A Problemática Urbana: <i>Diversões Solitárias</i> (1983), de Wilson Barros; <i>Qualquer um</i> (1983), de Rita Buzzar	

A CDI e a Dinafilme foram entidades que passaram a se beneficiar diretamente da reversão da taxa de manutenção recolhida, uma prática que já era utilizada no CCSP em áreas como teatro e música. Essa estratégia foi decisiva para diversificar a programação e para provocar a aproximação de grupos mais variados no decorrer da década de 1980, muito embora, como já dito, o valor demasiado simbólico do ingresso não permitisse grandes ousadias.

*Eles [os programadores da sala Lima Barreto⁸⁴] tinham problemas até para alugar filmes, acho que não havia rubrica ou coisa parecida. Daí surgiu a ideia de fazer igual ao teatro. Foi a partir daí que começamos a programar a sala com a condição de a “taxa de manutenção”⁸⁵ ser entregue totalmente a quem programa. Na verdade foi a existência da “taxa de manutenção”, inicialmente exclusiva dos cineclubes e cinematecas, que permitiu a aproximação de outras distribuidoras. (Diogo Gomes dos Santos, em depoimento *op. cit.*)*

A aproximação com as entidades cineclubistas e a tentativa de renovar a programação no sentido de atrair um público mais jovem fez com que o CCSP aderisse em 1985 a um tipo de programação que havia se tornado uma febre no circuito “paralelo”: as sessões à meia-noite. Em 1983, elas já eram populares; a própria Cinemateca Brasileira as programara no Cinearte 1, dirigido então por Dante Antena Lopes, um dos fundadores da Sociedade Amigos da Cinemateca.

Em todas as salas, essas sessões aconteciam geralmente na sexta e no sábado. Em meados de 1985, o Cineclubes Oscarito inova o modelo e começa a promover “noitões”, em que eram exibidos três filmes seguidos durante a madrugada, sendo um deles surpresa. Na segunda metade dos anos 1980, essas sessões sobreviveriam ainda nos Cineclubes Bixiga e Oscarito com o nome de “Sessões malditas”.

O boletim informativo de novembro de 1985 do CCSP traz os filmes que seriam exibidos às sextas e sábados à meia-noite daquele mês: *O estranho caminho de São Tiago* (*La voie lactée*, Luís Buñuel, 1969); *Aguirre, a cólera dos deuses* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972); *Tommy* (Ken Russel, 1975); *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980); *Mimi, o metalúrgico* (*Mimi metallurgico ferito nell'onore*, Lina Wertmüller, 1972). Dada a estrutura engessada da sala, surpreende o fato de a programação ter conseguido mobilizar funcionários para manter o CCSP funcionando nessas noturnas, o que indica certa flexibilidade por parte da diretoria naquele momento. Sobre isso, falou Herlene Magalhães:

*As sessões de meia-noite eram parte de um projeto do pessoal dos cineclubes para formar um público específico. Conseguimos mobilizar funcionários por causa do banco de horas; eles podiam tirar folgas depois. (Herlene Magalhães em depoimento *op. cit.*)*

A aproximação com as entidades cineclubistas foi um movimento desejado pelos programadores, o que também explica o fato de aos poucos a Cinemateca ter saído de cena – a parceria com a Cinemateca, ao contrário, havia sido algo imposto de cima para baixo a partir da figura de Mário Chamie. Na ocasião do terceiro ano do aniversário do Centro Cultural, ainda em 1985, uma edição comemorativa do boletim informativo de

suas atividades trouxe alguns depoimentos que enfatizavam o desejo da sala de ser um veículo do chamado “cinema independente”:

O Centro Cultural São Paulo é um importante espaço de exibição para o público que deseja assistir a obras que não encontram espaço nos cinemas comerciais, e que têm sua programação aberta a várias entidades. (André Sturm⁸⁶, Boletim Informativo das Atividades do Centro Cultural São Paulo, ano 1, n.7, mai/1985, p. 4)

*O Centro Cultural São Paulo representa uma conquista da maior importância para o Cinema Independente. Um espaço que vem se afirmando como um dos melhores da cidade, com programação e público cada vez maior, que vai tomando conhecimento deste nosso trabalho. (Cinema Distribuição Independente – CDI, *ibid.*)*

*A sala de cinema do CCSP, além de sua importância como exibidora é formadora de um público jovem num grande centro de arte e lazer. (Eduardo de Paula Leite, Conselho Nacional de Cineclube – Dinafilme, *ibid.*)*

Segundo Herlene Magalhães:

*Três anos depois, a sala Lima Barreto do Centro Cultural São Paulo vai se firmando com mais um espaço alternativo de exibição do cinema brasileiro, particularmente sua produção independente. Grande parte desses filmes, que no princípio insistimos em sua programação por se tratarem de trabalhos de boa qualidade, foram projetados para sala vazia. Hoje podemos constatar uma frequência de 50% de ocupação deste espaço. Ainda não é o ideal, mas a luta continua. (Herlene Magalhães, *ibid.*)*

A afirmação acima trazida por Herlene contraria aquela do primeiro relatório de atividades anuais do CCSP, publicado em 1983 a respeito do ano de 1982, que afirmava que a média de ocupação da sala de cinema havia sido de 84% (CCSP, 1983, p.86). Herlene Magalhães, em depoimento para este trabalho, confirmou que dificilmente a média de espectadores da sala no primeiro ano foi tão alta, pois algumas sessões realmente ficavam vazias. O depoimento no boletim de 1985 é, portanto, mais confiável nesse sentido. Mas o que chama particular atenção nesse depoimento da então programadora é a afirmação “insistimos em sua programação”, o que para nós evidencia o quanto uma identificação com os cineclubes foi desejada pelos programadores naquele momento em detrimento de uma programação de perfil mais patrimonial (alinhada à Cinemateca).

⁸⁶ André Sturm, neste momento, era programador do Cineclube da FGV.

3.2.8. Uma janela para o acervo da Cinemateca

No que se refere à Cinemateca, percebe-se um esforço da instituição em incluir em sua programação, não só no CCSP, mas em outras salas igualmente, aquilo que havia sido recém-incorporado ao acervo. Tendo em vista que muitos dos materiais que lá dão entrada não servem à projeção e que os custos para, a partir do negativo original, chegar-se a uma cópia (mesmo quando eles se encontram em bom estado de conservação) são significativos, o simples depósito de materiais da obra não indica de forma alguma que aquele filme terá condições de ser projetado num curto período. Às vezes, anos se passam até que a entidade possa enfim mostrar um filme ali acolhido, sendo a falta de verbas e a política da instituição, mais voltada à preservação, sempre determinantes.

Com base na lista de filmes que foram incorporados ao seu acervo entre 1982 e 1985, período que nos interessa, percebemos que alguns foram mostrados no CCSP e/ou em outras instituições parceiras como Museu Lasar Segall, MIS, Cinesesc e Cinearte 1. Relativamente à sala Lima Barreto, além dos exemplos já citados, há muitos outros casos: poderíamos mencionar uma pequena mostra com filmes de Carlos Diegues, realizada em dezembro de 1984, em que foram exibidos quatro filmes incorporados ao acervo no ano de 1982 e um no ano de 1983, respectivamente: *Joanna francesa* (1973), *Chuvas de verão* (1977), *A grande cidade* (1966), *Xica da Silva* (1976) e *5 vezes favela* (1962).

O atrelamento à Cinemateca, contudo, não significou para o Centro Cultural necessariamente uma programação que o destacasse do contexto das outras salas alternativas, pois, como já dito, a Cinemateca programava sessões e mostras em diferentes salas e os filmes se repetiam o tempo todo. É difícil culpar a Cinemateca por essa situação, pois ela não recebia nada a mais para programar a sala Lima Barreto – quando muito, recebia a bilheteria das sessões. Claramente, havia um desequilíbrio entre os papéis desempenhados pelas duas instituições. Enquanto a Cinemateca fazia a sala funcionar durante boa parte do ano (período 1982-1985), o CCSP não tinha a oferecer nem mesmo uma sala bem equipada – da parte da SMC, havia o mesmo convênio de patrocínio que vigorava desde 1957. Ter uma sala à sua disposição para mostrar sua coleção não era exatamente uma recompensa para a Cinemateca. Programar tem um custo (o tempo dos funcionários, a revisão das cópias, a logística) e, além disso, a

difusão não era uma política prioritária da instituição neste momento, como já mencionado.

O resultado é que, já depois do primeiro ano, nota-se o desgaste da parceria, embora o ano de 1983 ainda tenha visto uma boa programação de clássicos, reunindo algumas joias do acervo da instituição naquele momento: *Fragmentos da vida* (José Medina, 1929, filme estranhamente ausente do primeiro ciclo de cinema brasileiro), *Espelho d'alma* (*The Dark mirror*, Robert Siodmack, 1946), *Carta de uma desconhecida* (*Letter from na unknown woman*, Max Olphüs, 1948), *O Segredo da porta fechada* (*Secret beyond the door...*, Fritz Lang, 1947), *Onde a vida começa* (*Terza liceo*, Luciano Emmer, 1953), *As Memórias do major Thompson* (*Les Carnets du Major Thompson*, Preston Sturges, 1955), *Aconteceu em 20 de julho* (*Es geschah am 20 Juli*, G.W. Pabst, 1956), *Os Vampiros invadem a Terra* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956), *Desfolhando a margarida* (*En efeuillant la marguerite*, Marc Allegret, 1956), *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a nation*, D.W. Griffith, 1915), *Marcha nupcial* (*The Wedding march*, Eric von Stroheim, 1927), *O Vento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928). A recorrência dos mesmos filmes brasileiros que já haviam sido exibidos no panorama 1922-1982 é constante. Longe de caracterizar uma programação no estilo “História permanente do cinema”, ao qual muitas cinematecas recorrem para dar visibilidade a uma parte do acervo que teria maior dificuldade de se inserir em mostras temáticas, a recorrência desses ciclos de clássicos parecia, sobretudo, ser uma solução mais fácil ao problema do preenchimento da grade da sala.

Exemplos de filmes que foram reprisados no Centro Cultural no primeiro semestre de 1983: *Canção da primavera*, *Aitaré da praia*, *Brasa dormida*, *O canto do mar*, *Tormenta*, *Sertão, entre os índios do Brasil*, *Custa pouco a felicidade*, *Meu Destino é pecar*, *Simão, o caolho*, *O Canto do mar*, *Rio, 40 graus*, *Rio, Zona Norte*, *O Grande momento* (todos mostrados de maio a novembro do ano anterior) e *Os Dois mosqueteiros*, *O Anjo da morte*, *O Barão fanfarrão* (anteriormente exibidos no ciclo Retrospectiva do cinema tcheco dos anos 1960, em junho de 1982). O ciclo de cinema realizado em junho de 1983 (cujo folder é um dos raros exemplares de programação impressa preservados pelo CCSP) não tinha sequer um título e não exibiu nenhuma novidade, pelo contrário, todos os filmes eram reprises de obras que já tinha sido mostradas no próprio Centro Cultural.

É interessante ressaltar que, na mesma época, em sua própria sala, o *studio* no parque da Conceição, a programação da Cinemateca era muito mais diversificada que no CCSP, com ciclos de vários países inclusive.

No segundo semestre deste ano, o CCSP teria uma variedade maior em termos de programação. Seriam exibidos na sala com maior frequência outros acervos que não o da Cinemateca Brasileira. Mostra de cinema russo e filmes de Luís Buñuel são exemplos de exhibições que aconteceram, provavelmente, graças à aproximação com a Dinafilme. Outra diferença marcante é que então passa a haver cobrança de ingresso (a tal “taxa de manutenção”), ainda que simbólica, da qual inclusive a Cinemateca passará a se beneficiar.

O segundo semestre de 1983 é também o período final do mandato de Mário Chamie, grande responsável pela intensa aproximação inicial entre CCSP e a Cinemateca, mas que, no final, teria se omitido no sentido de não dar continuidade às boas relações entre as instituições⁸⁷.

3.2.9. Um balanço da programação dos três primeiros anos (1982-1985)

Durante os três primeiros anos da sala, a programação de filmes brasileiros foi relativamente abundante – em que, como já dito, nota-se o predomínio de filmes paulistas.

Dos eventos programados pela Cinemateca neste período, destacamos: o ciclo “Vera Cruz, fábrica dos sonhos”, em outubro de 1983 (reparando de certa forma a completa ausência de filmes da companhia cinematográfica no ciclo “1942-1962”, realizado no ano anterior); a retrospectiva em homenagem a Rogério Sganzerla, em novembro do mesmo ano; a homenagem a Roberto Santos em junho de 1984, com a presença do cineasta para uma palestra; a homenagem a Oduvaldo Vianna Filho, em julho de 1985, como parte de um evento multidisciplinar promovido pelo CCSP por ocasião dos 10 anos de seu falecimento (uma interessante nota é que uma homenagem ao mesmo Vianninha fora programada pela Cinemateca dois anos antes no MIS); e o ciclo em homenagem aos 10 anos da Cinemateca Guido Vieira de Curitiba, em setembro de 1985. Exceto por este último evento, nota-se que, em todos os outros, é

⁸⁷ Cf. depoimento de Carlos Roberto de Souza na p. 62 desta dissertação.

possível traçar um eixo que relaciona fortemente os ciclos e/ou os personagens homenageados com a cidade de São Paulo. A Vera Cruz foi uma companhia de filmes paulista. Rogério Sganzerla é diretor do emblemático filme *O bandido da luz vermelha*, tão identificado à cidade. Roberto Santos é paulistano e tem uma obra profundamente conectada a São Paulo. Oduvaldo Vianna Filho nasceu em São Paulo e sua atuação é inseparável da trajetória do teatro paulista do final dos anos 1950 e da década de 1960.

Mas, se por um lado o tom dessa supremacia do cinema paulista é em grande parte dado pela Cinemateca, por outro, a diversificação das parcerias que o CCSP vai buscar a partir de 1983 apenas reforçará essa tendência. Conforme já colocamos acima que a sala procurará se alinhar a um certo cinema paulista então emergente e às entidades que o legitimavam.

Segundo Diogo Gomes dos Santos, que foi bastante próximo da equipe de programação do cinema do CCSP nesse período, havia um desejo da parte deles de se “antelar com o momento” e de se conectar ao que havia de mais *cult* na vida sociocultural da cidade. E o que havia de mais em voga no que se refere às áreas da distribuição e exibição cinematográficas em São Paulo era a atuação de distribuidoras como CDI e Dinafilme e as salas de cineclube. Havia uma efervescência cultural jovem, da qual os programadores da sala também partilhavam, e que eram encarnadas por essas entidades. Assim, seguindo de forma quase instintiva esses humores, a sala Lima Barreto procura se alinhar à programação das salas de cineclube e, a partir daí, dá-se, conseqüentemente, o afastamento em relação à Cinemateca.

Mas o grande problema que vai aos poucos se tornando evidente é que a sala Lima Barreto não era e nem nunca seria uma sala de cineclube. Seu status jurídico-institucional era outro. Ela não tinha a mesma flexibilidade para ter acesso às cópias e duas eram as razões principais para isso: 1) a sala não possuía o status de cineclube ou cinemateca, portanto, era difícil conseguir com que distribuidores que geralmente trabalhavam com essas entidades emprestassem a ela suas cópias (normalmente, o catálogo desses distribuidores de filmes “de arte” possuía apenas certificado de censura para cinematecas e cineclubes, o que impedia seus filmes de serem exibidos em outros locais que não se encaixassem numa dessas duas categorias); 2) não havia verbas para programar, a única moeda de troca da sala era a bilheteria. Poderíamos acrescentar a

impedimentos de ordem jurídica⁸⁸ como outro elemento a dificultar a programação da sala Lima Barreto, porém, acreditamos que, nesse momento, ele não chegava a ser propriamente um impedimento de primeira ordem, pois as duas razões acima colocadas antecederiam essa questão. Por essas razões principais, entre 1986 e 1987 aproximadamente, as parcerias mais frequentes do CCSP seriam Dinafilme, CDI e os consulados.

O grande destaque em termos midiáticos do ano de 1983 foi um evento em que a Cinemateca não esteve envolvida⁸⁹: a “Mostra do Novo Cinema Italiano”, que aconteceu de 2 a 12 de outubro de 1983, não apenas no CCSP, mas também no Cinesesc, MIS e ECA. O evento, promovido pela SMC e pela Província de Milão⁹⁰, trouxe a São Paulo uma comitiva de atores e jovens diretores italianos, da qual o grande nome era o ator italiano Gian Maria Volonté. Além de uma série de palestras sobre o novo cinema italiano, o CCSP foi sede também de uma exposição de fotos intitulada “Imagens do cinema italiano – 1910 a 1980”. Um exemplo do quanto este evento recebeu um tratamento especial por parte do CCSP é que, pela primeira vez, uma mostra ganhava quatro sessões por dia, embora a variação dos títulos fosse diária apenas. Também é interessante notar que, já em seu início, a sala mostrava seu potencial estratégico no sentido de ampliar as relações diplomáticas da cidade (a difusão cinematográfica, aliás, tradicionalmente, sempre ocupou um espaço importante nos departamentos culturais de consulados e embaixadas).

Os filmes exibidos na sala Lima Barreto na ocasião foram: *Io, Chiara e lo scuro* (Maurizio Ponzi, 1983); *Lontano da dove* (Stefania Casini e Francesca Marciano, 1983); *Un uomo da bruciare* (Paolo e Vittorio Taviani e Valentino Orsini, 1962); *Spaghetti house* (1983), de Giulio Paradisi; *A ciascuno il suo* (Elio Petri, 1967); *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970); *A classe operária vai ao paraíso* (La classe operaia va in paradiso, Elio Petri, 1970); *O caso Mattei* (*Il caso Mattei*, Francesco Rosi, 1972). O MIS e a ECA exibiram médias-metragens de jovens diretores italianos de Milão. O Cinesesc também exibiu uma seleção de longas.

⁸⁸ Estamos aqui nos referindo a impedimentos de ordem jurídica para contratação da licença de exibição de um filme. Já nos referimos a essa questão em capítulos anteriores. Como, por regra, a administração pública só contrata por procedimentos licitatórios.

⁸⁹ Neste momento, a Cinemateca estava mostrando em seu *studio* um ciclo de documentários ingleses.

⁹⁰ FASSONI, Orlando L., Mostra italiana traz Volonté. *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 2/10/1982, p. 64.

Para fechar o ano de 1983, dois festivais que tiveram a África ou a condição do negro como tema aconteceram de forma praticamente subsequente. O ciclo “África no Cinema”, de 15 a 21 de novembro de 1983, com promoção do Museu Lasar Segall e da Secretaria Municipal de Cultura e colaboração da Cinemateca do MAM, UNESCO e Federação de Paulista de Cineclubes, com sessões no CCSP, Museu Lasar Segall e Centro Cultural do Jabaquara.

No CCSP, foram exibidos, sobretudo, curtas-metragens produzidos pela UNESCO, entre eles *Festac 77*, sobre ao Segundo Festival Negro Africano Mundial de Arte e Cultura, ocorrido em Lagos, na Nigéria, em 1977⁹¹; *Rythmes et images-meeting in Dakar*⁹², sobre o 1º Festival Mundial de Arte Negra, realizado em Dacar, em 1966; *Miriam Makeba* (Juan Carlos Tabío, 1973); *You have struck a rock* (Deborah May, 1981), e ainda o longa *Come back, Africa* (1959), de Lionel Rogosin, que já tinha outras passagens pelo circuito paralelo paulistano.

De 2 a 11 de dezembro de 1983, acontecia outro festival, desta vez multidisciplinar, de cultura afro-brasileira. Foram palestras, espetáculos de dança, teatro e sessões de cinema em torno do assunto. Promovido pela Coopercultura/Cooperativa Mista de Trabalho e Cultura Faculdade de Economia e Administração da USP com a colaboração da SMC, Secretaria de Estado da Cultura, Pinacoteca do Estado, Embrafilme, Cinema Distribuição Independente, Fundação Padre Anchieta, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, os filmes exibidos na sala de cinema Lima Barreto foram: *África mundo novo* (1977), de Hermano Penna; *O negro da senzala ao soul* (1977), de Gabriel Prioli Neto; *Ylê Xoroquê* (1981), Raquel Gerber; *Martinho da Vila*, *Paris 77* (1977), Ari Candido.

Em termos de programação, observamos também que, nesse período, era relativamente comum que longas brasileiros ou programas de curtas entrassem em cartaz na sala Lima Barreto por um tempo. Isso aconteceu com *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1968) em julho de 1984. Neste caso, existia uma ocasião particular marcando a exibição: a cópia era nova e os negativos originais haviam sido depositados na Cinemateca Brasileira apenas um ano antes. Mas nem sempre haverá uma ocasião especial como pressuposto para deixar um programa em cartaz. Algumas vezes, será simplesmente um recurso da programação para preencher espaços vazios na grade. Em

⁹¹ Não há informações sobre o realizador.

⁹² Filme sobre o 1º Festival Mundial de Arte Negra, realizado em Dacar, em 1966. Não há informações sobre o realizador.

agosto de 1985, *Em nome da segurança nacional* (1984), média-metragem documental de Renato Tapajós, por exemplo, ficaria em cartaz por três semanas. O filme, cuja premiação no Festival Internacional de Curtas-metragens de Oberhausen (abril de 1985) havia sido divulgada pela imprensa paulista, passara, no ano anterior, quatro vezes pelo Conselho Superior de Censura sendo liberado apenas em julho de 1985⁹³, quando então foi exibido no “Painel do curta e média-metragem”, ocorrido no Museu Lasar Segall. Colocar esse filme em cartaz certamente fazia parte da política da sala. Porém, dificilmente seu potencial de atração de público justificava a exibição diária do filme por três semanas.

Uma informação importante é que o segundo semestre de 1985 foi um período de transição para o espaço. Nesse momento, Herlene Magalhães deixava a programação do CCSP e quem ficava em seu lugar era aquele que havia sido, durante alguns anos, seu assistente, José Salvador Rodrigues, o Ju. A Cinemateca também saía de cena e a segunda metade dos anos 1980 veria um perfil de programação um pouco diferente do que havia sido até então na sala do CCSP.

3.3. A segunda metade dos anos 1980 para a sala de cinema municipal: Dinafilme, consulados, Polifilmes

A trajetória de José Salvador Rodrigues dentro do CCSP é crucial para a história da sala de cinema nos anos 1980. Ele começa na instituição como assistente de Herlene Magalhães logo após a abertura do Centro Cultural, numa época em que trabalhar na equipe de programação da instituição conferia certo *status* profissional. Passaram por lá neste momento Ana de Hollanda e Tuna Duek (programações de música e teatro, respectivamente). Ju, como era conhecido, tinha uma ligação muito forte com o teatro, mais do que com a área cinematográfica, mas aceitou o desafio de trabalhar como assistente na programação da sala Lima Barreto. Segundo Berenice Raulino, que foi diretora da Divisão de Artes Cênicas e Música a partir de 1989 e que trabalhou diretamente com ele, Ju tinha uma personalidade bastante prática e receptiva.

Ele sabia que não era do ramo [cinema], mas tinha o lado objetivo. Ele ia atrás, Cinemateca, cineclubistas, procurava quem sabia, se informava e funcionava. (Berenice Raulino em depoimento para este trabalho concedido no dia 27/01/2014)

Com a saída de Herlene Magalhães do Centro Cultural, é ele quem assumirá a coordenação da programação de cinema, sem, como já dito, ter uma formação específica na área. Nessa época, o equipamento começava a entrar em sua pior fase. A falta de manutenção de um prédio que já havia sido inaugurado inacabado e o início do governo de Jânio Quadros, no ano seguinte, que transformará os cargos da instituição em moeda de troca política, fará o equipamento cair no mais completo descrédito perante a população e a classe artística. As matérias de jornais davam conta, sobretudo, da situação deplorável em que ele se encontrava, das enchentes, da falta de cuidados com o acervo e de toda sorte de dificuldades.

As condições da sala de cinema não se destacavam do quadro geral da instituição, pelo contrário: desde sua inauguração, ela já apresentava infraestrutura precária para exibição de filmes e reformas só seriam feitas a partir de 1989. O contexto já dava, portanto o tom do que era programar a sala Lima Barreto naquele momento. Muitos funcionários mais antigos, desmotivados, deixaram o Centro Cultural ao longo da década de 1980. Cenni aponta que a instituição sofreu um grande esvaziamento de técnicos durante esse período, sendo que apenas a Divisão de Difusão Cultural perdeu 28 funcionários no período da segunda metade dos anos 1980 (Cenni, 1991, p. 51).

Considerando tais condições, só o fato de a sala de cinema, que não recebia da instituição nenhuma atenção em particular, ter funcionado de maneira quase constante nesta época já pode ser considerado algo surpreendente. Para isso, contribuiriam de forma decisiva o suporte das entidades cineclubistas, dos consulados e a experiência adquirida nos primeiros anos de funcionamento da sala. A formação de Ju se dá, portanto, a partir desses dois eixos práticos: o contato com os cineclubistas e a experiência enquanto assistente de programação na própria sala Lima Barreto. Infelizmente, não conseguimos saber se ele trabalhava só ou se havia alguém para assisti-lo durante o período que vai de 1986 a 1989. Segundo Márcia Marani, funcionária do CCSP neste momento, Ju trabalhou sozinho durante um período, mas ela não soube precisar exatamente qual foi.

Mais autônoma a partir de 1986, a sala municipal buscará estabelecer suas próprias relações institucionais com Embaixadas e Consulados; até então, ciclos estrangeiros que envolvessem os acervos dessas instituições eram intermediados pela Cinemateca – fora assim com ciclos de cinema polonês, romeno e italiano, acontecidos em 1984. A exceção é o notável ciclo realizado em 1983, uma parceria entre a SMC e o

governo da Província de Milão.

Na segunda metade da década, eventos importantes acontecem graças a essas parcerias e, paradoxalmente ao clima tenebroso que se impõe sobre a SMC, este será o período de maior exposição midiática positiva para a sala de cinema durante a década de 1980, com reportagens de meia página divulgando ciclos como: “Jean Gabin – O operário do cinema” (agosto de 1988); ciclo de filmes do cineasta francês Bertrand Tavernier (outubro de 1988); “A identidade judaica no cinema francês” (julho de 1988), os três com apoio do Consulado Geral da França; e “Entre cinzas e diamantes: a trajetória do cinema polonês” (dezembro de 1988) com apoio da Cinemateca da Embaixada da Polônia. Sobre este último a crítica avaliou a programação da seguinte maneira:

A mostra “Entre Cinzas e Diamantes: A Trajetória do Cinema Polonês”, que começa hoje às 19h na sala Lima Barreto do Centro Cultural São Paulo, não permite contato com os momentos centrais daquela filmografia, ao contrário do que anuncia o exagerado subtítulo. (...) O ciclo, organizado conjuntamente pelo Centro Cultural e a Cinemateca da Embaixada da Polônia, oferece a rara oportunidade de se conhecer produções contemporâneas de variada importância e diversificada vinculação genérica, em sua maioria inéditas no circuito comercial brasileiro. (Labaki, Folha de S. Paulo, 6/12/1988)

Títulos imprecisos ou genéricos de ciclos, assim como seleções de filmes que nem sempre representam o melhor de um período ou de uma cinematografia seriam, na verdade, a regra da programação da sala durante o período aqui estudado. Mesmo assim, alguns acervos ainda tinham o potencial de trazer novidades para o circuito, como era o caso desta seleção de filmes poloneses. Numa época em que os mesmos títulos eram exaustivamente exibidos no circuito paralelo (obras de cineastas como Carlos Saura, Werner Herzog e Rainer W. Fassbinder estavam entre os mais frequentes), a apresentação de uma seleção de novidades acabava por ser um diferencial em si.

José Mojica Marins e Rogério Sganzerla (que já havia sido homenageado em 1983) foram cineastas brasileiros que ganharam retrospectivas no período – respectivamente, em agosto/setembro de 1986 e abril/maio de 1987. Ambas as mostras foram, provavelmente, fruto de parcerias com a Dinafilme. É interessante notar que a partir de 1986, e até 1992, o Centro Cultural São Paulo não é sequer mencionado nos relatórios de atividades da Cinemateca. Nesses relatórios, geralmente, a instituição chega a citar parceiros para os quais emprestou cópias ou ciclos com os quais colaborou e o CCSP não aparece em nenhuma dessas categorias – donde concluímos que as parcerias foram bastante ocasionais.

Do ano de 1988, conseguimos recuperar um folder bem interessante – preservado não pelo Arquivo Memória do Centro Cultural São Paulo, mas pela própria Biblioteca Sérgio Milliet e, por isso, acessível ao público (o que me permitiu fotocopiá-lo). Trata-se de um material impresso de 12 páginas sobre um evento em homenagem ao cineasta paulista Aron Feldman, num formato parecido com os boletins que o CCSP produzia naquele momento – provavelmente feito pela própria gráfica da instituição. O folder traz informações sobre uma exposição de fotos, um ciclo de filmes e um debate, todos ocorridos no CCSP e tendo a obra do cineasta como tema. Aron Feldman era bastante cultuado naquele momento pelo circuito alternativo, onde seus filmes circulavam.

Oito dos dez filmes que compunham o programa da mostra eram curtas-metragens, os dois únicos longas exibidos eram também os únicos longas dirigidos por Aron Feldman até aquele momento: *O mundo de Anônimo Jr.* e *A Odisséia de um cadáver* (este último realizado em VHS e apresentado em *première* no CCSP). Quase todos eram distribuídos pela Dinafilme, que neste momento já se encontrava bastante fragilizada, afetada pela crise geral do setor cinematográfico e pela crise do circuito cineclubista em particular. Os demais títulos presentes no ciclo de acordo com o folder foram: *Casqueiro* (1966, 16”, 16mm), *A Febre nossa de cada dia* (1968, 49”, 16mm), *O Mundo de Anônimo Jr.* (1972, 90”, 35mm), *Mangue x metrô* (1976, 10”, 16mm), *Já não se fazem almas como antigamente* (1981, 20”, 16mm), *Pacote* (1982, 27”, 16mm), *Mariana, Paraná e greve* (1984, 36”, 8mm), *Vou ser ladrão* (1985, 20”, 8mm) e *Finito ou infinito* (1986, 20”, 8mm).

Chama-nos a atenção o cuidado com o conteúdo do material impresso: há um texto de apresentação, uma entrevista com Feldman, um texto crítico-biográfico, um texto-depoimento de Cláudio Feldman (seu filho e colaborador) e a ficha técnica dos filmes exibidos. Trata-se de um evento com uma dimensão maior do que era o normal para a sala, apenas possível por causa de uma parceria realizada entre a sala Lima Barreto e a Equipe Técnica de Cinema da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, cujo escopo de atuação aparece descrito no primeiro parágrafo do texto de apresentação do ciclo Aron Feldman:

Desde sua criação em 1975⁹⁴, a equipe técnica de cinema vem procurando identificar e desenvolver temas relacionados com a atividade cinematográfica nacional, sem se ater a modismos culturais ou eventuais aspectos nobres do objeto de estudo. Isso possibilitou, em sua existência de pouco mais de dez anos, contemplar aspectos bastante diversos: do trabalho dos curta-metragistas recém-formados pela USP à história das salas de cinema da cidade; a produção da década de 50, o documentário social dos anos recentes, o universo controvertido da produção da “Boca”, o cinema marginal (ou *udigrudi*), sem esquecer a fantástica obra de Roberto Santos, um profundo admirador do trabalho de Aron Feldman, agora apresentado ao público. (Equipe Técnica de Cinema. Pauta Cultural: Aron Feldman, fev/1988)

Ao que nos parece as colaborações entre a sala Lima Barreto e a Equipe Técnica de Cinema da Divisão de Pesquisas no período aqui analisado existiram, mas não eram frequentes (elas passariam a sê-lo bem mais a partir da segunda metade dos anos 1990). No entanto, podemos notar que, quando essas colaborações aconteciam, geravam eventos mais consistentes. O ritmo de uma sala de cinema com sessões diárias certamente não é compatível com uma pesquisa mais apurada, com a edição de materiais informativos de maior relevância, a não ser que haja uma equipe para dar conta dessas atividades, o que não era o caso. É nesse sentido que a colaboração entre setores do CCSP poderia ser bastante frutuosa, mas, na medida em que essas iniciativas não poderiam ser a regra, eventos mais abrangentes acabavam sendo a exceção. O trecho acima citado nos aponta outras áreas que constituíam linhas de pesquisa da Equipe Técnica de Cinema e que talvez tenham dado origem a parcerias com a sala de cinema. Dentre elas, a mais provável a nosso ver é a homenagem a Roberto Santos (sabemos que a Sala Lima Barreto homenageou de fato esse cineasta e que, em mais de uma ocasião, ele esteve presente na instituição para ministrar palestras).

Os anos 1980 assistiram à destruição gradativa de um grande acervo de filmes existentes no Brasil – seja pelo fogo (após o vencimento do certificado de censura), seja pelo desgaste do uso. Este acervo, que um dia existiu e foi responsável pela profusão da cinefilia nos anos 1980, nunca chegaria a ser repostado, em grande parte pela crise que se impôs sobre o mercado a partir da segunda metade da década. Mesmo o paulatino afrouxamento da necessidade do certificado de censura para exibição em salas, principalmente a partir de 1987, o que permitiu a distribuidoras como a Polifilmes uma maior segurança para exibir seu catálogo fora do circuito cineclubista, não seria

suficiente para compensar as perdas acumuladas pelo circuito paralelo durante a década. Esse fato somado à derrocada do movimento cineclubista confluirá para um contexto em que o acesso a cópias de filmes não ficará necessariamente mais fácil. Pelo contrário, para o CCSP ficará talvez mais difícil uma vez que ele não mais poderá contar com o suporte de entidades cineclubistas como a Dinafilme. A parceria com entidades como essa poderia ser a diferença entre conseguir ou não realizar um evento, na medida em que essa associação permitia à programação de cinema do CCSP pegar alguns atalhos burocráticos. Por exemplo, por ter uma boa relação com outros distribuidores menores, a Dinafilme poderia intermediar o empréstimo de cópias desses outros distribuidores à sala Lima Barreto. Não era raro que ela de fato produzisse o evento.

É importante notar que o papel do programador numa sala como esta que aqui analisamos não é o mesmo papel desempenhado pelo programador que trabalha num arquivo de filmes (como uma cinemateca, por exemplo), com todo um acervo à sua disposição. O papel do programador aqui pode ser aquele de conceber um ciclo e produzi-lo em parceria com distribuidoras e outras entidades que possuem cópias para empréstimo, mas ele é também o de um mediador entre os animadores/produtores culturais e a instituição pública, no sentido de que ele recebe propostas de ciclos e, de acordo com determinados critérios, pode ou não aceitar dar espaço a esses projetos. Isso era muitas vezes o que a Dinafilme fazia, ou seja, propunha seus próprios ciclos. Mesmo os consulados, muitas vezes, já chegam com propostas de ciclos prontos. Temos que entender que se trata de um espaço público e uma de suas razões de existir é justamente ser ocupado pelos projetos propostos pela sociedade e suas entidades interessadas. O problema é que afora as entidades culturais ligadas a consulados e a Dinafilme (eventualmente a CDI), não havia tanta gente interessada em propor projetos a uma sala que mal poderia cobrir os custos do evento.

Com a derrocada dos cineclubes e com a Dinafilme e a CDI saindo de cena a partir do final dos anos 1980, a alternativa aos consulados (e, eventualmente, à Cinemateca Brasileira) serão, sobretudo, os distribuidores comerciais. Porém, como negociar com distribuidores comerciais num contexto travado pela burocracia e pela falta de verbas? É, assim, sob essa conjuntura um tanto apocalíptica que um distribuidor em particular se apresentará como uma alternativa.

A Polifilmes não foi a tábua de salvação apenas para a programação de cinema do CCSP. Nessa época, ela foi a única distribuidora que pôde (e teve interesse em) ocupar o espaço vazio deixado pela derrocada de toda a estrutura de distribuição que sustentava o circuito cineclubista. Não podemos esquecer que a própria Embrafilme, responsável pelo abastecimento de inúmeros cineclubes pelo Brasil, será extinta em 1990. A partir daí, o que resta são as embaixadas e a Polifilmes. Além de seu enorme acervo, foi decisivo para que a distribuidora pudesse cada vez mais ocupar essa fatia que era constituída por um “mercado paralelo” que havia sobrevivido ao tsunami, o fato de que ela tinha experiência no trato com os cineclubes. A Polifilmes não apenas fornecia cópias, ela podia oferecer programas inteiros. Assim, na sala Lima Barreto, ela não apenas irá ceder os filmes, mas de fato programar ciclos.

Mostras como “Jean Gabin – O Operário do cinema” (agosto de 1988), “Os Reis do Filme B” (janeiro de 1989) e “A Atriz no cinema” (março de 1990) foram de fato concebidas, propostas e produzidas pela Polifilmes, que poderia, eventualmente, buscar cópias junto a outros distribuidores para constituir programas. O ciclo “Jean Gabin – O operário do cinema”, por exemplo, contou também com as cópias da MEDIATECA do Consulado Geral da França⁹⁵.

A mostra mais antiga realizada na sala municipal em parceria com a Polifilmes, de acordo com o que conseguimos levantar, é de 1987: “Filme Noir – Série B” (julho de 1987). Qualquer semelhança com a mostra os “Reis do Filme B”, realizada um ano e meio mais tarde, não é mera coincidência – alguns títulos dessa mostra de fato se repetiriam na mostra de 1989. Segundo reportagem do Jornal Folha de S. Paulo:

O ciclo é promovido pela Cinematográfica Polifilmes, que há mais de vinte anos aluga filmes em 16mm, tendo no seu acervo preciosidades do cinema americano. É esse certamente o aspecto mais atraente desse ciclo, embora os seis filmes escolhidos, todos “B”, não sejam altamente representativos do gênero “noir”. [com exceção de Cinzas que queimam (On Dangerous ground, Nicholas Ray, 1951) e Medo que condena (Count the hours, Don Siegel, 1953)] os outros quatro filmes têm pouca relevância histórica dentro do gênero, mas revelam também, como produtos típicos da linha de montagem de Hollywood da época, as marcas formais e de conteúdo que tanto fascinam os estudiosos do filme “B”. (CICLO de „filme noir“ começa hoje, Folha de S. Paulo. 14/07/1987)

Os outros quatro títulos exibidos na mostra “Filme Noir – Série B” foram: *Beijo da Traição* (*The Fallen sparrow*, Richard Wallace, 1943), *Demônio da noite* (*He walked by night*, Alfred Werker, 1948), *Mistério do morto* (*The Falcon in Mexico*, William Berke, 1944), *O Santo e seu sócia* (*The Saint's double trouble*, 1940, Jack Hively).

Como sabemos, a única forma de o CCSP remunerar o distribuidor pela exibição de seus filmes era por meio da reversão da bilheteria, o que não necessariamente representava uma grande margem de lucro. Por outro lado, o CCSP tinha a oferecer o espaço de sua sala de cinema, enquanto que a Polifilmes tinha um belo acervo de filmes ocioso. Há, entretanto, uma outra questão crucial que não pode ser negligenciada: a programação da sala Lima Barreto, bem ou mal, saía nos principais jornais do país. Era, portanto, uma ótima vitrine para uma entidade como a Polifilmes, à qual, apesar de já ter feito seu nome no circuito paralelo Brasil afora, convinha reforçar a qualidade de seu acervo a fim de continuar a fazer circular seus filmes. Uma vitrine que outrora não passara despercebida pela Dinafilme, que mesmo tendo pouco retorno com a sala, insistiu em programá-la enquanto existiu.

A Dinafilme entendia que mostrar um filme numa sala como a do CCSP, funciona como meio de divulgação do seu acervo, dava visibilidade aos cineclubes e, com os debates, formava-se ou mantinha-se um público para este tipo de filme. (Diogo Gomes dos Santos, em e-mail trocado no dia 18/04/2014)

Assim, a sala municipal, quase sem querer, cumpriu um papel, mesmo que pequeno, ao fomentar timidamente o mercado de distribuição de cinema, dando espaço para essas entidades que trabalhavam com filmes de repertório e filmes independentes. Foi tão sem querer que, em breve, a SMC acabaria com qualquer possibilidade de desenvolver um modelo no sentido de estimular pequenos distribuidores independentes ao franquear a entrada e acabar assim com a possibilidade de se trabalhar com a reversão de bilheteria como forma de remuneração ao distribuidor/produtor.

Em 1988, a Polifilmes programa no Centro Cultural São Paulo pelo menos três mostras de grande sucesso midiático. A primeira, “Luzes e sombras de Hollywood”, tem lugar durante quatro semanas de junho a julho de 1988 e exhibe 25 filmes da era clássica americana. Segundo crítica da época, o conjunto de filmes selecionados formavam um “panorama bastante representativo da produção mediana de Hollywood dos anos 30, 40 e 50”⁹⁶. Não era uma avaliação totalmente positiva, mas ainda assim, o

simples fato de o evento ter ganhado meia página de reportagem, merecendo uma resenha, já poderia ser visto como positivo do ponto de vista de sua divulgação e projeção da sala. Ao menos desta vez, a crítica reconhecia uma certa unidade no conjunto, mesmo que essa unidade se devesse ao caráter mediano dos filmes.

LUZES E SOMBRAS DE HOLLYWOOD		
Dia	Filme	Diretor
Hoje	"A Verdade Semi Nua" (The Half Naked Truth, 1932)	Gregory La Cava
Amanhã	"Noite Nupcial" (Wedding Night, 1935)	King Vidor
Quinta	"King Kong" (King Kong, 1933)	Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper
Sexta	"Rainha da Roleta/Duas Almas Se Encontram" (Barbary Coast, 1935)	Howard Hawks
Sábado	"A Bandoeira/Na Mira do Coração" (Annie Oakley, 1935)	George Stevens
Domingo	"Infâmia" (These Three, 1936)	William Wyler
21/06	"O Mundo é Meu" (The Gay Desperado, 1936)	Rouben Mamoulian
22/06	"Fogo de Outono" (Dorworth, 1936)	William Wyler
23/06	"O Concubino de Notre Dame" (The Hunchback of Notre Dame, 1939)	William Dieterle
24/06	"Carícia Fatal" (Of Mice and Men, 1939)	Lewis Milestone
25/06	"A Máscara de Ferro" (The Man in the Iron Mask, 1939)	James Whale
26/06	"O Aventureiro da Sorte" (Mr. Lucky, 1943)	H. C. Porter
28/06	"O Tempo é Uma Ilusão" (It Happened Tomorrow, 1944)	Rene Clair
29/06	"Ilha dos Mortos" (Isle of Dead, 1945)	Mark Robson
30/06	"No Limiar da Glória" (The Magnificent Doll, 1946)	Frank Borzage
01/07	"Fetelidade" (A Double Life, 1947)	George Cukor
02/07	"Nascido para Matar" (Born to Kill, 1947)	Robert Wise
03/07	"Carnegie Hall" (Carnegie Hall, 1947)	Edgar George Ulmer
05/07	"No Nosso Alegre Caminho" (On Our Merry Way, 1948)	King Vidor e Leslie Fenton
06/07	"Vênus, Deusa do Amor" (One Touch of Venus, 1948)	William Seiter
07/07	"Hong Kong" (Hong Kong, 1951)	Lewis Foster
08/07	"Orgulho e Ódio" (My Forbidden Past, 1951)	Robert Stevenson
09/07	"Assim Estava Escrito" (The Bad and Beautiful, 1952)	Vincente Minelli
10/07*	"Fora das Grades" (Run for Cover, 1955)	Nicholas Ray
	"Dinheiro Maldito" (Private Hell, 1954)	Don Siegel
*Os filmes serão exibidos sempre às 19h, exceto no dia 10/07, quando haverá uma sessão às 17h e quinta às 19h.		

Fig. 2: Programação da mostra "Luzes e Sombras de Hollywood"
(LABAKI. *Folha de S. Paulo*, 14/06/1988)

A falta de coerência entre os títulos seria novamente apontada como um aspecto negativo da mostra “O cinema italiano dos anos 40”, também realizada em parceria com a Polifilmes e que exibiu 13 títulos em novembro de 1988. A raridade dos títulos, contudo, era ressaltada como característica positiva.

A principal curiosidade [sobre a mostra “O Cinema Italiano dos anos 40”] é que apenas dois filmes programados são vinculados à escola neo-realista [sic] que explodiu na Itália no imediato pós-guerra. Os restantes apresentam um painel incompleto, desigual, mas raro por aqui, dos estilos cinematográficos que repartiam o mercado italiano antes de 1945 (mesmo com alguns tendo sido produzidos depois desta data). (Labaki. Folha de S. Paulo, 16/11/1988)

Percebemos, neste momento, um maior número de ciclos internacionais dedicados a determinadas cinematografias. Obviamente, nem tudo eram grandes eventos e muitas vezes para preencher a grade, era preciso promover ciclos rápidos compostos por no máximo cinco fitas – nesses casos, o suporte da Dinafilme, enquanto esta existiu, era crucial. Um exemplo de um desses ciclos rápidos promovidos nessa época foi “O Erótico no cinema”. Mostras rápidas com filmes soviéticos também aconteceram, sendo que as boas relações da Dinafilme com a CIDEF muitas vezes ajudaram:

“O preço [cobrado pela CIDEF] era especial para cineclubes indicados pela Dinafilme, Federação ou Conselho Nacional de Cineclubes. Particularmente cultivei uma amizade especial com o Sr. Borgueth [dono da CIDEF] e Dona Dalva, sua esposa. Cheguei a alugar filmes da CIDEF para particulares, através da Dinafilme, como sabia de suas dificuldades financeiras (...), eu nunca cobrava pelo serviço prestado (...).” (Diogo Gomes dos Santos em depoimento concedido em 12/03/2014)

Em épocas de estiagem, continuava-se a deixar um filme em cartaz por alguns dias, o que aconteceu, por exemplo, durante todo o mês de abril de 1988, quando foram exibidos no Centro Cultural os já bastante rodados no circuito: *Pranto por um bandido* (Carlos Saura, 1963); *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1971); *O ovo da serpente* (Ingmar Bergman, 1977); e *O inocente* (Luchino Visconti, 1976).

É interessante notar que quando os cineclubes entram em crise, essas mostras rápidas e os filmes em cartaz desaparecem da sala Lima Barreto (ao menos num primeiro momento). O ano de 1990 é emblemático: sobretudo mostras com pelo menos duas semanas de duração ocorreram na sala, ao mesmo tempo em que sua programação ficou inconstante, com grandes espaços vazios entre um evento e outro - esse foi outro dos momentos de transição da sala, como veremos em seguida.

3.4. A sala de cinema na virada dos anos 1990

No início de 1989, Luiza Erundina assume a prefeitura de São Paulo e a secretária designada para a pasta da Cultura é Marilena Chauí. Este governo (1989 - 1992) ficaria caracterizado por tentar conferir ao Centro Cultural a marca da diversidade e a retomada do diálogo com os grupos artísticos do município, após quatro anos de trevas para a instituição. A área da programação de cinema não parece ter sido atingida e a retomada do diálogo com os grupos artísticos do município, após quatro anos de trevas para a instituição. A área da programação de cinema não parece ter sido atingida de forma particularmente nefasta pelos desmandos do governo anterior, exceto no que diz respeito à omissão da administração de Jânio Quadros em relação aos seus equipamentos culturais. Na realidade, a situação do Centro Cultural no momento da saída de Jânio Quadros do governo, era tão lamentável que o simples fato de a sala de cinema estar funcionando já fazia sua situação não parecer das piores. Segundo declarou o primeiro diretor do CCSP nomeado por Marilena Chauí, Paulo Sérgio Pinheiro:

O Centro é um exemplo de administração fora do modelo „probo“ que a equipe janista tinha a pretensão de realizar. Não há no mundo uma instituição com tantos empregados para tão pouco serviço. Os dados são alarmantes: 85% do nosso orçamento está comprometido com pagamento de pessoal. Isto inviabiliza no momento qualquer projeto cultural. (Paulo Sérgio Pinheiro apud Bonvicino, Folha de S. Paulo, 01/02/1989)

Berenice Raulino de Oliveira, que assume a Divisão de Artes Cênicas e Música na administração Chauí, afirma em sua dissertação que áreas como as programações de teatro e música haviam virado balcões de atendimento durante o governo de Jânio Quadros; no caso do cinema, é difícil imaginar tal situação, tamanha a particularidade deste setor – em entrevista concedida por Berenice para este trabalho, ela confirma que

o caso do cinema era realmente diferente⁹⁷. O fato de um mesmo coordenador de programação permanecer à frente da sala por quatro anos já nos sugere que esta talvez não fosse uma área muito visada.

A ex-diretora da Divisão de Artes Cênicas e Música assim descreve a situação em que estava o Centro Cultural no momento em que assumiu o cargo em fevereiro de 1989: “[o edifício] encontrava-se em tal precariedade que as salas de espetáculo e as salas de ensaio estavam sem condições de funcionamento” (Oliveira, 1995, p. 24).

Assim, quando a nova secretária assume, o que de imediato acontece, ainda em janeiro de 1989, é o fechamento das salas de espetáculos do CCSP, inclusive o cinema. Desde 1986, todas elas tinham laudos condenatórios por parte do corpo de bombeiros, apontando várias irregularidades e, mesmo assim, funcionavam⁹⁸. A sala de cinema, que não era exceção, recebia naquele momento a mostra “Os Reis do filme B”, programada pela Polifilmes. O evento havia começado no dia 03 e iria até 29 de janeiro. Sendo assim, foi só a partir do dia 30 de janeiro que a sala de cinema fechou suas portas para uma adequação de seus espaços às normas de segurança. Ela voltaria a funcionar em julho do mesmo ano com um número de lugares reduzidos – passaram de 150 para 110 –, mas a programação de 1989 seria intermitente (pelo menos a considerar pelo serviço de divulgação do jornal *Folha de S. Paulo*). Os dois grandes eventos cinematográficos do ano para a sala seriam o já mencionado ciclo de janeiro e uma mostra de Cinema e Direitos Humanos, sobre a qual voltaremos a falar em breve.

O evento de janeiro foi fruto de mais uma parceria com a distribuidora Polifilmes e, novamente, recebeu um destaque especial no jornal *Folha de S. Paulo*. As críticas à curadoria, no entanto, não foram totalmente favoráveis mais uma vez:

(...) como já começa a se tornar tradição, a maioria dos filmes não coaduna com o título do ciclo. Há poucas autênticas produções B programadas. Os organizadores parecem trabalhar com uma definição imprecisa e amplíssima da classificação, englobando sob o guarda-chuva “filme b” todo tipo de produção mais barata de Hollywood clássica. (Labaki. Folha de S. Paulo, 02/01/1989)

É interessante observar que, após seis meses da mostra “Luzes e sombras de Hollywood”, em que foram exibidos 25 filmes de seu acervo de clássicos hollywoodianos dos anos 1940, a Polifilmes emplaca mais este ciclo no Centro Cultural, com 28 fitas mais ou menos do mesmo período, agora sob o título de “Os Reis do Filme B”. Nota-se que a distribuidora possuía realmente um vasto acervo de filmes, mas não suficientemente grande para dar conta de fazer mostras com número muito extenso de títulos e que fossem, além disso, bem alinhavadas em sua proposta de programação.

Um dado significativo sobre a mostra “Os Reis do filme B” é que, pela primeira vez, seriam cobrados ingressos equivalentes em valor ao cobrado por salas de cineclube como o Bixiga, por exemplo. Em média, o valor do ingresso no CCSP era metade do valor da entrada nas salas de cineclube (que, por sua vez, tinham valor inferior aos ingressos do circuito comercial). Esse fato não necessariamente se repetiria outras vezes – não encontramos registros de outros casos em que o valor cobrado do ingresso fosse o mesmo de outras salas não públicas⁹⁹. Mas o que se pode dizer com certeza é que, uma vez que a única forma de se trabalhar era com reversão de bilheteria, aumentando o valor do ingresso, as chances de atrair um acervo mais diversificado, menos mostrado e alcançar assim melhores chances de repercussão se multiplicam. Basta pensar que, por mais que as críticas não fossem sempre positivas, é a partir do momento em que o CCSP passa a trabalhar também com o acervo da Polifilmes que a sala começa a receber maior cobertura dos jornais para seus eventos.

Além disso, o público que frequentava o CCSP provavelmente podia pagar pelo ingresso o mesmo valor daquele cobrado nas salas de cineclube, pois seu perfil não variava tanto de uma sala de repertório para outra. A ideia de que, pelo fato de uma entidade ser pública, ela forçosamente tenha que oferecer atividades sempre gratuitas ou por um preço simbólico, é uma concepção datada de democratização cultural, que falha em atingir seus verdadeiros propósitos, ou seja, incluir novos segmentos sociais nas práticas culturais. Segundo Isaura Botelho, as pesquisas realizadas pelo Ministério da Cultura francês já no final dos anos 1980 mostravam que uma política baseada apenas no rebaixamento do preço do ingresso leva a resultados perversos, uma vez que ela apenas atinge àqueles que já são consumidores daquela determinada prática¹⁰⁰. Políticas desse tipo partem do pressuposto de que o simples contato com a obra será suficiente para que ela cativa e estabeleça com o público laços duradouros, ignorando o peso das barreiras simbólicas nesse processo. Assim, muito mais ganharia a sala se pudesse cobrar ingresso e com isso, mesmo que de forma limitada, contribuísse para estimular a existência de pequenas distribuidoras independentes que lhe garantissem o fornecimento de filmes.

A falta de percepção do que poderia e deveria ser seu papel da sala enquanto promotor de políticas públicas culturais faz com que o governo municipal, mesmo tendo boas ferramentas de atuação (por exemplo, uma sala de cinema municipal), cometa esse tipo de equívoco em nome de uma visão distorcida de democratização do acesso.

Logo após o fechamento das salas de espetáculo do CCSP para reforma, no início de 1989, a conjuntura era, portanto, a de uma divisão de ação cultural – a Divisão de Artes Cênicas e Música – que não tinha espaço para desenvolver suas atividades. A gestão de Marilena Chauí, no que se refere ao Centro Cultural, de fato, ficaria marcada por um longo período de reformas. Após a reabertura das salas em meados de 1989, uma nova temporada de reformas se iniciaria em 1991 – após uma tempestade destelhar boa parte da cobertura do edifício e inundá-lo.

Segundo Raulino, o primeiro item constante no projeto de atuação da gestão era oferecer condições dignas de trabalho para a realização dos projetos artísticos, o que, no que se refere à programação de cinema significava equipar a sala com sistemas adequados de som e projeção de filmes. Porém, neste caso, o desafio era grande, equipamentos teriam que ser importados, já que não existiam similares no Brasil. Além de convencer a SMC a bancar os altos custos, era necessário ter disposição para mergulhar num “vasto oceano burocrático” (Oliveira, 1995, p. 26).

Ainda no começo da gestão Erundina, um fato desencadearia uma pressão sobre a SMC para aquisição dos novos equipamentos de cinema: o Centro Cultural é procurado pela Cinemateca de Rimini, na Itália, para exibir um programa de filmes de Federico Fellini, ilustre cineasta nascido na cidade. O ciclo apenas se concretizaria em 1993, mas ele foi importante no sentido de pressionar a SMC para a compra dos novos equipamentos.

Com essa oferta da Cineteca de Rimini, eu pude fazer uma pressão junto à Secretaria de Cultura para comprar um projetor legal: nós tínhamos até ofertas internacionais e não podíamos fazer uma mostra Fellini com aquele projetor que tínhamos. Foi nessa oportunidade então que surgiu a possibilidade de compra, mas era uma questão complexa (...). (Berenice Raulino em entrevista concedida no dia 27/01/2014)

Nesse momento, Ju, que até então conduzira a programação de cinema, considerou-se pouco hábil para tratar das questões técnicas que envolviam a compra do equipamento. Mesmo tendo programado a sala Lima Barreto durante todos esses anos sem uma formação específica na área, ele julgou que não daria conta de gerir a compra, uma vez que essa era uma missão para alguém com uma competência técnica muito particular.

Paralelamente à proposta de equipar as áreas de programação, Berenice, sendo da área de teatro e tendo trabalhado na Divisão de Pesquisas por dez anos antes de assumir o cargo de diretora da DACM, começará a pensar, juntamente com sua equipe, espaços alternativos para apresentações de peças dentro do CCSP de forma a compensar o fato de que as salas de espetáculo estavam fechadas. O ano era 1989, Ju, que já tinha interesse pela área teatral, começará a se aproximar da nova diretora para assisti-la.

Assim, com as salas fechadas e Ju assistindo à direção da divisão em projetos de teatro, o CCSP começará a procurar alguém que possa conduzir o processo de escolha e compra dos novos equipamentos de cinema. Não demorará muito para chegarem ao nome do cineasta e professor de cinema da ECA/USP Plácido Campos Jr.. Plácido havia coordenado, então recentemente, a reforma da sala de cinema do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, orientando, inclusive, a compra dos novos equipamentos – além, de ter trabalhado durante muitos anos como programador de cinema na mesma instituição e de ter passado rapidamente pelo Departamento de Difusão da Cinemateca Brasileira. Parecia, portanto, o profissional de perfil ideal ao que se estava buscando.

Impossibilitada de fazer qualquer contratação em termos de pessoal, como já havia anunciado a secretária Marilena Chauí em fevereiro daquele ano, uma vez que as preocupações da SMC giravam, sobretudo, em torno da análise da situação dos 815 funcionários comissionados da pasta (quase um terço do total da secretaria, muitos dele, sabidamente cabides de emprego do governo Jânio Quadros, estavam alocados em gabinetes de vereadores)¹⁰¹, Plácido Campos Jr. seria inicialmente chamado para prestar um serviço ao Centro Cultural, uma espécie de consultoria. Como o processo de compra e instalação do equipamento durou pouco mais de dois anos, aos poucos Plácido foi se entrosando com a equipe, inclusive graças ao progressivo afastamento de Ju, que passa a ficar cada vez mais próximo da direção da DACM e da área teatral. Assim, em 1992, logo que surgiu um cargo disponível, Plácido foi contratado para trabalhar na área de programação.

3.4.1. A programação de 1989 a 1992

Em 1989, a sala ficou fechada do final de janeiro a julho. No segundo semestre, sua programação será inconstante e marcada por três eventos, sendo que dois deles não foram promovidos diretamente pelo Centro Cultural: a mostra “Direitos do Homem e do Cidadão 1789 – 1989” e uma mostra cinema italiano dos anos 1950, que foi na

verdade uma reciclagem de uma homenagem a Totó, que já havia acontecido um pouco antes na Cinemateca Brasileira (aqui as duas instituições voltam novamente a se cruzar).

A mostra “Direitos do Homem e do Cidadão 1789 – 1989” foi, na verdade, um grande evento promovido pela SMC para lembrar os 200 anos da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Ele reuniu diversas linguagens artísticas e contou com intervenções urbanas de grupos teatrais e apresentações de obras de artistas de grande porte como Cildo Meireles, Guto Lacaz e Siron Franco, sempre em espaços públicos da cidade. Para compor o todo, uma mostra de cinema com o apoio de diversas entidades, inclusive da Cinemateca Brasileira, teve lugar de 19 a 26 de agosto em várias salas da cidade: Centro Cultural São Paulo, Cineclube Bixiga, Cineclube Oscarito, Cineclube da Fundação Getúlio Vargas, Sala Cinemateca (já na rua Fradique Coutinho), ECA/USP, Museu Lasar Segall e MIS. O evento veio para marcar o compromisso enfatizado pela nova gestão da SMC com seu projeto de cidadania cultural.

No que se refere à programação de cinema do evento, ao que parece cada sala lançou mão do acervo que tinha em mãos. Assim, a Cinemateca e o Museu Lasar Segall (que mantinham a parceria, uma vez que ambos estavam vinculados à Fundação Nacional Pró-memória nesse momento) exibiram, sobretudo, filmes brasileiros, entre eles *O Pagador de promessas*, *O Profeta da fome*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas também *Metropolis*, *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), *Viva a República* (*At'zije Republika*, Karel Kachyna, 1965) e *A Pequena loja da rua principal* (*Obchod na korze*, Ján Kádar, Elmar Klos, 1965). O Cineclube Oscarito mostrou alguns filmes latino-americanos. O CCSP exibiu uma seleção razoavelmente diversa de italianos e franceses (acervo da Polifilmes ou de consulados): *O bandido Giuliano* (*Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, 1961), *O teto* (*Il Tetto*, Vittorio de Sica, 1955), *Simone de Beauvoir* (Josée Dayan, 1979), *A trapaça* (*La triche*, Yannick Bellon, 1984), *O chá no harém de Arquimedes* (*Le théau harém d'Archimède*, Mehdi Charef, 1984) e *O caso Dominici* (*L'affaire Dominici*, Claude Bernard, 1972). Alguns desses filmes ficaram um tempo sem serem exibidos no Brasil por causa da censura, então essa mostra tinha certo caráter de novidade.

O ano de 1990 seria inconstante e teria mostras longas e com recortes largos e genéricos: “Cineastas clássicos” (março), “Cinema alemão quase inédito” (abril), “Cinema alemão e o trabalho” (maio), “Retrospectiva do cinema mundial” (junho), “Clássicos do cinema brasileiro” (julho) e “Cinema soviético” (agosto).

Quase qualquer título de filme poderia ser encaixado em uma das mostras acima. Percebe-se claramente uma certa exaustão no modelo de programação que até então vinha sendo feito na sala – muito provavelmente, um reflexo da derrocada dos cineclubes, mas não só. Não é possível afirmar com certeza, tamanha a falta de informação que ronda esse período, mas os parceiros prováveis para a realização dos eventos citados acima foram Instituto Goethe (no caso das mostras alemãs), Cinemateca Brasileira (para a mostra de filmes brasileiros e retrospectiva mundial), Polifilmes (cineastas clássicos, retrospectiva mundial e cinema soviético).

Depois de agosto desse ano, o cinema fecharia para mais uma reforma, dessa vez para resolver a questão acústica. Porém, graças aos estragos provocados por uma forte chuva em fevereiro de 1991, a reforma se prolongou por mais um ano e o espaço só voltaria a funcionar normalmente no início de 1992.

Depois de um ano e meio fechada, em 25 de janeiro de 1992, a sala Lima Barreto reabre com 91 lugares (lembramos que, quando pela última vez para reforma, eram 110) e passa a ter uma cabine de projeção¹⁰². Os novos equipamentos importados também já estão instalados: dois projetores Victória n. 5 35mm e um Fumeo 16mm, além de som Dolby stereo. A partir daí, o espaço passa a propor duas sessões diárias, às 18h e 20h. O filme projetado na ocasião da reinauguração foi *São Paulo, sinfonia de uma metrópole*.

A reabertura da sala em janeiro de 1992 com novos equipamentos não significou necessariamente uma mudança nos rumos da programação. Mas esse ano veria alguns ciclos interessantes e marcaria o retorno da sala Lima Barreto ao circuito da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, após oito anos. A única vez até então que o Centro Cultural havia abrigado uma parte da programação do festival fora em 1984 – muito embora, a SMC desde sempre tenha figurado como apoiadora do evento.

Um dos primeiros ciclos ocorridos com a retomada da sala, “Revisão do Cinema Brasileiro” (4 a 16 de fevereiro) baseou-se na enquete feita pela Cinemateca Brasileira em 1988 para eleger os melhores filmes brasileiros de todos os tempos. O folder do evento (cf. anexos E e F) traz uma proposta para a futura programação da sala: “A programação da sala Lima Barreto, entre diversas mostras e ciclos de filmes internacionais, pretende abrir espaço para uma sistemática difusão do cinema brasileiro” (Folder CCSP/SMC, fevereiro 1990). A abertura ao cinema brasileiro, já era, na realidade, uma prática corrente da sala, embora a mudança no perfil das parcerias, a partir do final dos anos 1980, talvez tenha contribuído para provocar uma diminuição no

número de filmes brasileiros exibidos no CCSP, o que não seria a regra no decorrer dos anos 1990. Os filmes exibidos nesta ocasião foram: *Limite*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *O Bandido da Luz Vermelha*, *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), *Ganga Bruta*, *Rio, 40 graus*, *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *Cabra Marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-1984). O sétimo filme entre os melhores brasileiros de todos os tempos era *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), porém, este, por indisponibilidade da cópia, fora substituído pelo 11º da enquete: *Cabra marcado para morrer*. Dentre os filmes aí mostrados, os únicos dois que talvez não houvessem ainda ganhado exibição na sala eram: *Memórias do Cárcere* e *Cabra Marcado para morrer* (ambos produções cariocas). Essa mostra teve o apoio da Cinemateca, Museu da Imagem e do Som, Nelson Pereira dos Santos e William Khouri (esses dois últimos, provavelmente, referente à cessão dos direitos de exibição). As cópias, pelo menos a maioria delas, vieram da Cinemateca Brasileira – seria o início de uma reaproximação mais sistemática.

Durante este ano, houve ainda algumas parcerias com a Polifilmes: “Ciclo Grandes atrizes” (março e abril), “Diretores italianos” (setembro) e “O filme B” (setembro e outubro). Dois ciclos em parceria com o Instituto Goethe (sempre gratuitos): “Retrospectiva Werner Herzog” (agosto) e “Ciclo Cinema alemão inédito”. Um ciclo em parceria possivelmente com entidade consular espanhola (também gratuito): “Cinema espanhol” (dezembro). Uma homenagem a João Batista de Andrade (outubro) e o ciclo “No tempo das matinês” (novembro), ambos gratuitos. Já no final do ano, nota-se que começa a haver uma diversificação do acervo de filmes exibidos, possivelmente já marcando a entrada do novo programador Plácido Campos Jr, que ali ficaria pelos próximos 16 anos.

De acordo com Berenice Raulino, essa foi uma época de renascimento para o Centro Cultural São Paulo, principalmente na área teatral, uma vez que uma política foi delineada pela diretoria da instituição para atrair projetos para o local. A aposta em jovens talentos como Gabriel Villela seria um tiro certo. Graças ao Centro Cultural, diretores que estavam naquele momento no ostracismo, como José Celso Martinez Correa, tiveram a oportunidade de voltar à ativa com grande sucesso¹⁰³. A progressiva melhora na infraestrutura fará com que o local se torne atraente para as companhias teatrais de forma geral.

Em relação ao cinema, porém, só é possível afirmar que a gestão 1989-1992 foi um momento de transição. Seu maior legado foi, certamente, a aquisição dos novos equipamentos e a reforma da sala. Em termos de programação, continuou-se à mercê da conjuntura do momento, porém a experiência do novo programador, Plácido Campos Jr, traria novo fôlego às atividades da sala, que até então dava claros sinais de desgaste.

3.5. Notas para uma conclusão

O escopo desta pesquisa consistiu num levantamento e análise dos dez primeiros anos de atividades da sala de cinema municipal de São Paulo. Nossa proposta foi a de dar conta de cobrir este período de forma mais minuciosa, preocupando-se em associar este percurso a um contexto mais amplo, tal seja, a da trajetória do Centro Cultural São Paulo e da Secretaria Municipal de Cultura nesse período. Contudo, a fim de apresentar um panorama mais completo sobre a história da sala e da pesquisa que foi aqui empreendida, gostaríamos de, em breves linhas, apontar alguns dos fatos que se seguiram ao período aqui analisado. Acreditamos que esse conjunto de informações possa contribuir para uma compreensão mais global do objeto deste trabalho, na medida em que dê conta de expor, mesmo que de maneira mais sintética, os rumos tomados pela sala a partir do ponto em que paramos, esclarecendo qual é afinal o significado desses dez primeiros anos na história da sala. Isso quer dizer, não apenas ajudar na compreensão do papel desempenhado pelo espaço durante este período na cidade de São Paulo, mas suscitar também alguns apontamentos e especulações sobre qual seria sua função estratégica dentro de uma política cultural verdadeiramente inclusiva e democrática.

Ainda durante a gestão de Marilena Chauí, a SMC mostra-se preocupada em viabilizar uma política de apoio a projetos culturais e, conseqüentemente, em criar mecanismos de forma a garantir o financiamento dessas iniciativas na cidade de São Paulo – em última instância, o que se visava era incluir os “criadores culturais” dentro do projeto de política cultural deste governo¹⁰⁴. É dessa época a Lei Mendonça, uma das

¹⁰⁴ Segundo Chauí, essa face de sua política cultural foi concretizada sobretudo por meio na atuação do Projetos Especiais, uma divisão criada sob sua gestão e vinculada ao Gabinete do Secretário. Através dela, a SMC oferecia condições físicas, administrativas e financeiras para a efetivação de programas, nos quais os proponentes se responsabilizavam quanto à forma e ao conteúdo da realização: “grupos de agentes culturais, intelectuais e artistas não ligados funcionalmente à SMC e que propunham realizar, a

pioneiras na área de incentivos fiscais à cultura, cuja aprovação na Câmara foi apoiada diretamente pela pasta da cultura. É igualmente desse período a criação do Fundo Especial de Atividades Culturais (FEPAC), através do qual uma parte do próprio orçamento da SMC seria destinada ao financiamento de projetos culturais. Gostaríamos de lembrar que, nesse mesmo momento, a SMC, por meio de uma operação emergencial¹⁰⁵, destina um patrocínio direto para a finalização de filmes paulistas que tiveram sua produção paralisada devido ao fim da Embrafilme¹⁰⁶ – surge então a primeira leva de filmes patrocinados pela Prefeitura de São Paulo (e que passariam a fazer parte insistentemente da programação da sala de cinema municipal a partir dos anos 1990¹⁰⁷). Na área da difusão cinematográfica, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo era ainda o único festival até então a receber patrocínio por parte da SMC de maneira sistemática (anualmente). Percebe-se que, embora haja uma evolução em termos de disposição política, no sentido de conferir maior visibilidade à área cultural, as ações da SMC no sentido de estimular o advento de projetos culturais na cidade ainda são incipientes; na área de cinema, concentram-se sobretudo no campo da produção – área que sempre teve maior força política e poder de pressão.

Após a gestão Luiza Erundina, quem assume a prefeitura de São Paulo é Paulo Maluf, que indica o jornalista Rodolfo Konder para a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Konder ficaria à frente da pasta durante duas gestões, de 1993 a 2000. Nesta época, é criada, no âmbito do Gabinete do Secretário, uma assessoria especial para assuntos ligados a cinema: a Assessoria de Cinema e Vídeo. Esta assessoria, além de auxiliar a SMC no sentido de definir uma política de apoio à área da produção cinematográfica, também ficou responsável por programar a sala Lima Barreto durante uma semana por mês entre 1994 e 1996. Assim, projetos de difusão e formação que eventualmente chegassem à SMC via Gabinete eram escoados para a sala de cinema. De acordo com Arnaldo Fernandes Jr., que trabalhou na Assessoria de Cinema e Vídeo,

partir de sugestões vindas da sociedade, programas temáticos de longa duração (três meses a um ano), envolvendo todas as linguagens culturais e ocupando multidisciplinarmente os espaços da Secretaria”. O projeto “Cidade, cidadão, cidadania. 1789/1989: Pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, que rendeu uma mostra de filmes na sala de cinema municipal aconteceu sob o âmbito do Projetos Especiais, assim como o seminário “Rede Imaginária. Televisão e democracia”, realizado no CCSP em 1990. (Chauí, 2006, p. 95)

¹⁰⁵ FLEURY, Doris. Cultura entra em cena na Câmara. *Shopping News*, São Paulo. 16/12/1990.

¹⁰⁶ Foram financiados três longas-metragens e três curtas. Os longas foram *A Causa Secreta* (Sérgio Bianchi), *Perfume de Gardênia* (Guilherme de Almeida Prado) e *Sábado* (Ugo Giorgetti). Entre os curtas estavam *A Revolta dos carnudos* (Eliaana Fonseca).

¹⁰⁷ Uma das cláusulas do contrato que rege o patrocínio de filmes pela Prefeitura de São Paulo prevê a possibilidade de sua exibição nos cinemas municipais sem que seja preciso remunerar o detentor dos direitos.

havia uma constante relação de troca entre a assessoria e a programação de cinema do CCSP.

Eu levava os projetos de eventos do Gabinete, na época situado na Rua Frei Caneca, para o CCSP. Era muito integrado. (...) Por exemplo, Rubem Biáfora. Eu e o Plácido fomos a casa dele, ele já estava velho e pobre, e nós queríamos lhe fazer uma homenagem. Plácido no CCSP e eu no Gabinete. Nós fizemos uma mostra para homenageá-lo com os filmes da vida dele, ele elencou os filmes e nós produzimos a mostra. (Arnaldo Fernandes Jr. em entrevista concedida para este trabalho em 24/05/2012)

Outros exemplos de eventos programados na sala Lima Barreto pela Assessoria de Cinema e Vídeo são o seminário e ciclo “Documentário Brasileiro: Tendências e Perspectivas” (5 a 9 de dezembro de 1994) e a “Mostra Jece Valadão” (1 a 6 de agosto de 1995). Para ambas as atividades, houve a preparação de um folder especial (ambos disponíveis para consulta na Biblioteca Sérgio Milliet, no Centro Cultural São Paulo). De acordo com Augusto Sevá, que foi assessor de cinema neste período, a programação do espaço era uma preocupação da Secretaria neste momento e por isso a Assessoria de Cinema foi designada para pensar ao menos uma programação especial por mês para a sala.

No final de 1995, contudo, por iniciativa do próprio secretário de cultura, a Assessoria de Cinema e Vídeo é transferida para o Centro Cultural São Paulo e se funde à programação de cinema para formar o Núcleo de Cinema e Vídeo – a programação de cinema deixa então a Divisão de Artes Cênicas e Música e passa a estar ligada diretamente ao Gabinete do Diretor do CCSP. O Núcleo passa a ser responsável doravante não só pela programação de cinema, mas ainda pela política de editais de cinema da Prefeitura de São Paulo. Segundo Francisco Cesar Filho, que, indicado pela APACI, ocupou o cargo de coordenador do Núcleo de Cinema e Vídeo: “Eu entrei na Secretaria Municipal de Cultura para cuidar da política de cinema e qual não foi minha surpresa quando descobri que a programação de cinema do Centro Cultural vinha no pacote” (Francisco Cesar Filho em entrevista concedida no dia 17/05/2013). Ele, no entanto, permaneceu apenas alguns meses no cargo, sendo logo depois substituído por Plácido Campos Jr, que, aparentemente, tinha melhor afinidade com a diretoria da instituição.

Plácido permanece como coordenador do Núcleo de Cinema e Vídeo até 2007, quando o setor é então extinto sob a gestão de Carlos Augusto Calil como secretário municipal de cultura (2004-2012). Em seu lugar, é criada, dentro do CCSP, a Curadoria

Audiovisual, que passa a ser responsável apenas pela programação da sala Lima Barreto. As políticas de cinema voltam a ser tratadas no âmbito do Gabinete do Secretário.

Entre a segunda metade dos anos 1990 e início dos anos 2000, são realizados muitos eventos na sala em parceria com a Divisão de Pesquisa. Esta época é relativamente bem servida em registros disponíveis para consulta na Biblioteca Sérgio Milliet. Este foi um momento em que foram produzidos inúmeros catálogos, com seleção de textos críticos e biográficos sobre as mostras ali produzidas e cineastas homenageados.

Podemos notar, nesse momento (cf. anexo M), a predominância de eventos realizados graças a parcerias com consulados. Reconhecemos ainda algumas parcerias com a Cinemateca e, em menor número, há festivais e ciclos propostos por produtores independentes. Contudo, o que essa programação realizada no âmbito do Núcleo de Cinema e Vídeo (estamos considerando um levantamento feito por nós entre 1995 e 2003, cf. anexo M) nos traduz é a realidade de uma sala de cinema que continuava a programar praticamente sem verbas e dependendo excessivamente das circunstâncias do momento, resignando-se, mais do que contribuindo para fazer evoluir a conjuntura sob a qual trabalhava. Tal impressão é confirmada pelo depoimento de Arnaldo Fernandes Jr., que trabalhou na área de programação de cinema do CCSP de 1996 a 2009:

Grande parte desses festivais mais famosos (...), o Festival de Curtas, Mix Brasil, É Tudo Verdade, nascem com o respaldo do CCSP (...), mas eles eram a parte menor da programação. Historicamente, fazíamos quatro programações por mês, eram semanais (...). Não trabalhávamos com produtores independentes, nós fazíamos tudo. Uma parte da programação era concebida por nós (...). Nós íamos atrás dos filmes nacionais, internacionais, nada com produtor, íamos no consulado, conversávamos com o adido cultural: “seria interessante trazer... sei lá, Tarkovski, como nós podemos fazer isso?” (Arnaldo Fernandes Jr. em entrevista op. cit.)

Na virada dos anos 1990 para os anos 2000, o município de São Paulo conta com o terceiro maior orçamento de cultura entre as esferas públicas do país (Durand, 2001, nota de rodapé n. 7). Cotejando tal fato com as condições de funcionamento da única sala de cinema municipal até o momento, algumas questões são passíveis de

serem postas, sendo a principal delas: por que a sala de cinema da cidade mais rica do Brasil (cidade esta que, na virada dos anos 1970 para os anos 1980, optou por ter uma sala de cinema pública), quase duas décadas depois de sua criação, continuava a trabalhar com uma política passiva¹⁰⁸, dependendo, para preencher a maior parte de sua grade, de obter filmes gratuitamente junto a instituições culturais ou mesmo dependendo de favores (frequentemente sob a forma de cessão gratuita de direitos) por parte das personalidades homenageadas¹⁰⁹?

Acreditamos que já abordamos aqui alguns dos eixos a partir dos quais é possível formular uma resposta a esta pergunta, uma vez que, nos anos 1990 e nos anos 2000, haverá, em grande parte, uma continuação dos problemas que já estavam presentes desde o início do funcionamento da sala e que não foram resolvidos ou definidos durante as décadas seguintes. Dentre eles, o principal problema talvez seja o fato de que a sala de cinema não era vista como tendo um papel a cumprir para além de oferecer uma alternativa de programação cultural à cidade. A falta de uma definição e de uma linha estratégica de ação que se coadunasse com um plano maior parecia refletir, em última instância, uma falta de maturidade política e democrática na área cultural por parte do governo municipal.

Era frequente, em debates, palestras e reportagens, Rodolfo Konder, titular da Secretaria Municipal de Cultural de São Paulo nas gestões de Paulo Maluf e Celso Pitta, procurar "provar" o desempenho de sua gestão com uma certa "estatística mensal de eventos realizados", sem cuidado em revelar ao público como tais números eram recolhidos e o que de fato significavam. (Durand, 2001, nota de rodapé n.7)

O que a passagem acima nos revela é que, durante a gestão Konder, retrocedemos a uma concepção de política cultural retrógrada e calcada na supremacia dos números (é dada maior importância aos eventos isolados do que a uma política cultural duradoura). Assim, não é exagero dizer que o modelo de sala de cinema que se tinha então atendia a essas expectativas, uma vez que ele era capaz de produzir

¹⁰⁸ Com a expressão “política passiva” não me refiro aos funcionários do CCSP. Pelo contrário, da parte daqueles que trabalhavam na programação da sala num contexto como o acima exposto, a necessidade de uma postura proativa era maior no sentido de cativar parcerias, se desdobrar por favores, produzir eventos internamente apesar dos entraves da burocracia, etc. A passividade a que me refiro aqui tem mais a ver com a tendência a aceitar uma dada situação, um dado contexto de dificuldades, sem se enxergar como vetor possível de mudanças. A postura da SMC em relação à sala era mais no sentido de receber do que do fazer/agir, por isso, me refiro a uma política da passividade.

¹⁰⁹ Há casos em que a personalidade homenageada aparece como copatrocinador do evento, como na “Mostra Jece Valadão” (agosto de 1995), realizada pela Assessoria de Cinema e Vídeo do Gabinete do Secretário na sala Lima Barreto. (Fonte: Folder do evento)

números. Como afirmado acima por Arnaldo Fernandes Jr., a sala de cinema tinha quatro ciclos por semana, tal qual nos anos 1980, quando, mesmo na penúria, ela também não deixou de produzir inúmeros ciclos quase que ininterruptamente. Logo, sob esse prisma, a sala funcionava e bem, pois, além disso, os gastos eram mínimos.

Torna-se difícil desconsiderar nesta avaliação o contexto socioeconômico das décadas de 1990 e 2000 e de que forma ele incidiu sobre o setor cultural. Os anos 1990 caracterizam-se como o momento em que as leis de incentivo à cultura em todas as esferas se afirmaram como a principal fonte de financiamento de projetos culturais (o que, até certo ponto, explica a expansão no número de festivais de cinema a partir do final dos anos 1990). De acordo com Botelho, esse novo cenário contrasta fortemente com os anos 1970 e 1980, quando a responsabilidade maior pelo suporte a esta produção era dos poderes públicos (Botelho, 2001, p.77). Segundo ela, esse encolhimento do Estado no que se refere ao setor cultural nos anos 1990 teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais (Botelho, *op.cit.*). Entretanto, numa cidade como São Paulo, notadamente conservadora e economicamente representativa, pode-se dizer que esse processo começou mesmo antes da era Collor¹¹⁰. Já durante boa parte da década de 1980 muito se ouviu por parte do governo municipal de que era necessário buscar recursos para a cultura junto à esfera privada, sugerindo que a área não era uma prioridade para o município. Esse posicionamento sofre um ligeiro revés na gestão Luiza Erundina (1989-1992), mas nos oito anos seguintes a postura do governo municipal sofrerá uma guinada conservadora e a ascensão de um modelo político-econômico neoliberal no plano nacional vem para legitimar essa tomada de posição regressiva e desregulamentadora do Estado em relação à cultura. Ora, a forma como a sala atuava durante o período do Núcleo de Cinema e Vídeo (1995-2007), que é uma herança da forma como ela atuava já durante a década de 1980, apenas reflete esse paradigma da intervenção mínima e do funcionamento isolado dos equipamentos, dentro de uma chave do “salve-se quem puder”, desgarrados de uma política cultural comum.

Assim, procurando viabilizar sua programação a partir desse modelo e contando com um *savoir faire* adquirido em mais de uma década de funcionamento, a sala de cinema expande, nos anos 1990, suas parcerias com entidades consulares produzindo eventos importantes que acabaram contribuindo para que o espaço se afirmasse no

¹¹⁰ Marilena Chauí o localiza em meados dos anos 1980 (Chauí, 2006, p. 68).

circuito cultural da cidade. As parcerias com consulados renderam de fato bons frutos na medida em que permitiram viabilizar projetos interessantes que de outra maneira não aconteceriam, proporcionando, muitas vezes, o alargamento dos horizontes culturais do público de cinema paulistano.

Entretanto, não se pode perder de vista que o trabalho desenvolvido por consulados na área cultural tem uma natureza propagandística e a política de difusão de filmes de países como a França (de larga tradição democrática), a Alemanha e o Japão é diferente da política de países como a China, onde vigora uma censura. Assim, quando a parceria com o consulado se torna a única maneira de viabilizar um ciclo internacional, tem-se que reconhecer que estamos operando dentro de uma realidade um tanto perversa, pois isso significa, em última instância, que haverá filmes produzidos naquele país ao qual nunca vamos ter acesso. Além disso, há países cujos consulados têm maior orçamento e maior interesse em apoiar a difusão de sua cinematografia mundo afora. No que se refere notadamente à disponibilidade orçamentária, esse não será o caso de consulados e embaixadas de países subdesenvolvidos. Não sem espanto, os ciclos que acontecem na sala neste momento são sobretudo franceses, alemães, japoneses, italianos, refletindo um desequilíbrio nítido em favor das cinematografias de países mais ricos.

Sabemos que o ritmo de uma sala de cinema que funciona com programação diária e trabalha com ciclos é intensa, totalmente descolado do tempo necessário à produção de eventos mais embasados do ponto de vista crítico e conceitual. Também por isso é interessante que a sala não produza e organize todos os seus eventos, mas que abra espaço para projetos de fora, que são pensados, concebidos e produzidos fora desse ritmo de fluxo contínuo. Tal estratégia também se coadunaria com uma política mais inclusiva e democrática, política esta que a sala nunca pode de fato exercer plenamente, muito embora seja preciso admitir que a situação tenha melhorado a partir do final dos anos 2000. A circulação de projetos na área de difusão cinematográfica aumentou muito nesta última década, graças às leis de incentivo e às políticas de fomento de instituições como Centro Cultural Banco do Brasil e Caixa Cultural, o que significou uma mudança de paradigmas em relação ao perfil dos eventos produzidos nesta área (que se tornaram mais conceituais, porém mais extensos e espetaculares¹¹¹, os catálogos ganharam um

¹¹¹ No caso de projetos do CCBB ou da Caixa Cultural é esperado que eles apresentem resultados midiáticos. A Caixa Cultural pede que cada projeto apresente “valoração de mídia”, ou seja, que as

peso maior no contexto de uma mostra de cinema, ficando, por isso, melhores e mais caros de serem produzidos) e isso acabou respingando na sala. Assim, a SMC não pôde se manter impassível perante a essa mudança de contexto e à maior profissionalização do setor.

A partir do final da década de 2000, através do FEPAC, os festivais e ciclos especiais começam cada vez mais a receber incentivos da SMC e as salas municipais passam a ser beneficiadas diretamente por isso. Em 2012, a sala Lima Barreto passa por uma importante reforma e é equipada com projetor de cinema digital 2K, inserindo-se na nova era de difusão digital do cinema a partir de um padrão de qualidade considerado aceitável pela indústria (a sala é uma das primeiras salas de repertório a possuir o equipamento no Brasil). Até então, a maior parte das exibições era feita em DVD ou, na melhor das hipóteses, em Blu-ray (este é ainda o caso do Cine Olido, que não possui o novo equipamento¹¹²). Num momento em que os arquivos estão sendo digitalizados e as distribuidoras e mesmo as cinematecas passam a trabalhar cada vez menos com a película no nível da difusão, ter esses projetores pode ser a diferença entre conseguir realizar um ciclo, ou ter possibilidades de acolher um festival, ou não. Esse equipamento traz ainda uma queda significativa dos custos com frete internacional e com a burocracia alfandegária da importação temporária de cópias¹¹³, gastos tão representativos no orçamento desses eventos. Além disso, num futuro próximo, pode significar também a queda dos altíssimos custos com legendagem eletrônica, uma vez que com o DCP tem-se a possibilidade de escolher o idioma em que o filme exibido será legendado (assim como no menu de opções de um DVD).

Para salas que ainda não possuem esse equipamento, como é o caso já mencionado do Cine Olido ou de algumas bibliotecas municipais que possuem projetor de vídeo e auditório para exibição de filmes¹¹⁴ ou mesmo para o CCSP e a sala de cinema do Centro Cultural Tiradentes (inaugurado no final de 2012) – que possuem projetor digital, mas não têm verbas para programar o tempo todo um DCP –, recorrer a

matérias publicadas na imprensa sejam transformadas em números monetários. É desta forma que a empresa “contabiliza” o sucesso de um projeto.

¹¹² Enquanto isso, salas tradicionalmente mais elitizadas, como CCBB e o Cinesesc, exibem filmes no formato DVD apenas em raríssimas exceções, uma vez que o público que atingem tem certa resistência a ver filmes exibidos nessas mídias. Assim, uma sala como o Cine Olido, que exhibe mostras inteiras em DVD, acaba, apenas por esse simples fato, naturalmente, afugentando esse tipo de plateia, que se tornou muito mais exigente nos últimos anos.

¹¹³ O gasto com frete aéreo internacional se dá por quilo de material transportado. Um filme em película pesa em média de 25kg a 30 kg, enquanto um DCP (mídia que carrega o arquivo digital do filme) pesa meio quilo se tanto.

¹¹⁴ É o caso das bibliotecas Roberto Santos e Viriato Corrêa.

exibições em formato DVD ainda é uma das opções mais frequentes para preencher a grade. Neste caso, uma possibilidade, existente desde 2006, veio facilitar a vida dos programadores em termos burocráticos: a licença guarda-chuva da Motion Pictures Licensing Corporation – MPLC. A MPLC Brasil aparece em 2006, vinculada à MPLC – Internacional, uma rede de empresas de licenciamento de exhibições de obras cinematográficas que atua na América do Norte, Europa, Ásia e América do Sul. A empresa representa diversos e grandes distribuidores nacionais e internacionais de obras cinematográficas e séries televisivas¹¹⁵, entre elas as majors Sony/Columbia, Paramount, Universal, Disney/Buena Vista, Fox. Assim, abriu-se a possibilidade de, com apenas um contrato de licença anual¹¹⁶, a sala Lima Barreto e outras salas da prefeitura poderem exhibir quaisquer DVDs lançados pelas distribuidoras representadas pela MPLC. É um mundo que se abre em termos de possibilidades de exibição, por um valor anual irrisório e poupando trabalho burocrático (de contratação de licenças por filme ou por mostra). A MPLC surgiu exatamente para suprir essa “lacuna de mercado” e, por possuir um documento que atesta exclusividade no licenciamento de exhibições públicas em DVD dos filmes lançados pelas distribuidoras representadas, está apta a contratar com a administração pública. É a opção perfeita para programar sem verbas e sem que uma política mais arrojada para as salas municipais precise ser pensada. Por isso, surge como uma solução, mas ao mesmo tempo, um risco.

Conforme afirma Isaura Botelho, ter um planejamento de intervenção num determinado setor significa dar importância a ele; no limite, significaria pensar de que forma as salas de cinema municipais poderiam ser uma peça estratégica para garantir a ação de grupos sociais, “criadores culturais”, que veem na difusão cinematográfica uma forma de expressão; estimular a diversidade, contribuindo para a circulação de um número maior de títulos alternativos e independentes (e, conseqüentemente, ajudando à consolidação no mercado de pequenos distribuidores cinematográficos); ou ainda, talvez o principal, estimular a curiosidade de um público cada vez mais jovem e fazê-lo se interessar pelo cinema enquanto linguagem.

¹¹⁵ <http://www.mplcbrasil.com.br/quienes.php> - Consultado em 28/05/2014.

¹¹⁶ Para uma sala como o CCSP, a anualidade da licença MPLC sai em torno de R\$ 3 mil reais.

Conclusão

A sala de cinema Lima Barreto, localizada no Centro Cultural São Paulo, existe desde 1982, tendo sido a primeira sala de cinema municipal de São Paulo. Neste trabalho, procuramos analisar a trajetória deste equipamento estatal em seus dez primeiros anos de existência, a fim de reconstituir uma história que se encontrava dispersa e sem registro sistematizado. Procuramos igualmente entender que papel pode ter uma sala de cinema pública numa cidade como São Paulo, tão rica em opções culturais, mas “polarizada por carências profundas e privilégios cristalizados”¹¹⁷, onde, para a maior parte da população, “a vida urbana se reduz ao mínimo possível e se liga fundamentalmente às obrigações do trabalho”¹¹⁸.

A partir do estudo da trajetória da sala Lima Barreto em seus dez primeiros anos, é possível afirmar que sua atuação foi sempre sobredeterminada por sua condição de entidade pública e aqui a noção de público utilizada é a mais estrita possível, referente ao status jurídico da sala, ou seja, é pública porque vinculada a um órgão público e sujeita a todas as regras da administração pública. Sendo assim, a natureza da instituição é antes a de um equipamento cultural público do que a de uma sala de cinema. Ela, portanto, nunca teve e nunca terá a mesma flexibilidade de atuação de uma sala de cinema com status jurídico de entidade privada – o que é importante que seja colocado em perspectiva a fim de entendermos seus reais desafios, que passam pela imobilidade da burocracia, pelos bloqueios jurídicos, pelos limites orçamentários, pelas suscetibilidades políticas. Durante esses dez anos aqui analisados, verificamos que apenas porque conseguiu travar parcerias com diferentes instituições, seja de caráter público ou privado, tais como entidades consulares, cineclubes, Cinemateca Brasileira, distribuidores e produtores, ela foi capaz de viabilizar e oferecer ao público paulistano uma programação cinematográfica diversificada e pôde, por conseguinte, se afirmar enquanto uma das principais salas de cinema de repertório da cidade.

Se, por um lado, atuar em parceria com outras entidades, principalmente aquelas oriundas da sociedade civil, é uma postura esperada por parte de um equipamento cultural público dentro de um governo democrático¹¹⁹, por outro lado, não podemos

¹¹⁷ Chauí, 2006, p. 65.

¹¹⁸ Botelho, 2004, p. 16-17.

¹¹⁹ Durante a gestão 1989-1992 (momento dentro do período aqui estudado em que se pode dizer que a Secretaria finalmente conseguiu encarnar um ideal democrático), uma das diretrizes principais da SMC

deixar de notar que essa linha à qual a sala de cinema estava condicionada foi resultado, sobretudo, do fato de seu papel enquanto equipamento cultural ter sido relegado muito claramente a um segundo plano dentro da SMC até pelo menos 1989 – e, conforme constatamos, esse não foi um caso isolado. As parcerias aqui, portanto, mais do que uma diretriz política eram uma questão de sobrevivência; ou seja, conseguir manter-se em funcionamento.

Até 1985, o quadro era “menos pior”, pois havia um acordo com a Cinemateca Brasileira, por meio do qual esta programava a sala – por mais simplistas e cômodos que fossem os meios encontrados, pode-se dizer que a SMC procurou dar uma solução ao “problema” de ter uma sala de cinema sob sua responsabilidade. Mas tal situação, que fazia com que a sala do CCSP fosse, sobretudo, uma vitrine do acervo da Cinemateca Brasileira, e que prevaleceu de 1982 a 1985, também estava longe de corresponder às expectativas da equipe de programação do CCSP – não à toa, antes de haver uma ruptura com a cinemateca, a sala já começa sua aproximação com outros grupos.

A partir de 1986, no entanto, sem a parceria com a cinemateca, a sala acaba ficando abandonada à própria sorte. Com a obrigação de programar, a única saída era correr atrás de parcerias. Havia por parte da Federação Paulista de Cineclubes (FPC) e outras entidades interesse em participar da programação da sala. O problema é que o Centro Cultural não tinha verbas para programar. Dessa forma, ou contava com a boa vontade dos colaboradores, ou fazia parceria com entidades sem fins lucrativos, como era o caso da FPC e dos consulados. Tal situação fazia com que a sala contribuísse, na medida do possível, para oferecer uma programação razoável ao público paulistano, mas não necessariamente contribuía para fortalecer e retroalimentar o cenário cultural na área da difusão cinematográfica (profissionalização do mercado de difusão, fomento ao surgimento de pequenos distribuidores independentes etc.).

É apenas a partir do momento em que a Secretaria passa a ter uma diretriz cultural mais sólida que o papel da sala começa a ser enxergado com um peso relativamente maior dentro do contexto de um projeto mais amplo (gestão 1989-1992). Pode-se dizer que a SMC, nesse momento, finalmente tomou consciência de que a sala

.
passa a ser: “um órgão público de cultura não produz cultura, mas cria condições para que os projetos culturais da sociedade sejam realizados”. (*Ibid.*, p. 78)

de cinema municipal existia depois de anos em que ela ficou completamente à deriva¹²⁰. Isso não significou para o espaço uma grande reviravolta, mas foi importante. Nesse momento, decide-se por uma reforma (que na, verdade, toma todo o CCSP) e pela troca dos equipamentos, algo que será determinante para que a sala possa se afirmar e atrair melhores programações durante a década de 1990. Lembremos que é apenas a partir dessa troca de equipamentos que a sala volta, depois de oito anos, a receber a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Isso não quer dizer que, a partir da reforma, ela estivesse totalmente apta a exercer todas as suas potencialidades enquanto equipamento cultural. Mas a reforma proporcionou condições mínimas para que ela pudesse continuar a disputar público num contexto em que as salas de cinema estavam se modernizando para sobreviver. O MIS já havia sofrido renovação e troca de equipamentos em 1987. As salas de cineclube paulistanas estavam com os dias contados, assim como os próprios cineclubes (ao menos da forma como existiram até o final dos anos 1980). Por isso mesmo, a partir já do final da década, há uma ligeira mudança no perfil das parcerias que o CCSP passa a travar para viabilizar sua programação. Não há mais entidades cineclubistas para emprestar ou mediar o empréstimo de cópias junto a distribuidores (alguns deles, simplesmente, desapareceram, foi o caso da CIDEF), parcerias com consulados passam a ocupar grande parte da grade e a cinemateca volta a ser uma parceira importante.

Nesses dez primeiros anos de atuação, pode-se dizer que a sala deu passos importantes para se afirmar como uma referência para o público cinéfilo da cidade, mas também entre produtores e promotores culturais que passaram a procurá-la para propor programações. Essas são duas pontas de um processo, que poderiam denotar em certa medida o sucesso de um equipamento cultural. Mas, aqui, acreditamos que não seja o caso de falar em sucesso sem relativizá-lo, sobretudo porque este “sucesso”, na verdade, nos parece um sintoma de que, no final das contas, havia em São Paulo uma tal carência que mesmo esta sala de cinema, precária que era, pôde em partes supri-la. Nesse sentido, talvez, possamos dizer que a existência de uma sala de cinema, enfim, acabou

¹²⁰ Na realidade, é mais ou menos claro que, já a partir do final do mandato de Mário Chamie, a sala foi perdendo importância para a SMC, na medida em que era apenas mais uma das atividades oferecidas pelo CCSP. O órgão parece ter dado alguma importância a ela apenas no momento em que o projeto de biblioteca na Vergueiro vira um centro cultural (se o modelo era o Centro Georges Pompidou, passa a ser compreensível que o CCSP também devesse ter uma sala de cinema, pelo simples fato de que um centro cultural nas dimensões imaginadas por Chamie precisaria ter uma sala de cinema) e no momento de inauguração do espaço como, já dito, preocupou-se viabilizar seu funcionamento através de um acordo com a Cinemateca Brasileira. Pode-se dizer que isso foi tudo que a SMC fez pela sala até 1989: criá-la e encontrar um modo de viabilizar sua programação sem precisar gastar dinheiro.

mostrando-se pertinente para a cidade. E é aí que não há como não destacar o esforço de sua equipe de programação a despeito de todas as dificuldades decorrentes de se programar durante dez anos uma sala estatal diante de um Estado omissor.

Além disso, é difícil afirmar que, nesse período, ela tenha conseguido de fato criar uma identidade. Como foi aqui tratado, esse momento abrange os piores anos para o Centro Cultural no que se refere a problemas estruturais e desmandos políticos (gestão 1986-1988), e a sala, invariavelmente, sofreu as consequências dessas dificuldades. Por isso, acreditamos que, embora uma sala de cinema pública tenha um imenso potencial de atuação (no sentido de promover o diálogo privilegiado de um público o mais variado possível com uma determinada história do cinema; com uma cultura que não é, via de regra, divulgada pelos meios de comunicação de massa; e, ao mesmo tempo, ser para o produtor cultural um veículo para seu trabalho), a sala municipal em seus primeiros tempos esteve longe de chegar perto de atingi-lo, por mais que sua equipe de programação, de maneira instintiva (pois atuando, na maior parte do tempo, isoladamente, sem diretrizes definidas), desde o início, tenha desempenhado um trabalho de certa forma direcionado para esse caminho.

Bibliografia

Livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos

ANSARAH, Marília G. dos R. **Política de desenvolvimento na esfera do lazer cultural: Estudo de caso do Centro Cultural do Jabaquara**. São Paulo, 1988. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

AUTRAN, Arthur. **O Pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Campinas, 2004. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. **Significação**, São Paulo, n. 32, p. 119-135, 2009.

AUTRAN, Arthur & GATTI, André. As políticas cinematográficas na Argentina [entrevista com Octavio Gentino]. Blog Octavio Gentino. 2012. Disponível em: <http://octaviogetinocine.blogspot.fr/2012/02/as-politicas-cinematograficas-na.html>. Acesso em: 24 fev. 2014.

BAGH, Peter von. Programmer, c'est écrire l'histoire du cinéma. **Cinéma**, Paris, n. 9, abr/mai/jun 2005.

BAUBIAS, Thierry. “Le dispositif de la programmation culturelle à la Cinémathèque française”. **Lignes de fuite, la revue électronique du cinéma**, n. 5, 2009. Disponível em: http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=122. Acesso em 02 abr. 2013.

BERNADET, Jean-Claude. Os Jovens Paulistas. In: **O Desafio do Cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BORDE, Raymond. **Les cinémathèques**. Paris: Éditions L'Âge d'Homme, 1983.

BORDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BORDIEU, P.; DARBEL, A. **O Amor pela arte: Os Museus de arte na Europa e seu público**, 2ª ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOTELHO, Isaura. As Dimensões da Cultura e o Lugar das Políticas Públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, abr/jun, 2001a.

_____. **Romance de Formação: A Funarte e a Política Cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro: MinC: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2001b.

_____. Os Equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. **Espaço e Debates - Revista de Estudos regionais e urbanos**. São Paulo, n.43/44, 2004.

_____. A Política cultural e o plano das ideias. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, n. 3, Salvador, 2007. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2012.

BRAGA, R. Saturnino et al. **Film business: O negócio do cinema**, Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

_____. (org.). **Políticas culturais: Reflexões e ações**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 2009.

CANCLINI, Néstor García. Políticas culturales y crises de desarrollo. In: _____ et al. **Políticas culturales en América Latina**. México: Ed. Grijalbo, 1987.

_____. **A Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **Consumidores e Cidadãos**. 7ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 2008.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CENNI, Roberto. **Três centros culturais na cidade de São Paulo**. São Paulo, 1991. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Centro Cultural São Paulo: Ano I** (Relatório de Atividades). São Paulo: SMC/Prefeitura de São Paulo, 1983.

_____. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

_____. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

CORREA JR., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**. São Paulo: Unesp, 2010.

COELHO Netto, J. Teixeira. **A cultura da cidade (Casa de Cultura e Ação Cultural)**, São Paulo, 1985. Tese de doutorado apresentada à Escola de Artes e Comunicação da USP.

_____. **Usos da cultura; políticas de ação cultural**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Educação e comunicação, v. 16).

DE BAECQUE. Antoine. **Cinefilia: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS/SMC. **Relatório da Comissão Constituída pela Portaria no. 452 de 17 de julho de 1975**, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1976a.

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS/SMC. **Livro de Atas**, V. 1, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1976b.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: HUCITEC, 1985.

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, abr/jun, 2001.

_____. **Arte, Privilégio e Distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ETHIS, Emmanuel. **Sociologie du cinema et de ses publics**. Paris: Armand Colin, 2005.

FERREIRA, Luzia A. **Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e prática**. São Paulo, 2006. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

FLEURY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das Práticas Culturais**. São Paulo: Editora Senac, 2009

FORREST, Claude. **Les dernières séances: Cent ans d'exploitation de salles de cinéma**, Paris: CNRS Éditions, 1995.

_____. **Economies contemporaines du cinéma en Europe: L'improbable industrie**, Paris: CNRS Éditions, 2001.

_____. **L'Argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art**, Paris: Belin, 2002.

FRANCIS, David et al. **Film Curatorship: Archives, Museums and the Digital Marketplace**. Viena: Synema, 2008

FREMAUX, Thierry & DE BAECQUE, Antoine. La cinéphilie ou l'invention d'une culture. **Vingtième Siècle: Revue d'histoire**, Paris, n. 46, jun/1995. p. 133-142.

FURTADO, Celso. **Cultura e desenvolvimento em época de crise**, São Paulo: Paz e Terra, 1984.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz**, São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

GATTI, André Piero. **A Exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã**, São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. (Coleção Cadernos de Pesquisa).

GAUTHIER, Christophe. **La passion du cinéma : Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929**, Paris : École des Chartes et Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**, São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro: Record; FUNARTE, 1996.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O Cineclubismo na América Latina: Ideias Sobre o Projeto Civilizador do Movimento Francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

LUCA, Luiz Gonzaga A. de, **A Hora do cinema digital: Democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso).

MACHADO, Mário Brockman. “Estado e Cultura no Brasil” in GONÇALVES, M.A.; VILLAS BOAS, G. **O Brasil na virada do século: o debate dos cientistas sociais**, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MARIE, Michel et al. **L’Avenir de la mémoire: patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques**. Villeneuve d’Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2013.

MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema e Mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Cinema independente: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)**, Niterói, 2011. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF.

MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MOULINIER, Pierre. **Les politiques publiques de la culture en France**. 6ª ed.. Paris: Presses Universitaires de Paris, 2013.

NASCIMENTO, Maria Arminda Arruda do. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**, São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

NEGRÃO, May Brooking. **Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, da criação à consolidação (1926 – 1951) – Breve Esboço Histórico**. São Paulo, 1983. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

OLIVEIRA, Berenice A. Raulino de. **Uma experiência de ação cultural em teatro: Divisão de Artes Cênicas e Música do Centro Cultural São Paulo – 1989 a 1992**. São Paulo, 1995. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP.

PAÏNI, Dominique. **Conserver, montrer: où l’on ne craint pas d’édifier un musée pour le cinéma: programme**. Crisnée: Yellow Now, 1992.

_____. Conserver pour transmettre. **Cinémathèque: revue semestrielle d’esthétique et d’histoire du cinéma**, Paris, n. 2, nov/1992.

_____. Le cinéophile, la mélancolie et la Cinémathèque. **Vertigo**, Paris, n. 10, mai/1993, p. 61-66. p. 100-104.

_____. **Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée**, Paris: Édition Cahiers du cinéma, 2002.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

_____. Le Muet in PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Org.). **Le Cinéma brésilien**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Editora 34, 2008.

ORTIZ, Renato et al. Cultura: Entrevista Marilena Chauí e Fernando Moraes – A teoria na prática e outras. **Teoria e Debate**, São Paulo, n. 13, jan/fev/mar/1991. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-antteriores/cultura-entrevista-marilena-chauui-e-fernand>. Acesso em: 13/01/2014.

PARREIRA, Roberto. Estado e cultura: Fomento *versus* paternalismo. In: MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos: Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)**, São Paulo: Cia das Letras, 1997.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão. A Dama do Cine Shanghai. In: LABAKI, Amir (org). **O Cinema dos Anos 80**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANDRONI, Carlos. **Mário Contra Macunaíma: Cultura e Política em Mário de Andrade**. São Paulo: Vértice, 1988

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Relatório de Gestão 2001-2004**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura do Município de São Paulo, 2005.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Relatório de Gestão 2005-2008**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Prefeitura do Município de São Paulo, 2009.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Guia Cultural da SMC**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura do Município de São Paulo, julho/1992.

SIMIS, Anita. A Política cultural como política pública. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, n. 3, Salvador, 2007. Disponível em http://www.academia.edu/189575/A_POLITICA_CULTURAL_COMO_POLITICA_PUBLICA. Acesso em 20 fev. 2013.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de Cinema em São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Centro Cultural São Paulo – Divisão de Pesquisa, 1990.

SOUZA, Carlos Roberto. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. São Paulo, 2009. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP.

SOUZA, Carlos Roberto de (org.). **O Filme curto**, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, v.2, 1980.

SOUZA, José Inácio de Melo. **A Carga da Brigada Ligeira: Intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945**. São Paulo, 1995. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP

SOUZA, Valmir. Políticas sociais em São Paulo e o direito à cultura. **Políticas culturais em revista**, Salvador, v. 5, n. 2, p. 52-64, 2012. Disponível em: <http://www.polis.org.br/uploads/1787/1787.pdf>. Acesso em: 15/07/2013.

_____. São Paulo: Diversidade cultural e discurso oficial. **Revista Polis**, São Paulo, n.28, 1997.

TELLES, Luiz B. **CCSP – Centro Cultural São Paulo: Um projeto revisitado**. São Paulo, 2002. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

ISMAIL XAVIER. **O Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Reportagens de revistas e jornais

I ENCONTRO Nacional de Cineastas começou ontem. Em alta temperatura. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27/08/1983.

A BIBLIOTECA do Vergueiro fica pronta em dois anos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27/12/1978.

A CULTURA e o município. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 17/04/1983.

A CULTURA posta na mesa. Para que a oposição se sirva. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 09/01/1983.

A HORA dos alternativos. *Veja*. São Paulo, 21/02/1990.

ABRAMO, Radha. O que a cidade ganhou com o Centro Cultural, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29/05/1982.

ALMEIDA, Elaine Ferrari. O museu Lasar Segall, ensinando arte. Da fotografia ao cinema. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 08/05/1987.

ALMEIDA, Ricardo Porto. Guia para o leitor que aguarda a mais moderna biblioteca. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14/01/1979.

AMARANTE, Leonor. Euforia. Mas Guarnieri ainda não fala. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06/01/1984.

- O ANIVERSÁRIO cultural da cidade, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25/01/1981.
- APELO pela liberação de "El Salvador". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1982.
- ARAÚJO, Inácio, Nome injusto, mas há filmes bons. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17/05/1984.
- ARRUDA, Roldão. Goteiras, rachaduras e cupins na cultura municipal. *Folha da Tarde*. São Paulo, 06/11/1987.
- ATIVIDADE artística será descentralizada. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 03/03/1983.
- AUGUSTO, Sérgio. Mostra traz filmes do mito francês, Jean Gabin. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12/08/1988.
- BARAVELLI, José. Centro Cultural reabre ao público com as reformas em andamento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 1991.
- BARROS, Fernando. Nosso centro cultural começa a funcionar. Aos poucos. *Shopping News*. São Paulo, 09/05/1982. p.14.
- BIBLIOTECAS ganham 300 mil livros. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14/06/1990.
- BIBLIOTECA será na Vergueiro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31/08/1977.
- UM BOM ciclo para rever os clássicos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25 dez. 1984.
- UMA BOA espanada: Reformas tiram a poeira do Centro Cultural. *Veja*, 19/05/1993.
- BONVICINO, Régis, O Centro Cultural São Paulo é um Beaubourg populista, diz diretor. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01/02/1989.
- CAKOFF, Leon. Homenagem a Humberto Mauro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24/05/1982.
- CAKOFF, Leon. Para rever Humberto Mauro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 01/06/1986.
- CASTRO, Ruy. Ele agora já pode usar black-tie. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05/01/1984.
- O CENTRO Cultural São Paulo e suas múltiplas atividades, *O Melhor da Semana São Paulo*. São Paulo, 28/08/1982.
- CENTRO Cultural São Paulo estará concluído até o fim de abril. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31/03/1982.
- CENTRO Cultural passa por novo período de reformas em 94. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24/12/1993.
- CHUVA estraga documentos do Centro Cultural, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10/09/1992.
- CICLO de „filme noir“ começa hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14/07/1987, p. A28.
- CINEASTAS Clássicos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 mar. 1990.
- CINECLUBES denunciam censura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1980.
- CINEMA alemão quase inédito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 abr. 1990.
- CINEMA soviético. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 de julho de 1990.
- CRIADA a Secretaria de Cultura. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22/12/1974.
- „CULTURA da cidade“: a expressão cultural paulista, *Jornal da Bela Vista*. São Paulo, 06-14 set. 1984.
- CURSO Panorama do Cinema Brasileiro [Anúncio SMC/SP]. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 3 de junho de 1982, p. 41.
- DUCLOS, Nei. A cultura num tempo de crise. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 31/08/1979.
- DUÓ, Eduardo. Prefeitura permite funcionamento de salas sem segurança. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27/01/1989.
- EMBRAFILME em performance bem rendosa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/01/1980.

- EMBRASILME receberá Cr\$ 184 milhões em 1980, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, em 18/05/1979. p. 37.
- EMBRASILME teme que as salas especiais cultivem pornografia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1980.
- ERA uma vez outro patrimônio abandonado. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10/07/1987.
- ESPECIAL: No tempo das matinês. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 8 nov. 1992.
- ESTANTES repletas: Bibliotecas de São Paulo ganham 300 mil livros. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27/06/1990.
- FASSONI, Orlando L., Mostra italiana traz Volonté. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2/10/1982. p. 64.
- FERRARI, um novo secretário. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 07/03/1987.
- FERREIRA, Barros. Uma revolução cultural paulistana a caminho. *Diário Popular*. São Paulo, 05/06/1973.
- FLEURY, Dóris. Cultura entra em cena na Câmara. *Shopping News*. São Paulo, 16/12/1990.
- FOSCHINI, Ana Carmen. "Cidadania Cultural" de Chauí convive com populismo engajado do Anhembi. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 21/07/1989.
- FRANÇA, Marta S.J. Secretário promete o centro cultural em 82. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12/07/1981, p. 20.
- FUCUTA, Brenda. Centro Cultural fica fechado até reforma total. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14/02/1991.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Chamie condena o modelo burocrático de cultura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01/09/1982.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Pouco dinheiro para um extenso projeto cultural. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14/08/1983.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Secretaria da Cultura em crise: O secretário Guarnieri demite funcionários e volta à televisão. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/05/1984. p. 39.
- GUARNIERI quer estimular a preservação de imóveis antigos. *Jornal da Bela Vista*. São Paulo, abril/1984.
- GUZIK, Alberto. Os novos projetos da temporada teatral. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19/01/1990.
- HEE, Carlos. Cineclubes: onde estão os filmes?. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12/06/1987.
- IELO, Maurício. I Encontro. À procura de um saldo positivo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27/08/1983.
- IELO, Maurício. Um centro para toda a arte e cultura de São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11/04/1982.
- "IMPÉRIO dos Sentidos" só para salas especiais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12 set. 1980.
- LABAKI, Amir. Luzes e sombras de Hollywood em 25 filmes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1988.
- LABAKI, Amir. Centro Cultural exhibe filmes italianos da década de 40. *Folha de S. Paulo*, 16/11/1988, p. E8.
- LABAKI, Amir. Doze filmes apresentam „trajetória do cinema polonês“. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6/12/1988, p. E8.
- LABAKI, Amir. Centro Cultural exhibe ciclo com "Os Reis do Filme B". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan. 1989.

- LABAKI, Amir. Clássicos de Robert Wise e Roger Corman encerram ciclo de filmes B. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 jan. 1989.
- LEMOS, Fernando C. Atividades culturais nos bairros. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27/01/1980.
- LORENZON, Giovanni. Obras ou planejamento? A cultura em crise de identidade. *Shopping News*. São Paulo, 30/08/1987.
- MARCELO Mastroianni está de volta em 'Henrique 4º'. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 3 ago. 1987. p. A27.
- MENDES, Cacá. Polifilmes, uma distribuidora que resiste ao tempo. *Revista Cineclubebrasil*. São Paulo, n.1, nov. 2003.
- MENDES, Oswaldo. Chamie quer ministério só para a cultura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21/07/1981.
- MICROENTREVISTA com Mário Chamie, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18/06/1983.
- MUSSARA, Fabíola. Muitos planos ante um quadro caótico. *Shopping News*. São Paulo, 05/02/1989. p. 26.
- MUNICIPAL será prioridade diz novo secretário da Cultura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04/01/1986.
- NATALI, Denise. Polícia chega e leva 66 filmes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 set. 1979.
- OS PLANOS da secretaria para a cultura na cidade, *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23/08/1983.
- OSCARITO quer mais, muito mais. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 01/02/1987.
- PARA conhecer a história da cidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13/04/1980.
- PENTEADO, Silvia. Cultura. Retrocesso em andamento?. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 05/01/1986.
- PENTEADO, Silvia. A cultura, sempre em terceiro plano. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15/07/1987.
- O PEQUENO importador de filmes de arte. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 02/02/1978.
- PEREIRA, Edmar. As filas aumentando, rumo às telas do circuito alternativo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/10/1983.
- PEREIRA, Gustavo. A memória artística corre perigo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11/09/1992.
- PESQUISADORA denuncia Prefeitura. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10/09/92.
- PICCHIA, Pedro del. Uma apressada abertura „oficial“, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21/04/1982.
- PIMENTA, Ângela. Vereador propõe alternativa à Lei Sarney, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 24/11/1990.
- UM POUCO da história do cinema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29/07/1976.
- PRECARIEDADE marca os cineclubes de SP, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 05/09/1987. p. A31.
- PREMIADO na Alemanha, filme continua proibido, *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04/05/1985.
- PREFEITURA abre novos centros culturais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 25/01/1980.
- PREFEITURA de SP terá Secretaria de Cultura. *Diário Popular*. São Paulo, 17/12/1974.
- PREFEITURA organiza cadastro dos edifícios culturais de São Paulo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22/09/1990.
- „ODISSÉIA do som“ começa hoje no MIS. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27/01/1987.
- A REURBANIZAÇÃO da Vergueiro em 2 anos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14/08/1974.

SALAS vazias. O cinema caminha para trás. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 06/11/1983.

SÃO PAULO ganha biblioteca digna de seu nível cultural. *Diário Popular*. São Paulo, 07/03/1983.

SÃO PAULO terá em breve seu Centro Cultural. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08/10/1981.

SAYON, Lindinha. Cinema, vídeo, música, tudo grátis: o MIS reabre suas portas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 20/01/1987.

SCALZO, Fernanda. Secretaria Municipal de Cultura compra US\$ 5 milhões em livros. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12/06/1990.

SECRETARIA Municipal de Cultura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 09/12/1970.

SECRETARIADO entrega renúncia coletiva a Covas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 dez. 1983.

SEIS divisões e muitos atrativos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 03/01/1986.

SENADOR pede Conselho de Censura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 ago. 1977.

SILVA, Fernando de Barros e. Chauí acusa empresários de prática do „terror“. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 07/03/1990.

SILVEIRA, Santamaria. Um centro cultural para todos os públicos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28/03/1986.

SQUEFF, Enio. Departamento de Cultura, versão 72. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 18/06/1972.

"SUR" estréia quinta no Elétrico Cineclube. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 mar. 1990.

TRÊS PROJETOS para salvar a Cultura. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28/11/1990.

UM MÊS de Centro Cultural São Paulo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15/06/1982.

VERÍSSIMO, Fernando. Cinema de Arte. *Filme B: Festival do Rio*, 2006, p. 10-13.

VERTENTE social na administração da Cultura. *Problemas Brasileiros*. São Paulo, jan/fev/ 1987. p. 4-6.

Legislação

SÃO PAULO. Decreto-lei 430, de 8 de julho de 1947. Reorganiza e estrutura administrativa da Prefeitura, com o desdobramento da Secretaria de Cultura e Higiene, criada pelo Decreto-lei n. 333, de 27 de dezembro de 1945, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**, São Paulo, 9 jul. 1947.

SÃO PAULO. Lei 8.204, de 13 de janeiro de 1975. Dispõe sobre a criação da Secretaria Municipal de Cultura, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**, São Paulo, 14 jan 1975.

SÃO PAULO. Lei 9.467, de 6 de maio de 1982. Cria, na Secretaria Municipal de Cultura, o Centro Cultural São Paulo, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**, São Paulo, 7 mai 1982.

SÃO PAULO. Lei 10.923, de 30 de dezembro de 1990. Dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo, **Diário Oficial do Município**. São Paulo, 31 dez 1990.

SÃO PAULO. Decreto 29.683, de 17 de abril de 1991. Cria o Fundo Especial de Promoção de Atividades Culturais – FEPAC, de acordo com a Lei 10.923, de 30 de dezembro de 1990, e dá outras providências. **Diário Oficial do Município**, São Paulo, 18 abr 1991.

Folders, Relatórios e Boletins de informações

ASSESSORIA DE CINEMA E VÍDEO/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Documentário Brasileiro: Tendências e Perspectivas**. São Paulo, 5-9 dez 1984. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Semana 22 / Semana 82**, São Paulo, Módulo I. 1982. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Semana 22 / Semana 82**, São Paulo, Módulo II. 1982. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Semana 22 / Semana 82**, São Paulo, Módulo III. 1982. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Aron Feldman**. São Paulo, fev 1988. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Programação 1992: Janeiro**. São Paulo, jan. 1992. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Programação Cinematográfica: Revisão do Cinema Brasileiro**. São Paulo, 4-16 fev. 1992.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Programação 1992: Março**. São Paulo, mar. 1992. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Ciclo Grandes Atrizes**. São Paulo, 5 mar. - 5 abr. 1992. Folder.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Cenografias: Teatro brasileiro**. São Paulo, 3-20 nov. 1992. Folder.

CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉ. **L'évolution de l'économie des salles de cinéma**, Paris : CNC, out/2009. Disponível em: <http://migre.me/jOPH5>. Acesso em : 29/11/2013.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Pauta Cultural: Boletim Informativo das Atividades do Centro Cultural São Paulo**. São Paulo, ano 1, n.7, mai. 1985.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Pauta Cultural: Boletim Informativo do Centro Cultural São Paulo**, ano 1, n. 7, mai. 1985.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Pauta Cultural: Boletim Informativo do Centro Cultural São Paulo**, ano 2, n. 13, nov. 1985.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Vianinha: 10 anos**. São Paulo, jul. 1985. Folder.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Relatório anual de atividades da Cinemateca Brasileira**. São Paulo. Relatórios consultados: 1982 a 1992.

COMISSÃO DO IV CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO. **Boletim Informativo**. São Paulo, n. 2, jun. 1953.

NÚCLEO DE CINEMA E VÍDEO/CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Oswaldo Massaini: Um produtor cinematográfico**. São Paulo, 9-21 set 1997. Folder.

NÚCLEO DE CINEMA E VÍDEO/CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Retrospectiva Ozualdo Candeias: O cinema dos (des)possuídos**. São Paulo, 17-22 dez 1996. Folder.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/ SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Reflexos de cidadania** [Discurso de posse na Secretaria de Cultura de São Paulo]. São Paulo, 1989. Folder.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **1989-1990** [Relatório de gestão]. São Paulo, jun. 1990. Folder.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Guia Cultural da SMC: Venha, esses serviços são seus e para você!**. São Paulo, jul 1992. Folder.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Mostra Jece Valadão**. São Paulo, Série: Cineastas e Sua Obra, 1-6 ago 1995. Folder.

Outros

JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, n. 8, 1974, Curitiba. **Carta de Curitiba**, 1974.

JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES, n. 14, 1980, Brasília. **Anais XIV Jornada Nacional de Cineclubes**, São Paulo: Conselho Nacional de Cineclubes, 1980.
REVISTA CLIMA, São Paulo, n. 1, mai. 1941.

Entrevistas e depoimentos por e-mail

André Gatti, 22/01/2014

Arnaldo Fernandes Jr., 24/05/2012

Berenice Raulino de Oliveira, 27/01/2014

Carlos Roberto de Souza, e-mails trocados entre dez. 2013 e mai. 2014

Cláudia Moraes Fernandes, 03/11/2013

Diogo Gomes dos Santos, e-mails trocados entre mar. e abr. 2014

Francisco Cesar Filho, 17/05/2013

Felipe Macedo, 25/11/2013

Herlene Magalhães, 27/11/2013 e e-mails trocados entre nov. 2013 e mai. 2014

Luiz Felipe Miranda, 09/10/2012

Márcia Marani, 18/09/2012

Arquivos consultados

- Arquivo Histórico Municipal de São Paulo;
- Biblioteca Mário de Andrade;
- Centro Cultural São Paulo (Biblioteca Sérgio Milliet, Arquivo Multimeios e Arquivo Memória);
- Cinemateca Brasileira.

ANEXO – A – ORGANOGRAMA DO CCSP ENTRE 1982 E 1995

GABINETE DO DIRETOR											
Divisão de Administração	Divisão de Artes Plásticas	Divisão de Dif. Cultural	Divisão de Artes Cênicas e Músicas	Divisão de Bibliotecas				Divisão de Pesquisas	Supervisão Coordenadora de Eventos	Seção Tec. de Licitação e Contratos	Seção Tec. de Contabilidade
Seção de Almozenagem	Seção de Adm.	Seção de Adm.	Seção de Adm.	Seção de Programação	Seção de Inform. e Ref. Gerais	Seção de Inform. e Ref. Espec.	Subdiv. de Coleções Especiais	Seção Adm.			
Seção de Treinamento	Seção de Programação	Equipe Tec. de Pub. Exp.	Seção de Auditorios		Seção de Assuntos Gerais	Seção de Fil. e Religião	Seção de Obras Raras	Eq. Tec. de Pesq. de Arquit.			
Seção de Manutenção e Montagem	Seção de Catálogo e Montagem	Equipe Tec. de Rec. Audiovisuais	Seção de Des. Musical		Seção de Inf. e Ref. Gerais	Seção de Ciências Sociais e História	Seção de Rec. Audiovisuais	ETP Artes Cênicas			
Seção de Pessoal	Oficina de Artes Plásticas	Equipe Tec. de Labor. Mus. Eletroacústico			Seção de Sup. Tec.	Seção de Filologia e Literat.	Seção de Discoteca	ETP Artes Gráficas			
Seção de Expediente	Seção de Arte Popular				Seção de Microfilmagem e Conservação e Restauração	Seção de Ciências e Tecnol. Artes	Seção de Infanto-Juvenil e Braille	ETP Cinema			
Seção de Zeladoria								ETP Comunicação Massa			
								ETP Literatura			
								ETP Música			
								Arquivo Multimeios			
								Biblioteca			

ANEXO – B – SECRETÁRIOS DE CULTURA DO MUNICÍPIO DE 1975 A 1992

Criação da Secretaria Municipal de Cultura

13 de janeiro de 1975 lei 8.204

Prefeito: Miguel Colassuono

Secretários Municipais de Cultura	-	Período
Luiz Mendonça de Freitas (interino)	-	1975
Sábato Antonio Magaldi	-	1975-78
Mário Chamie	-	1979-82
Fábio Magalhães	-	1983-84
Gianfrancesco Guarnieri	-	1984-85
Jacob Salvador Zveibil		faleceu no dia da posse 02/01/1986
Helio Djetiar	-	1986
Jorge Yunes	-	1986
Renato Ferrari	-	1987-88
Marilena Chauí	-	1989-92

ANEXO C – PAUTA CULTURAL: BOLETIM INFORMATIVO, ANO 1, MAI. 1985



ANEXO D – PAUTA CULTURAL: BOLETIM INFORMATIVO, ANO 1, MAI. 1985.

P. 4.

OPINANDO SOBRE O CENTRO CULTURAL

As atividades desenvolvidas no Centro, ao longo desses poucos dias, têm se caracterizado fundamentalmente pela participação ativa do público. Essa é uma novidade que foge do esquema tradicional que ligava uma participação passiva do público, onde este assiste à execução de uma tarefa. Ao mesmo tempo, a diversidade das atividades amplia essa possibilidade de participação, começando pela possibilidade de escolha entre pontos de interesse específicos e terminando pela possibilidade de ir a uma das áreas de interesse dentro de um mesmo espaço. Será por isso provavelmente que os jovens não encontraram mais dificuldade em estabelecer um ponto de encontro em várias partes do Centro sem se sentirem deslocados pelos formatos das estruturas ou dos espaços organizados.

Nestor Gerdant Neto Filho
Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Como ponto positivo, vejo a abertura do Centro Cultural São Paulo as mais diversas tentativas possíveis, tendo como único compromisso o nível de qualidade, e é isso que eu entendo que deve ser um espaço público para todos.

Como ponto negativo ressalta o fato das condições técnicas estarem muito longe do ideal, seria importante fazer algum tipo de acabamento para que se supere esse problema e assim o espaço possa render a totalidade de seu potencial.

Zuza Homem de Melo, crítico de música

A ideia do Centro Cultural é legal. Porém, está em formação e há muitos problemas a resolver. É preciso uma maior estrutura. É importante fazer um levantamento e ver como pode melhorar.

Klaus Vianna — coreógrafo

"Eu vejo o Centro Cultural como um lugar de convivência, além de ser um dos raros lugares onde podemos fazer uma pesquisa de maneira mais livre; vemos também a teoria e prática juntas através da diversidade da programação."

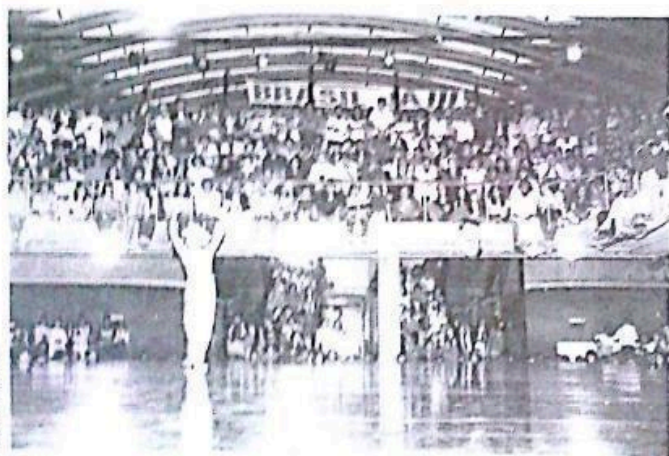
Valmor L. Gomes, 42 anos,
pesquisador

O Centro Cultural São Paulo representa uma conquista da maior importância para o Cinema Independente. Um espaço que vem se afirmando como um dos melhores da cidade, com programação e público cada vez maior, que vai tomando conhecimento deste nosso trabalho.

Cinema de Distribuição Independente

"Para mim, o Centro Cultural é a salvação, afinal sou aposentado faz cinco anos, e desde que descobri o Centro, passo todas as minhas tardes aqui ouvindo música e lendo jornal."

Herbert Nilsson, 61 anos,
aposentado



Centro Cultural - a opção paulista

"É a primeira vez que eu vou aqui e realmente levei o maior susto. Sempre pensei que fosse um espaço super 'ortodoxo', 'ar caído' e de repente encontrei esse 'lugar' grande e bonito 'pra fora'. Sei lá, é um lugar aberto que permite a participação sem comprometimento. Tá, gostei!"

Ricardo, 12 anos,
artista plástico

"Olha, superlegal! Grande e moderno, acho que deveria ter mais espaços como esse espalhados por todo o Brasil."

Anabela Magalhães, 19 anos,
estudante de História em Florianópolis

"Normalmente vou aqui para estudar, mas acho o Centro Cultural uma das grandes e raras opções paulistas tanto em termos de lazer como escolar e cultural."

Daniel Costa, 20 anos,
estudante de Odontologia na USP

O Centro Cultural São Paulo é um importante espaço de exibição para o público que deseja assistir a obras que não encontram espaço nos cinemas comerciais, e que têm sua programação aberta a várias entidades.

André Luiz Pompeia Sturm
Federação Paulista de Cineclubes

"Acho aqui legal, 'nóis pinta, nós desenha, nós brinca' e nem tem lição de casa."

Fabiana L. da Silva, 7 anos,
aluna da Oficina de Artes Plásticas, Fiebam

"Sei lá, aqui é 'superdemocrático', a gente pode sentar no chão, pegar o livro que quiser na própria estante e ninguém vem 'encher o saco' nem perguntar por aquelas malditas fichinhas que tem nas Bibliotecas tradicionais."

Carlos Oliveira, 17 anos,
estudante do 3º colegial

"Puxa, aqui é um barato, a gente vem, passa o dia e a noite inteira, lê, vai ao cinema ou teatro e de vez em quando ainda se pega um show ou uma palestra, e o melhor de tudo isso é que não se gasta quase nada e ainda se vem de metrô."

Soo Bum Chung, 21 anos,
estudante de medicina

O Centro Cultural São Paulo é sem dúvida um pólo catalisador de arte e cultura. Nesses seus três anos de existência, a comunidade e os artistas puderam ter oportunidades incontestes para suas realizações. Em especial, o teatro infantil conquistou um espaço significativo.

Lizette Negreiros
Atriz — Presidente da Associação Paulista de Teatro para a Infância e Juventude.

Três anos depois, a Sala Lima Barreto do Centro Cultural São Paulo vai se firmando como mais um espaço alternativo de exibição do cinema brasileiro, particularmente sua produção independente. Grande parte desses filmes, que no princípio insistimos em sua programação por se tratarem de trabalhos de boa qualidade, foram projetados para sala vazia. Hoje, podemos constatar uma frequência de 50% de ocupação deste espaço. Ainda não é o ideal, mas a luta continua.

Herlene Magalhães
Programadora de Cinema do CCSP

A sala de cinema do CCSP além de sua importância como exibidora é formadora de um público jovem num grande centro de arte e lazer.

Eduardo de Paula Leite
Conselho Nacional de Cineclube — Dnalilme

"É um lugar que tem tudo. Além de divulgar os novos artistas de todas as diferentes áreas, informa o povo também das novidades."

Elizabeth Pergano, 25 anos,
decoradora

ANEXO E – FOLDER CICLO “REVISÃO DO CINEMA BRASILEIRO” (FEV. 1992)



ANEXO F – FOLDER CICLO “REVISÃO DO CINEMA BRASILEIRO”, VERSO
(FEV. 1992)

SALA LIMA BARRETO
REVISÃO DO CINEMA BRASILEIRO

A programação da Sala Lima Barreto, entre diversas mostras e ciclos de filmes internacionais, pretende abrir espaço para uma sistemática difusão do cinema brasileiro. Iniciando essa revisão foram programados os dez filmes mais significativos da história do cinema brasileiro, por ordem de votação da crítica especializada.

04.02 - Terça - 19h

LIMITE - 1929

Dir. Mário Peixoto

Elenco: Olga Breno, Tadiana Rei, Raul Schnoor, Brutus Pedreira.
O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota. Um filme não narrativo.

05.02 - Quarta - 19h

VIDAS SECAS - 1963

Dir. Nelson Pereira dos Santos

Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Jofre Soares, Orlando Macedo.
A saga de uma família de nordestinos que vaga errante pelo sertão. A obra-prima de Graciliano Ramos transformou-se num clássico do Cinema Novo.

06.02 - Quinta - 19h

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL - 1964

Dir. Glauber Rocha

Elenco: Geraldo Del Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos, Lúcio Silva, Maurício do Vale.
Os camponeses Manuel e Rosa se envolvem num conflito sangrento com seu patrão, proprietário rural. Suas trajetórias serão marcadas pelo líder messiânico Sebastião e pelo cangaçoiro Corisco.

07.02 - Sexta - 19h

TERRA EM TRANSE - 1967

Dir. Glauber Rocha

Elenco: Paulo Autran, Glaucete Rocha, Jaridel Filho, José Lewgoy e Paulo Gracindo.
Num país fictício chamado Eldorado, um jornalista combate dois políticos candidatos igualmente corruptos, um populista e outro conservador. Tido por alguns como a obra-prima de Glauber.

08.02 - Sábado - 19h

O BANDO DA LUZ VERMELHA - 1968

Dir. Rogério Sganzerla

Elenco: Paulo Vilaca, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Sergio Mamberti e outros.
Jorge, um marginal paulista que colocou em polvorosa a população de São Paulo, desafiando a polícia ao cometer os crimes mais requintados, torna-se famoso devido à invulgar técnica que emprega na prática de seus roubos e crimes.

09.02 - Domingo - 18h

MEMÓRIAS DO CÁRCERE - 1984

Dir. Nelson Pereira dos Santos

Elenco: Carlos Vazza, Glória Pires, Jofre Soares, José Dumont e outros.
Exemplar adaptação cinematográfica do livro autobiográfico de Graciliano Ramos.

11.02 - Terça - 19h

GANGA BRUTA - 1933

Dir. Humberto Mauro

Elenco: Durval Belini, Déa Selva, Lu Marival.
Primeiro filme sonoro de Humberto Mauro, uma crônica brasileira que se passa numa grande usina onde as máquinas têm função simbólica.

12.02 - Quarta - 19h

RIO 40 GRAUS - 1955

Dir. Nelson Pereira dos Santos

Elenco: Jeca Valadão, Glaucete Rocha, Grande

Otelo, Roberto Bataglin, Sadi Cabral.
Crônica do universo carioca. Filme precursor do Cinema Novo.

13.02 - Quinta - 19h

O CANGACEIRO - 1953

Dir. Lima Barreto

Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico e Adoniran Barbosa.
Primeiro êxito internacional do cinema brasileiro. O filme narra a saga dos cangaceiros do Nordeste.

14.02 - Sexta - 19h

CABRA MARCADO PARA MORRER - 1964-1984

Dir. Eduardo Coutinho

Elenco: Elizabeth Teixeira (ex-presidente da Liga Camponesa de Sapé-PB) e sua família, João Virgílio Silva e moradores do engenho Galiléia-PE.
Nos anos 60, um líder camponês, João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem de latifundiários do Nordeste. As filmagens de sua vida foram interrompidas pelo movimento militar de 64. Dezessete anos depois o diretor volta ao Nordeste à procura da viúva Elizabeth Teixeira e seus dez filhos para terminar o filme.

15.02 - Sábado - 19h

VIDAS SECAS - 1963

Reprise

16.02 - Domingo - 19h

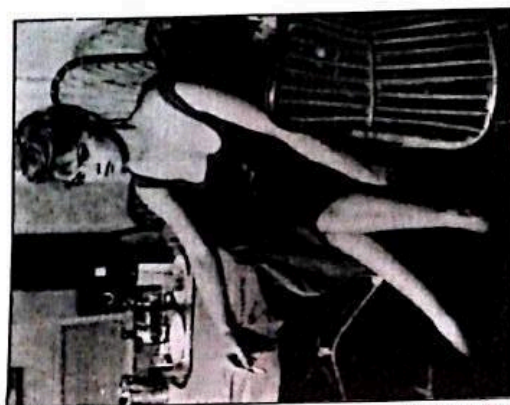
LIMITE - 1929

Reprise

Obs.: O filme *Macuranga*, 7º colocado na votação realizada, não será exibido por indisponibilidade de cópia. Foi substituído por *Cabra Marcado para Morrer*, 11º indicado.

ANEXO G – FOLDER CICLO “GRANDES ATRIZES” (MAR/ABR. 1992)

Ciclo GRANDES ATRIZES



Brigitte Bardot

05 de março a 05 de abril/92
SALA LIMA BARRETO
 Ingressos: Cr\$ 1.500,00



Centro Cultural São Paulo
 Rua Vergueiro, 1000

04/04 – Sábado
SÓ COM VÉU E GRINALDA – 1a/1959/p&B/96'
 Dir.: Mario Amendola
 Elenco: MONICA VITTI e Franco Fabrizi
 Comédia picante sobre o amor depois do casamento.

05/04 – Domingo
O PICOLINO – USA/1935/p&B/100'
 Dir.: Mark Sandrich
 Elenco: GINGERS ROGERS e Fred Astaire
 Uma jovem acredita estar apaixonada pelo marido da amiga e ele começa corresponder a essa paixão. A esposa não dá a mínima, deixando a jovem confusa com tanta indiferença.

Produzido e impresso nas oficinas da SMC

SMC
 SECRETARIA
 MUNICIPAL DE CULTURA
 FUNDO DE MANUTENÇÃO DE SÃO PAULO



Realização:
 Divisão de Artes Cênicas e Música do
 Centro Cultural São Paulo
 Rua Vergueiro, 1000
 Tel.: 270-4577 e 270-9787

ANEXO H – FOLDER CICLO “GRANDES ATRIZES”, VERSO (MAR/ABR. 1992)

Ciclo GRANDES ATRIZES

A SELEÇÃO DE FILMES, INTERPRETADOS POR ALGUNS DOS MITOS FEMININOS IMORTALIZADOS PELO CINEMA, ABRANGE VÁRIOS PERÍODOS E FILMES DE DIVERSAS NACIONALIDADES, A PARTIR DA PRESENÇA DE GRANDES ESTRELAS COMO BETTE DAVIS, RITA HAYWORTH, LANA TURNER, AVA GARDNER, BRIGITTE BARDOT, CLAUDIA CARDINALE, ANA MAGNANI, CARMEN MIRANDA, NORMA BENGUELL, SIMONE SIGNORET, SOB A DIREÇÃO DE REALIZADORES COMO WILLIAM WYLER, BUÑUEL, GEORGE CUKOR, JACQUES TOURNEUR, MARIO MONICELLI, PASOLINI, RUY GUERRA, BERGMAN E FELLINI.

O ciclo é uma promoção conjunta do C.C.S.P. e Cinematográfica Polifilmes.

Horário: 19 h.

Ingressos: Cr\$ 1.500,00.

PROGRAMAÇÃO

(Legendas em português)

05/03 – Quinta-feira
OS CAFAJESTES - Br/1960/p&B/92'

Dir.: Ruy Guerra

Elenco: NORMA BENGUELL, Jeco Valadão, Daniel Filho, GLAUCE

Um filme polémico abordando a malandragem carioca e o relacionamento intempetivo entre um homem e uma mulher.

06/03 – Sexta-feira
BOCACCIO 70 – It/1961/p&B/138'

Dir.: De Sica

Elenco: ANITA EKBERG e Peppino De Filippo

Comédia de costumes em episódios. Oportunidade para se dissecar as contradições em pequenas histórias sobre o moralismo, a hipocrisia, o casamento e a luta de classes.

Um ator célebre, obcecado pela personagem de Otello, termina se identificando totalmente com ele. Sua esquizofrenia leva a um trágico final, com o assassinato da garçonne que ele havia transformado em Osdémonea.

28/03 – Sábado
O ANJO AZUL – Ale/1930/p&B/96' (legendas em espanhol)

Dir.: Joseph Von Sternberg

Elenco: MARLENE DIETRICH e Emil Jannings
O digno professor Immanuel Rath faz tremar seus alunos quando descobre que alguns deles frequentam o cabaret "O Anjo Azul". Ele decide ir até lá para acabar com o escândalo. Mas, inesperadamente, deixa-se seduzir pela cantora Lola Lola.

29/03 – Domingo
ASSIM ESTAVA ESCRITO – USA/1952/p&B/81'

Dir.: Vincent Minnelli

Elenco: LANA TURNER e Kirk Douglas
Um produtor de cinema herda o mau caratismo do pai e vê-se abandonado por todos. Um fiel retrato da mesquinhaz hollywoodiana.

31/03 – Terça-feira
OS DELFINS – It/1960/p&B/96'

Dir.: Francesco Maselli

Elenco: CLAUDIA CARDINALE e Gerard Blain
Melodrama sobre a juventude burguesa italiana. Uma mulher tenta escapar do tédio apaixonando-se por um desconhecido.

01/04 – Quarta-feira
VÊNUS, DEUSA DO AMOR – USA/1948/p&B/83'

Dir.: William Dieterle

Elenco: AVA GARDNER e Robert Walker
Direta do filme sobre a estátua grega que ganha vida, virando a cabeça de um homem. A presença de Ava no elenco e a ótima trilha sonora de Kurt Weill Ogden Nash destacam-se no filme.

02/04 – Quinta-feira
AS INFIEIS – It/1952/p&B/79'

Dir.: Mario Monicelli

Elenco: GIULIA LOLLORIGIDA, IRENE PAPAS, ANA MARIA FERRERO e Mai Britt

Azzali, industrial abastado, encarrega uma agência de detetives de vigiar sua esposa, pois ele quer provas concretas de suas suspeitas de traição.

03/04 – Sexta-feira
A CINICA – Fran/1950/p&B/70'

Dir.: Yves Allegret

Elenco: SIMONE SIGNORET e Bernard Blier
A evocação de um episódio ocorrido em Meully-sur-Seine, narrado de forma densa e cruel. Um retrato da decadência moral da burguesia francesa.

ANEXO I – FOLDER CICLO “GRANDES ATRIZES”, CONTINUAÇÃO
VERSO (MAR/ABR. 1992)

- 07/03 – Sábado**
A BELA DA TARDE – Fran/1967/cor/98*
Dir.: Luis Buñuel
Elenco: CATHERINE DENEUE, Jean Sorel e Michel Piccoli
Elegante senhora da sociedade parisiense passa a viver suas fantasias sexuais.
- 08/03 – Domingo**
LÁGRIMAS AMARGAS – USA/1953/p&b/76*
Dir.: Stuart Heisler
Elenco: BETTE DAVIS, Sterling Hayden e NATALIE WOOD
A história da atriz Margaret Elliot (a própria Bette). Sua ascensão e queda no mundo cruel de Hollywood. Primeiro filme de Natalie Wood, como a filha de Bette Davis.
- 10/03 – Terça-feira**
MAMMA ROMA – Ita/1962/p&b/97*
Dir.: Pasolini
Elenco: ANA MAGNANI, Ettore Garafolo e Franco Citti. A maior interpretação de Ana Magnani, que vive uma prostituta. No filme antológico de Pasolini, ela tenta deixar a vida promíscua mas é impedida pelo reaparecimento do sórdido gigolo de antigamente.
- 11/03 – Quarta-feira**
O SILENCIO – Suécia/1962/p&b/89*
Dir.: Ingmar Bergman
Elenco: INGRID THULIN, Gunnel Lindblom e Birger Malmsten.
A conflituosa relação de duas mulheres, devido à paixão insaciável de uma pela outra. Obra ousada do mestre Bergman.
- 12/03 – Quinta-feira**
IDÍLIO PERIGOSO – USA/1949/p&b/83*
Dir.: Jacques Tourneur
Elenco: Hedy Lammar e George Brent.
“O mais luxuoso de todos os filmes que dirigi”, disse o diretor desta história que se passa no início do século, em Nova York. Hedy Lammar se casa com um homem muito mais velho, que, enciumado, tenta enlouquecê-la.
- 13/03 – Sexta-feira**
LABIOS DE FOGO – USA/1959/cor/87*
Dir.: Robert Parrish
Elenco: RITA HAYWORTH e Robert Mitchum
A atriz Rita Hayworth é mais uma vez a mulher fatal neste filme que promove a feminilidade.
- 17/03 – Terça-feira**
MANINA, MOÇA SEM VÉU – Franc/1953/p&b/73*
Dir.: Mauro Morassi
Elenco: BRIGITTE BARDOT e Jean François Calvé
Um jovem estudante parisiense tenta descobrir o tesouro de uma galera fêntica. Uma linda moça surge em sua vida.
- 18/03 – Quarta-feira**
MATRIMÔNIO À ITALIANA – Ita/1965/cor/128*
Dir.: Vittorio de Sica
Elenco: SOPHIA LOREN e Marcello Mastroianni
Refilmagem de um clássico do teatro italiano, Filomena Marturano. Sophia é Filomena, uma prostituta que vive muitos anos com um rico comerciante até ser substituída por uma jovem funcionária.
- 19/03 – Quinta-feira**
INFÂNCIA – USA/1936/p&b/68*
Dir.: William Wyler
Elenco: MERLE OBERTON, Miriam Hopkins, Joel MacGrea.
Versão suavizada da peça *The Children's Hellman* – na época, o lesbianismo era tido em Hollywood – drama sobre duas professoras acusadas por uma aluna de manterem um caso com o mesmo homem – na peça, o caso é entre as duas.
- 20/03 – Sexta-feira**
CREPÚSCULO DE UMA PAIXÃO – USA/1959/90*
Dir.: Delbert Mann
Elenco: KIM NOVAK, Frederic March
Kim Novak é a jovem que faz Jerry Kingsley (F. March) renascer para as emoções e para o amor. As suas relações vão desenvolver-se dentro das contradições concebidas pelo roteirista Paddy Chayefsky.
- 24/03 – Terça-feira**
NOS BASTIDORES DE LONDRES – USA/1938/p&b/83*
Dir.: Tim Whelan
Elenco: VIVIEN LEIGH, Charles Laughton e Rex Harrison.
Londres, anos 30. As portas dos grandes teatros da cidade, os “buskers”, verdadeiros artistas de rua, se apresentam para um público indiferente. Um ator de meia idade envolve-se com uma garota ladra.
- 25/03 – Quarta-feira**
NOITES DE CABÍRIA – Ita/1956/p&b/85*
Dir.: Federico Fellini
Elenco: GIULIETTA MASINA, François Perrier e Amedeo Nazzari.
Cabiria, uma prostituta, sonha com o sucesso e a felicidade. Acreditando ter encontrado o amor, ela vende sua casa e seus bens para casar-se.
- 26/03 – Quinta-feira**
COPACABANA – USA/1947/p&b/84*
Dir.: Alfred E. Gree
Elenco: CARMEN MIRANDA e os irmãos Marx
Célebre filme onde a atriz maior de musicais que abordavam temas brasileiros contracenava com as grandes gags dos irmãos Marx.
- 27/03 – Sexta-feira**
FATALIDADE – USA/1947/p&b/107*
Dir.: George Cukor
Elenco: SHELLEY WINTERS, Ronald Colman, Edmond O'Brian

ANEXO J – FOLDER PROGRAMAÇÃO (JAN. 1992)

OFICINA

CLOWN
 Cristiane Paoli-Quito, diretora do espetáculo *Uma Raposa de Personagens Extravagantes*, ministra – de 3 a 14 de fevereiro – uma Oficina Intensiva de Clown. O objetivo é possibilitar descobertas e, através da intuição e da promoção, favorecer um fazer teatral livre e lúdico.
 "Clown na nossa tradução, significa palhaço, o que não é exatamente uma verdade, pois este tipo de máscara ou interpretação é mais abrangente e sutil. O palhaço é apenas uma das categorias que envolvem o Clown, assim como os excêntricos, os Augustos e os Brancos." (Cristiane Paoli-Quito)
 A oficina, inteiramente gratuita, dirige-se a atores, estudantes da área e afins. O número de vagas é limitado a 30 (trinta) e as inscrições devem ser feitas de 13 a 24 de janeiro, das 13 às 18hs, na Divisão de Artes Cênicas e Música.

MÚSICA

Sala Adoniran Barbosa, às 19h30
 Dia 8/1 – Sônia Abreu e a Banda do Quarto Mundo
 Dias 10, 11 e 12 – J. Mahall e Pacificos da Ilha
 Dias 17, 18 e 19 – Língua da Trapo
 Dias 22 e 23 – Bocalito
 Dias 24, 25 e 26 – Raul de Souza
 Dias 31/1, 1 e 2/2 – Blue Jeans

**artef
cênicas & música**

PROGRAMAÇÃO 1992

J A N E I R O



ARY BRANDI

Cristiane Quintero, em "Corpo de Bone", de 8/1 a 22/2, na Sala Jander Fung do CCSP

Aqui você encontra a programação completa de janeiro da Divisão de Artes Cênicas e Música do Centro Cultural São Paulo. Uma excelente oportunidade para assistir aos espetáculos e preços especiais. Aproveite para fazer também sua inscrição para uma oficina gratuita de teatro, neste mês de Jênia.

Centro.

Produção e montagem pela equipe da SMC

Divisão de Artes Cênicas e Música do
 Centro Cultural São Paulo
 Rua Vergueiro, 1000
 Tel.: 270-4573 e 278-9767




ANEXO L – FOLDER PROGRAMAÇÃO (MAR. 1992)



ANEXO M – ALGUNS CICLOS DE CINEMA REALIZADOS NA SALA DO
CCSP ENTRE 1995 E 2003

- “Prêmio cidade de São Paulo 1995” (mostra com filmes premiados no ano anterior em evento promovido pela SMC/Prefeitura de São Paulo, fevereiro de 1996);
- “Mostra de animação: Filmes dirigidos por cineastas brasileiros descendentes de italianos” (fevereiro de 1996);
- “Retrospectiva David Lean” (março de 1996);
- “1º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade” (também realizado no Cinesesc, abril de 1996);
- “Cineastas e seu processo criativo” (exibição de filmes mais bate-papo com cineastas, maio de 1996);
- “Revisão do cinema paulista dos anos 80” (junho de 1996);
- “Cinema japonês: um zapping” (junho de 1996);
- “Documentário e identidade” (mostra de filmes mais debates com cineastas Eduardo Coutinho, Vladimir Carvalho e Mário Kuperman, junho de 1996);
- “Festival Mercosul cultural” (evento multidisciplinar em parceria com as Secretarias de cultura de Buenos Aires, Assunção e Montevideo, julho de 1996);
- “O cinema dos despossuídos – Retrospectiva Ozualdo Candeias” (apoio Cinemateca Brasileira e Cinematográfica Polifilmes, dezembro de 1996);
- “2º Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade” (também realizado no Cinesesc, abril de 1997);
- “Oswaldo Massaini: Um produtor cinematográfico” (setembro de 1997);
- “Mazzaropi: Uma câmera no coração” (janeiro de 1998);
- “Sob o olhar de Fuji Yama” (fevereiro de 1998);
- “Destaques do acervo: Os melhores filmes co-patrocinados pela Secretaria Municipal de Cultura” (março de 1998);
- “Cinema e Literatura” (março de 1998);
- “Música para o cinema alemão” (projeção de filmes silenciosos alemães com acompanhamento musical ao vivo acompanhado pelo grupo musical “Kuarteto”, março de 1998);
- “China: Nove filmes, várias faces” (com legendas em inglês ou espanhol, abril de 1998);
- “Mostra Geledés: A Discussão da condição do negro no Brasil” (com apoio da Geledés, Instituto da Mulher Negra, abril e maio de 1998);
- “O cinema é mais quente que a vida” (homenagem a Fassbinder em duas partes, abril e maio de 1998);
- “O mosaico de memórias: cinco filmes inesquecíveis das produções francesas e italiana” (maio de 1998);

“Sotaque paulista: O cinema de Ugo Giorgetti e Carlos Reichenbach” (maio de 1998);
“O Mundo mudo de Buster Keaton” (agosto de 1998);
“Mostra Hector Babenco” (agosto de 1998);
“Semana de Curta-metragem Paulistana” (evento anual)
“Mostra do Audiovisual Paulista” (1999);
“Retrospectiva Wim Wenders” (julho de 1998);
“Acerca de Lorca” (agosto de 1998);
“Fantasia italiana” (com filmes de Federico Fellini e Mario Monicelli, 1998);
“Paulo Emílio: Menos 25 anos (setembro de 2002)”;
“Japão: Cinema e Literatura – Centro Cultural 20 anos” (julho de 2002)”;
“Dante Ancona Lopez – Criador do cinema de arte de São Paulo” (fevereiro de 2003);
“Mostra de cinema contemporâneo da Bélgica” (fevereiro de 2003);
“Cinema francês contemporâneo” (abril de 2003);
“Retrospectiva Mikio Naruse” (junho de 2003);
“Retrospectiva Família Farias” (julho de 2003);
“Buñuel: 20 anos depois” (julho de 2003);
“50 Anos da Premiação de O Cangaceiro” (setembro de 2003);
“Roberto Rossellini: Do cinema e da televisão” (novembro de 2003);