

O Cineclube Antônio das Mortes e sua produção de filmes independentes

Marina da Costa Campos¹

Introdução

O Cineclube Antônio das Mortes foi criado em Goiânia, no ano de 1977, por estudantes e militantes do movimento estudantil, no Diretório Setorial da Área de Ciências Biológicas (Medicina) da Universidade Federal de Goiás. Em 1978 a entidade foi formalizada, contando com um grupo inicial formado por: Ricardo Musse, Herondes César, Lourival Belém Júnior, Benedito Castro, Leonardo de Camargo, Antônio Carlos de Gusmão, Oto Vale Araújo, Judas Tadeu Porto, Estelino Filho e Joaquim Moura Filho. Ao longo dos dez anos da entidade, outros membros passaram a exercer importantes participações: Márcio Belém, Guaralice Paulista, Maria Noemi Araújo, Lisandro Nogueira, Eudaldo Guimarães, Divino José, Hélio de Brito, entre outros.

Desde a fundação até 1987, o cineclube construiu sua estrutura de funcionamento na realização das seguintes atividades: exibição e debate dos filmes, pesquisa e estudo sobre as estéticas cinematográficas, e a produção de filmes experimentais em super-8 e 16mm². Este artigo se concentrará na produção de filmes realizados pelos integrantes da entidade. O CAM produziu 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens, exibidos tanto no cineclube, como em festivais e exibições realizadas pela entidade nas cidades do interior de Goiás. Os filmes eram produzidos em um sistema de cooperativa e defendidos por seus membros como uma “produção independente”. Para analisar esta caracterização “independente” da produção do cineclube, é preciso entender quais concepções o “cinema independente” adquiriu no cinema brasileiro, para assim se pensar em qual “cinema independente” foi realizado pelo cineclube. Logo, faz-se necessário retomar o texto de Maria Rita Galvão, *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*. Neste ensaio, a autora não se debruça em análises dos filmes produzidos na década de 1950 e sim nas principais ideias que circulavam a prática do cinema brasileiro paulista. Seu foco é a reflexão sobre o pensamento

¹ Universidade Federal de São Carlos, Campus São Carlos, São Carlos, SP, CEP 13565-905, Brasil.

² O Cineclube Antônio das Mortes funcionou regularmente entre os anos de 1977 a 1987. No entanto, a partir de 1988 até 2000, o cineclube passou a realizar atividades esporádicas. Atualmente ele se encontra inativo, embora alguns de seus antigos integrantes utilizem o nome do cineclube em todas as atividades culturais que promovem.

cinematográfico que se fez presente na época, conduzido pelos intelectuais e cineastas esquerdistas, e que refletiu em ideais pelos quais se deveria lutar na realização dos filmes.

Outro texto importante que estruturou este artigo foi a tese de doutorado de Luís Roberto Rocha Melo, *Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Nesta tese, o autor também discorre sobre a produção independente do final da década de 1940 e década de 1950, especificando-se nas relações entre produção-distribuição-exibição no Rio de Janeiro. Além do texto de Maria Rita Galvão e Luís Roberto, será preciso recorrer aos autores Jean-Claude Bernardet, Arthur Autran, Ismail Xavier, Randal Johnson, entre outros para dar conta da utilização e concepção do termo “cinema independente” entre o final dos anos 40 até a década de 1980.

Por um cinema brasileiro independente

Em *Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*, Luís Roberto Rocha Melo introduz seu trabalho apontando o final da década de 1940 como o período em que o termo “cinema independente” surgiu para definir determinadas produções de longas-metragens ficcionais. Desta época até os dias atuais, esta caracterização acompanhou a cinematografia brasileira. A crítica do autor sobre esta definição é pertinente e pouco debatida entre profissionais e estudiosos do tema:

de uma forma geral, aceitou-se a ideia da “produção independente” sem que se problematizasse em relação a quê tal independência se dava ou era pretendida. Por outro lado, a frequência com que a expressão veio sendo usada promoveu a multiplicidade de enfoques e de sentidos, a ponto de se poder falar não em um, mas em vários discursos sobre “cinema independente” – cada um apontando para interesses e propósitos diferentes, às vezes conflitantes (Melo 2011, 5).

Para identificar o que foi essa “independência” e qual enfoque dado ao termo no período escolhido em sua tese, o autor concentrou-se nas concepções que a expressão adquiriu entre o final dos anos 1948 e 1954 no Rio de Janeiro, a partir das relações estabelecidas entre a distribuição-produção-exibição. Neste recorte, Luís Roberto orienta-se para uma direção não recorrente entre as pesquisas que é levar em conta os aspectos de exibição e distribuição, pois em relação ao “cinema independente” brasileiro dos anos 1950, apenas um dos setores da atividade — a produção —, vem sendo sistematicamente considerado pelos estudiosos” (Melo 2001, 8).

Autor defende que no final da década de 1940 e em toda década de 1950 havia dois grupos que delinearão duas concepções do termo “cinema independente”: uma levantada pelo grupo de realizadores e críticos de esquerda ligados ao Partido Comunista Brasileiro,

PCB, no Rio de Janeiro e em São Paulo; e outra, difundida pelo grupo de produtores e pequenos distribuidores, também concentrados nas mesmas regiões.

Em meados de 1940, as ideias sobre o “cinema independente” começaram a circular entre produtores, distribuidores e exibidores no Rio de Janeiro, sendo Moacyr Fenelon um dos primeiros a se intitular independente. Após sua saída da Atlântida, em 1948, ele passou a ser chamado de “produtor independente” tanto pelos jornais da época, como por ele próprio. Surgiram poucos produtores que se intitulavam ou eram identificados com esta alcunha, no entanto, o que conferia a estes a carga de “independente” era sua oposição ao cinema empresarial, pois “independentes” seriam os produtores “avulsos”, sem estúdios, que através de diversos expedientes conseguiam levantar recursos para produzir” (Melo 2011, 15).

Aqui se encontra um aspecto fundamental destes produtores cariocas em relação aos críticos do PCB. Tais produtores realizavam comédias musicais populares — o que era extremamente criticado pelo outro grupo — e a qualidade de independente não estava em produzir filmes que possuíssem um tom crítico sobre a realidade nacional:

Para os produtores de filmes objetivamente “comerciais”, a “independência” estava ligada às formas de produção, distribuição e exibição desvinculadas dos grandes estúdios e do monopólio de Severiano Ribeiro, mas não abrangiam questões estéticas e temáticas. (Melo 2008, 378)

Segundo Melo, para os profissionais cariocas, “tanto um produtor de comédias carnavalescas quanto um diretor de filmes dramáticos poderiam ser ‘independentes’” (Melo 2011, 15). Portanto, a qualidade aferida pelo termo se dava no domínio da produção-exibição-distribuição, e não na construção de ideias que orientassem a elaboração dos filmes. Daí que o autor revela (Melo 2011, 15) um aspecto interessante desta distinção entre os grupos. No cinema carioca, utilizava-se o termo “produção independente” e não “cinema independente”, visto que esta última carregava um teor ideológico, próprio do outro grupo de esquerda. Além disso, independentes também eram os distribuidores e exibidores que tentavam as suas custas realizar seus trabalhos enfrentando o grupo Severiano Ribeiro. Muitas vezes, estes mesmos recusavam os filmes dos produtores independentes para angariar obras que pudessem concorrer com o monopólio.

Um exemplo dessa busca alternativa dos produtores-distribuidores-exibidores foi o caso da produtora Flama, gerenciada por Rubens Berardo e Moacyr Fenelon. A empresa produziu filmes de variados gêneros, como as comédias populares, melodramas, musicais carnavalescos e buscava formas alternativas de exibição e circulação associando-se “aos circuitos exibidores de Vital Ramos de

Castro e Pathé, no Rio de Janeiro, além de Francisco Serrador, em São Paulo, que eram concorrentes de Luiz Severiano Ribeiro” (Melo *apud* Augusto 2008, 380). Tais circuitos aproximavam produtores de esquerda, como Fenelon e críticos e cineastas como Alex Viany, que filmou *Agulha no palheiro* (1953) com a produtora Flama.

Alex Viany é um ponto central nas discussões sobre cinema independente. Na obra *Alex Viany: crítico e historiador*, Arthur Autran traz o pensamento do historiador e suas atuações como crítico e diretor. O autor remonta a importância da participação de Viany nas discussões sobre os rumos do cinema brasileiro. Enquanto integrante da companhia Maristela, em 1951, participava de diversas reuniões com funcionários de empresas cinematográficas, assim como de vários congressos – marcantes na década de 1950, focados em pensar o cinema brasileiro em seu processo de industrialização e elaboração. Entre as críticas e posicionamentos que Alex Viany assumiu, estão o ataque ao estrangeiro: profissionais e empresas que dominam o mercado cinematográfico e não permitem que o cinema brasileiro ocupe o seu espaço devido. Para Viany, era necessário restringir a importação do filme estrangeiro para que o cinema nacional tivesse condições de sobreviver. Além disso, o crítico reforçou a “necessidade de garantir a distribuição e a exibição para que a produção tivesse continuidade” (Autran 2003, 67). Portanto, o crítico introduziu uma preocupação nova entre quem pensava o cinema brasileiro, ao compreender as urgências que assolavam não só a produção, mas a distribuição e exibição:

Viany passou a realizar uma análise materialista e isso consistiu em uma novidade fundamental para o pensamento cinematográfico brasileiro. Não se partia da inspiração distante do cinema americano, buscava-se uma base concreta observando o mercado brasileiro. (Autran 2003, 67)

Nesta observação sobre o mercado brasileiro, Alex Viany compreendia a importância da industrialização do cinema nacional, embora sua posição assumisse uma relação ambígua e indefinida sobre o tema. Ele defendia que “o desenvolvimento industrial no cinema brasileiro não podia se dar de qualquer forma” (Autran 2003, 51). Esta industrialização deveria estar atrelada a uma produção de filmes com conteúdo de caráter nacional, autêntico, com personagens brasileiros e com o intuito de educar o “povo contra o mau gosto a que ele foi levado pelo cinema americano, e de ajudá-lo a lutar contra o imperialismo” (Galvão e Bernardet 1982, 71). Também deveria alcançar o realismo, fornecendo ao roteiro ou à história o “tratamento brasileiro” para que os “assuntos brasileiros” chegassem a uma expressão nacional” (Autran 2003, 74):

O realismo faria parte de uma etapa posterior e superior em relação à etapa na qual se encontrava o cinema brasileiro. Este deveria atingir a industrialização, para poder aspirar ao realismo. Talvez a “autenticidade” fosse um primeiro passo para o realismo, mas aí está

criado um problema, pois seguindo o esquema de Viany, perderíamos a “autenticidade” na medida em que a industrialização avançasse. (Autran 2003, 54)

É neste ponto em que se encontra a fragilidade da posição de Alex Viany. Almejava-se uma industrialização do cinema, mas no Brasil ele não deveria ser como nos outros países. Deveria melhorar a qualidade técnica e manter elementos da cultura nacional, sua autenticidade. Porém, o próprio autor reconheceu que autenticidade e indústria não combinavam e não ofereceu uma solução para esse conflito. Ademais, as definições de autenticidade, tratamento brasileiro, caráter nacional não estavam esclarecidas.

Assim, Alex Viany direcionou-se para a questão ao qual se refere este artigo: o cinema independente. Na concepção do crítico, o cinema independente seria a “única forma de se realizar cinema decente no Brasil” (Autran 2003, 82). Como as empresas não tinham condições de colocar em prática o desejável para o cinema nacional, assim como também muitas não se interessavam, restava direcionar os esforços para a produção independente. No entanto, essa “independência era menos no modo de produção do que no conteúdo dos filmes” (Autran 2003, 82).

Na verdade, a defesa do historiador é mais uma de várias que compõem o pensamento cinematográfico na década de 1950, elucidado por Maria Rita Galvão no texto fundamental sobre este tema, intitulado *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*. Neste ensaio, a autora identifica as principais ideias que nortearam os produtores e cineastas que levantaram a bandeira para o cinema independente:

Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasilidade” (Galvão 1980, 14).

Como se pode notar, as relações de produção no entendimento de cinema independente descritas acima se referem somente na oposição entre pequenos produtores e grandes empresas. Por este ponto, tem-se uma ligeira aproximação com o grupo de produtores e distribuidores citados no início do artigo. No entanto, eles se permitem a produção de diversos gêneros populares na busca em ocupar o mercado brasileiro e confrontar um sistema empresarial. Já o grupo dos críticos e cineastas de esquerda não conseguiram deixar claro na prática como conseguir ser independente das grandes empresas além do campo ideológico:

O cinema industrial é o cinema convencional, cosmopolita, mistificador do povo. Então, ao mesmo tempo tem-se de lutar por ele e contra ele. A solução do impasse estaria em se lutar por um cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial — em outras palavras, um cinema que fosse ao mesmo tempo “industrial” e “independente”. (Galvão e Bernardet 1981, 82)

Então, ficava confusa a relação entre os produtores e as grandes empresas, visto que repeliam seus modos de funcionamento, mas necessitavam de seus apoios. Defendia-se então a liberdade do autor que não poderia sofrer interferência pela empresa:

Visto sob este novo ângulo, cinema independente é aquele que parte de um autor, e não de uma empresa. É independente o filme em que o diretor pode expressar livremente as suas ideias, ao contrário do que acontece no cinema empresarial, em que o diretor é apenas contratado para realizar um filme cuja ideia não partiu dele. Neste caso, a “independência” que se reivindica para os filmes diz respeito à liberdade de autoria dentro das empresas. Não se põe em xeque o sistema de produção empresarial, mas apenas a sujeição dos “autores” à empresa. (Galvão 1980, 16).

Não havia um confronto direto com o sistema industrial, nem uma preocupação com o que poderia atrair público, apenas uma atenção para a produção, levando em conta um destino final idealizado: um público que precisava ser educado para as questões nacionais. Desejavam uma industrialização, internalizada pelo momento nacional-desenvolvimentista que o país atravessava, no entanto tal industrialização não poderia visar o lucro, apenas a educação do povo. Uma independência para a criatividade e libertação das regras do sistema capitalista. Nem o Estado poderia interferir no cinema nacional, a não ser ao incentivar a produção e limitar a entrada de filmes estrangeiros³.

No entanto, Maria Rita Galvão expõe as contradições dos anseios do cinema independente. Ele queria disputar mercado, mas não aceitava ser um cinema industrial falso e cosmopolita. Queria ter a liberdade de exprimir a realidade brasileira, mas não compreendia que desta maneira não havia como competir com o estrangeiro. A crítica da autora é contundente (Galvão 1980, 19): é uma condição impossível existir e se desenvolver um cinema independente sem a conquista de mercado exibidor.

Esta fase de desenvolvimento do cinema independente foi e ainda é compreendida por muitos autores, como Glauber Rocha, como uma *fase preparatória* (Melo 2011, 10) para o Cinema Novo, porém é preciso ressaltar que na verdade a década de 1950 não preparou a década de 1960, mas desenvolveu ideias e começou a lidar

³ Segundo Jean-Claude Bernardet (2009, 64-65), neste momento o auxílio do Estado é legitimado pelos cineastas e críticos de esquerda, pois era visto como “acima dos interesses de classe”. Ela deveria ser bem guiada, para não beneficiar os produtores capitalistas e sim favorecer o cinema brasileiro.

com questões que explodiram na década seguinte. Há elementos que unem a geração cinemanovista e os realizadores independentes da década anterior, como a ênfase na produção fora dos estúdios, baixo orçamento e a temática popular brasileira buscando a visão crítica da realidade. É deste período que provêm orientações como “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” e a ênfase de um cinema de autor — aqui a ideia de autor ganha mais força como um instrumento de oposição ao cinema industrial⁴.

O Cinema Novo propôs um cinema empenhado na transformação da sociedade, com compromisso com a cultura popular, com a liberdade de autoria, dirigindo-se para o povo e sobre o povo, em uma luta contra o sentimento de “ocupado” e a dominância do ocupante, que gere o processo de subdesenvolvimento⁵No entendimento dos cinemanovistas, a única forma que o cinema possuía de resistência em um país periférico era ser independente. No entanto, manter esta independência tinha seu preço caro:

O cinema independente — que favorece o desenvolvimento da arte cinematográfica e a expressão da cultura nacional, que é manifestação de um “autor” que pode ser um “artista” — tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que o condena à circulação de elites, anulando o seu projeto inicial de ser popular. Em função disso, não cumpre sua missão cultural junto ao povo e se revela economicamente inviável — não tem condições de subsistir. (Galvão e Bernardet 1982, 213)

E isso ocorreu de fato. O Cinema Novo não conseguiu comunicar-se com o público, só alcançando esta proeza em sua segunda fase, pós-golpe de 1964 e pós AI-5. Apareceram filmes como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman; entre outros, que faziam diálogo com humor, com a cultura de massa e a literatura modernista, atraindo maior público. Em meio a isso, surgiu o Cinema Marginal, radical em sua posição estética em relação ao Cinema Novo em “uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado” (Xavier 2001, 70).

É neste momento que se estruturou um novo entendimento de cinema independente, ou melhor, de cinemas independentes, e que permanecerá nos anos 1970 e 1980. Uma delas proveio da criação, em 1969, da Empresa Brasileira de Filmes S/A, Embrafilme. Em 1973, a Embrafilme passou a subsidiar as produções. Segundo Randal Johnson, desta forma surgiram dois grupos de tensão no diálogo com a Embrafilme. O grupo “concentracionista”, composto por companhias de tamanho médio que possuíam os meios de filmagem, equipes numerosas e permanentes, associados com empresas privadas nacionais e internacionais. E o outro grupo, os “independentes”,

⁴ Porém isto não evita as oscilações do próprio grupo entre ter uma indústria cinematográfica e ser independente, como era na década de 1950.

⁵ Termos explorados por Paulo Emilio Salles Gomes em *Cinema trajetória no subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980).

formado por pequenas companhias produtoras, que não possuíam equipamento completo de filmagem, equipes reduzidas e a ideologia de colocar em primeiro lugar a relevância cultural e social dos filmes, em detrimento do sucesso comercial. A luta de forças entre “concentracionistas”, que pressionavam por uma atuação mais empresarial, e os “independentes”, que pressionavam pelo apoio da Embrafilme, só revelou a fraqueza desta empresa em lidar com as questões de mercado e gerência do cinema no Brasil:

A existência de tais tensões, quando projetadas sobre o quadro tradicionalmente clientelista do Estado brasileiro, do qual a agência fazia parte, resultou numa ausência geral de direção na política da Embrafilme. Como o papel exato do Estado com relação à indústria cinematográfica nunca foi verdadeiramente definido, a Embrafilme tentou ser coisas demais para gente demais, muitas vezes sob as formas de pressão política inerentes a um quadro clientelista. (Johnson 1993, 40)

A Embrafilme foi acumulando problemas burocráticos e estruturais ao longo dos anos 1970 e 1980 até ser extinta em 1990, pelo governo Collor. Enquanto “concentracionistas” e “independentes” se digladiavam em torno do apoio da instituição, outros realizadores e produtores em várias regiões do Brasil encontravam-se alheios a qualquer tipo de apoio governamental ou privado. O cinema da Boca do Lixo, na década de 1970 e 1980, foi um exemplo disto. Reunia no Centro de São Paulo, produtores, autores, atores, cineastas do Cinema Marginal, estúdios e empresas na produção diversificada de gêneros cinematográficos, principalmente as pornochanchadas⁶. Suas características principais consistiam-se numa produção a toque de caixa, filmes ligeiros de baixo orçamento e bom retorno do público. Segundo Eugênio Puppo (Puppo 2004, 3), nos anos 1970, dos 80 filmes realizados no Brasil, 40% pertenciam à Boca do Lixo, o que representava uma produção de 32 filmes. O retorno financeiro que permitia mais produções vinha justamente do sucesso de público nas exibições, do gosto popular pelos filmes. De acordo com Inácio Araújo, tais obras que estabeleceram diálogos com um público classe C e eram feitas por pessoas “com cultura similar à daquelas que os assistiam: eram realizados por artesãos também pouco letrados, que haviam aprendido a profissão trabalhando como técnicos” (Puppo 2004, 9).

Outra concentração de realizadores que se mostravam muito distante do perímetro da Embrafilme eram os cineastas experimentais, presentes em vários Estados como Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Paraná, Goiás entre outros. Produziam seus filmes sem apoio algum tanto governamental quanto empresarial. Tais filmes geralmente não estavam presentes nos circuitos tradicionais de cinema, sendo mais exibidos em museus, cineclubes, festivais

⁶ Apesar do cinema da Boca do Lixo ser concentrado em São Paulo, também contava com cineastas e filmes do Rio de Janeiro.

ou em outros locais alternativos. Dentre os nomes mais importantes do cinema experimental, constam jovens cineastas, artistas plásticos e poetas, como Hélio Oiticica, Antônio Dias, Arthur Omar, Lygia Pape, Iole de Freitas, José Agrippino de Paula, Toquarto Neto, Ivan Cardoso, Paulo Bruscky, entre outros. Esta tendência, influenciada pelo tropicalismo, teve sua intensidade na década de 1970, com grande parte da produção realizada em Super-8. A escolha desse aparato revelou não só uma questão de facilidade de acesso, mobilidade e manuseio, mas também de um poder maior de experimentação e de caráter contestatório, como forma de negar as estruturas político e culturais da época. Além disso, a própria recorrência do curta-metragem, e não do longa, marca este período pois era a possibilidade de realização por custos baixos. A partir deste contexto de produção do superoitismo brasileiro e desta concepção de independente que o Cineclube Antônio das Mortes se aproxima, como veremos mais adiante.

Independência em Goiás

O Cineclube Antônio das Mortes desde a sua formalização instituiu como orientações de desenvolvimento da entidade as seguintes atividades: a exibição de filmes e debate, a pesquisa das estéticas cinematográficas e a produção de curtas-metragens experimentais em 16mm e super-8. A determinação de uma produção experimental consta, inclusive, no estatuto interno do cineclube publicado no *Diário Oficial* do dia 5 de maio de 1978, onde se determinou como um de seus objetivos “incentivar a prática e o progresso do filme experimental”.

No entanto esta prática só iniciou-se de fato a partir de 1981, após cinco anos de estudos em cinema realizados por seus integrantes. Nem todos produziam filmes, pois na entidade os participantes eram livres para escolher as atividades que mais se interessassem em realizar. Aqueles que se dedicaram à realização, formaram o Núcleo de Produção do Cineclube Antônio das Mortes. Neste período de produção do núcleo, realizaram 15 produções: *Nosso cinema, seus aspectos e sua gente* (1981, Eudaldo Guimarães); *295.5* (1981, Lourival Belém); *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (1981, Lourival Belém, Noemi Araújo); *A imagem do trabalhador* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix); *1º de maio* (1981, CAM e Comunidade Ana Félix); *Quinta Essência* (1982, Lourival Belém e Ronaldo Araújo); *A ilusão: uma verdade 24 vezes por segundo* (1982, Lourival Belém); *O grande circo Vera Cruz* (1983, Hélio de Brito); *Conceição my Love* (1984, Hélio de Brito); *Sonhos e fantasias* (1981, Eudaldo Guimarães); *Ventos de Lizarda* (1982, Pedro Augusto); *Cinzas da quarta-feira, ou a procura do eu perdido* (1984, Hélio de Brito); *Lúcidos ou neuróticos?* (1982, Divino José); *Dedo de Deus* (1987, Lourival Be-

lém e Márcio Belém); e *João Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano* (1986, Ricardo Musse).



Imagem 1: Márcio Belém e Eudaldo Guimarães em filmagens de um encontro de estudantes no ginásio da Universidade Católica de Goiás, 1981 | Arquivo pessoal de Eudaldo Guimarães.

Uma das preocupações que CAM teve na produção de filmes foi com a descentralização das atividades artísticas da entidade, o que fez com que os integrantes também voltassem suas atenções para as cidades do interior de Goiás:

eles incentivaram a criação de circuitos paralelos (cineclubes) em diversas cidades, além de estimular a realização de filmes por parte das próprias comunidades locais. Não há nisso, contudo, nenhuma intenção de ser paternalista ou assistencialista. Como lema, eles utilizam a máxima, “é mais sensato ajudar a acender a fogueira do que ser um foco de luz que emana da capital em direção ao interior”. (Leão e Benfica 1996, 49)

O cineclubes colocou à disposição seus conhecimentos na atividade cinematográfica para comunidades e sindicatos, porém não há informações nem catalogação, por enquanto, dos filmes produzidos nessas incursões. O único registro que se tem de produção orientada pelo CAM é o filme *Imagem do Trabalhador*, de 1981, realizado pelo Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itapuranga, pela Pastoral da Saúde e por camponeses da comunidade Ana Félix.

O que se pode, então, analisar destas poucas informações e da escrita de Beto Leão e Eduardo Benfica, é que o cineclube estimulava práticas independentes de produção cinematográfica em regiões onde não havia cinema ou se havia, eram poucas salas abastecidas pelo circuito comercial tradicional de filmes. Além da questão do ensino, a ênfase no experimental como linguagem condutora das produções criou uma ligação entre o termo experimental e o termo independente. Havia uma grande influência das correntes do neo-realismo italiano, do Cinema Novo, do Cinema Alemão, da *Nouvelle Vague* no CAM, nas atividades de pesquisa, na escolha dos filmes exibidos, mas principalmente no desejo dos integrantes de experimentar e buscar novas linguagens que dessem conta da sensibilidade e visão de mundo que queriam expressar:

ele [o cinema experimental] exige uma abertura, uma necessidade, uma condição de favorecimento do gênio criativo, que isso é uma dimensão - no meu entendimento — que tende a ser podado pelas condições mercadológicas, do próprio capitalismo, da massificação, da racionalização extremada, da planificação de tudo. No experimental você tem uma possibilidade de se desamarrar disso. [...] E você se põe naquele lugar onde o confortável, o cômodo não cabe mais. [...] (Belém JR 2012).

Logo, o experimental, na fala de Lourival Belém, seria uma maneira alternativa de expressão, que não se encontra em qualquer modelo de cinema. Os filmes produzidos pelo CAM tentam, então, ser independentes em seu processo criativo e nas escolhas quanto à forma e conteúdo das obras, não permitindo planificações e interferências. Além disso, o grupo era extremamente politizado e possuía imensa preocupação com a linguagem cinematográfica, pois acreditava que com “estética se chegaria ao político” (Belém JR 2012), logo, a carga contestatória era um elemento constante nos filmes.

Mas, esta independência não é somente no campo estético em si, é também no campo da distribuição e exibição. Os filmes produzidos pela entidade não circularam em salas comerciais de cinema e não foram distribuídos por nenhuma empresa. Foram exibidos nas sessões do cineclube — sessões essas que não tinham uma sede específica, ocorriam em vários locais de Goiânia e no interior do Estado —, e em festivais, tanto no Brasil como no exterior. Todo o movimento de circulação dos curtas-metragens da entidade era feito pelos próprios integrantes.



Imagem 2: Foto tirada em 1981 nas filmagens de *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo*, que anos depois se chamaria *Recordações de um presídio de meninos*. Da esquerda para a Ricardo Musse, Noemi Araújo, Lourival Belém, Ronaldo Araújo, Erivaldo Nery (Piolho) e Divino Conceição | Arquivo pessoal de Maria Noemi Araújo.

Tais características da dinâmica deste cineclube para com a sua produção só reforçam os elementos mais comuns do que se costuma denominar o cinema experimental⁷. Os teóricos Jacques Aumont e Michel Marie conceituam como experimental todo o filme que experimenta, seja de forma narrativa, figurativa, sonora ou visual. Partilham também de alguns critérios apontados por Dominique Noguez na análise deste gênero:

- Ele não é realizado pelo sistema industrial;
- Não é distribuído nos circuitos comerciais (mas, eventualmente, em outros circuitos);
- Não visa à distração, nem, necessariamente, à rentabilidade;
- É majoritariamente não-narrativo;
- Trabalha questionando, desconstruindo ou evitando a figuração; (Aumont; Marie 2003, 111)

Diante das particularidades do experimental apresentadas por Dominique Noguez, é possível analisar os filmes produzidos pelo Cineclube Antônio das Mortes relacionando o caráter experimental

⁷ Embora o termo “cinema experimental” seja considerado, pela maioria dos teóricos, de difícil conceituação (principalmente pela variedade de suas formas e ideologias), algumas características produção-exibição-distribuição apresentam semelhanças comuns nas diversas vertentes deste campo.

com o independente. O primeiro ponto é que a entidade não produzia seus filmes dentro de um sistema industrial, e sim num sistema de cooperativa. O Núcleo de Produção do Cineclube Antônio das Mortes funcionava em esquema rotativo, no qual os integrantes trocavam de funções em cada filme produzido. Os curtas e médias-metragens eram feitos em super-8 e 16mm, bitolas mais baratas, financiadas pelos próprios integrantes ou doadas pela emissora local, TV Anhanguera, filiada da TV Globo. Não havia patrocínio por parte do governo estadual, da Embrafilme, nem de empresas privadas:

Era produzido na raça, nós não tínhamos dinheiro. Tudo era caro e depois que a gente produzia, não tínhamos local para exibir, a não ser no nosso próprio cineclube. Éramos independentes, totalmente independentes. Nós não tínhamos apoio de ninguém. A única que deu apoio foi a televisão Anhanguera, que nos deu o que era mais caro na época, que eram os rolos de filmes para a gente filmar. Pegamos esses filmes e rateamos entre as pessoas. (Guimarães 2013)

O segundo ponto: o circuito de exibição, como já foi citado, era o próprio cineclube e os festivais e não visavam o lucro, ou pelo menos em nenhum momento forneceram lucro para os integrantes⁸. Terceiro: havia uma preocupação, por ser experimental e político, em ter uma linguagem não convencional. Tanto que em Goiânia os integrantes ficaram “famosíssimos pelos jornais como a nova geração de cineastas dos anos 1980” (Guimarães 2013), pela nova proposta e movimentação que estavam inserindo no cenário cultural e cinematográfico da cidade.

Considerações finais

Ao tentar estabelecer os primeiros apontamentos sobre um cinema independente realizado pelo Cineclube Antônio das Mortes, é preciso esclarecer alguns pontos e diálogos com determinadas características da presença deste termo no cinema brasileiro. O primeiro é que desde os primórdios da realização cinematográfica em Goiás, o termo independente já lhe era inerente. Embora os primeiros registros de produção audiovisual são recentes, da década de 1950, com os cinejornais e os documentários de Jesco Von Puttkamer, uma produção contínua só se deu de fato na década de 1960, com os filmes precursores de João Bennio⁹. A pouca bibliografia referente ao cinema produzido em Goiás e o histórico dos próprios realizadores confirmam que não houve apoio nem governamental nem privado para a realização de filmes entre 1960 até 1998. Só no final dos anos 1990 é

⁸ Os filmes *295.5* e *Quintessência*, de Lourival Belém, participaram do Festival Internacional de Musique de Besançon et de Franche-Comté, na França em 1983.

⁹ Há também como referência histórica de realização do cinema em Goiás os documentários do major Luis Thomaz de Reis, cinegrafista do marechal Rondon, que capturou as primeiras imagens de comunidades indígenas em Goiás, no ano de 1912. Mas Jesco Von Puttkamer é considerado o precursor do cinema em Goiás pela sua intensa atividade na região.

que se criaram leis de incentivo a produção local. Portanto durante 40 anos o cinema em Goiás, independente do gênero, foi independente, porque era realizado com os próprios recursos dos diretores e provavelmente não saíram do Estado para serem exibidos em outros locais. O Cineclube Antônio das Mortes é apenas mais um grupo que configura esse histórico.

Especificando-se nas produções do CAM, nota-se que em nenhum momento seus filmes foram distribuídos por pequenas e médias distribuidoras, como no Rio de Janeiro, e a figura do diretor-produtor-exibidor-distribuidor era um só: os próprios integrantes da entidade. Nem sequer havia uma oposição a uma empresa monopolizadora das salas de exibição, pois os filmes da entidade sequer chegaram a ser exibidos em salas comerciais. Em relação às ideias de cinema independente da década de 1950 e 1960, o que há de aproximação seria o peso ideológico que o fazer cinematográfico teria. Embora o CAM não estivesse voltado para uma produção de cunho nacionalista e popular, seu projeto político de crítica ao capitalismo e suas formas de dominação, de crítica a repressão da ditadura e ao cerceamento da liberdade, traçam uma leve ligação com a época cinemanovista. Não é atoa que o cineclube tem como nome um dos principais personagens deste movimento: Antônio das Mortes.

Mas o cineclube acaba por se identificar com as produções independentes experimentais do superoitismo da década de 1970. O modo de produção, sua circulação, a posição de confronto, ironia e agressão com as estruturas políticas, culturais e sociais aproximam o CAM com esse movimento independente. Por fim, a produção experimental independente do cineclube aproxima-se também de várias outras realizações espalhadas pelo país que ocorrem de maneira resistente, alternativa, sem reconhecimento, ao longo da história do cinema brasileiro e que poderiam acrescentar em muito ao próprio entendimento do desenvolvimento desta arte no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques e Michel Marie. 2003. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus.
- Autran, Arthur. 2003. *Alex Viary: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás.
- Bernardet, Jean-Claude. 2009. *Cinema brasileiro: propostas para uma nova história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Galvão, Maria Rita. 1980. "O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente." *Cadernos da Cinemateca* 4: 13-23.

- Galvão, Maria Rita e Jean-Claude Bernardet. 1982. *O nacional e o popular na cultura brasileira. Cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1986. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Coleção Cinema, v.8, Paz e Terra..
- Johnson, Randal. 1993. “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990.” *Revista USP* 19 (set./out./nov): 30-49.
- Leão, Beto e Eduardo Benfica. 1995. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps.
- Melo, Luís Roberto Rocha. 2011. *O cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense – UFF. Rio de Janeiro.
- . 2007. “Cinema independente no Brasil: anos 1950.” In *Estudos de Cinema – Socine, IX*, organizado por Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça e Tunico Amancio, 377-382. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine.
- Puppo, Eugênio, org. 2004. *O cinema da Boca do Lixo – A produção de A. P. Galante*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Xavier, Ismail. 2001. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

DEPOIMENTOS

- Belém JR, Lourival. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 25 de julho de 2012 e 15 de janeiro de 2013.
- Guimarães, Eudaldo. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, em 18 de maio de 2012 e 17 de janeiro de 2013.

Recebido em 1-8-2013. Aceite para publicação em 10-6-2014.