



## Entrevista – Dossiê

O Audiovisual Brasileiro e as Políticas Públicas

***Dinafilme* e a distribuição cinematográfica:  
políticas públicas e censura no Brasil*****Dinafilme* y la circulación cinematográfica:  
políticas públicas y censura en Brasil*****Dinafilme* and film distribution:  
public policies and censorship in Brazil**Fernanda da Rocha Parrado<sup>1</sup>Universidade de São Paulo, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0001-8123-4137>

**Resumo:** Entrevista realizada em 2025, com Felipe Macedo, ex-diretor da distribuidora *Dinafilme*, dedicando-se ao cinema e ao cineclubismo há mais de 50 anos. Macedo discorre sobre sua trajetória no cinema, resume seu envolvimento com a escrita de blogs e artigos acerca da memória do cineclubismo brasileiro, descreve o envolvimento da *Cinematoteca Brasileira* com a criação da distribuidora cinematográfica *Dinafilme*, relata o funcionamento e as censuras e apreensões sofridas na distribuidora em 1977 e 1979. Além disso, analisa o atual cenário de acessibilidade a cineclubes e à distribuição nacional, debatendo sobre a importância de políticas públicas no Brasil e a necessidades de ambiente mais plurais.

**Palavras-chave:** *Dinafilme*; Cineclubismo; Políticas Públicas; Censura.

**Resumen:** Entrevista realizada en 2025 con Felipe Macedo, exdirector de la distribuidora *Dinafilme*, dedicado al cine y al cineclubismo desde hace más de 50 años. Macedo expone su trayectoria en el cine, resume su participación en la escritura de blogs y artículos acerca de la memoria del cineclubismo brasileño, describe la implicación de la *Cinematoteca Brasileira* en la creación de la distribuidora cinematográfica *Dinafilme*, relata el funcionamiento de *Dinafilme*, y las censuras y decomisos sufridos por la distribuidora en 1977 y 1979. Además, analiza el escenario actual de accesibilidad a los cineclubes y a la distribución nacional, debatiendo sobre la importancia de las políticas públicas en Brasil y la necesidad de entornos más plurales.

**Palabras clave:** *Dinafilme*; Cineclubismo; Políticas Públicas; Censura.



**Abstract:** Interview conducted in 2025 with Felipe Macedo, former director of film Brazilian distributor *Dinafilme*, who has been dedicated to Cinema and cineclubism for more than 50 years. Macedo discusses his trajectory in Film, summarizes his involvement in writing blogs and articles on the memory of Brazilian cineclubism, describes the role of the *Cinemateca Brasileira* in the creation of *Dinafilme*, and recounts the *Dinafilme*'s operations, as well as the censorship and seizures it faced in 1977 and 1979. In addition, he analyzes the current scenario of accessibility to film clubs and national distribution, debating the importance of public policies in Brazil and the need for more plural environments.

**Keywords:** *Dinafilme*; Film Clubs; Public Policy; Censorship.

Felipe Macedo é uma das principais referências quando se trata do movimento cineclubista brasileiro e da criação da *Dinafilme*. Com mais de meio século de práticas cineclubistas, seu trabalho reflete um processo político, histórico e social, repleto de resistências através do cineclubismo brasileiro e internacional. Ainda em 1972, foi preso conseqüentemente à ditadura no Brasil<sup>1</sup>, passando por lugares como a 4ª. Delegacia, DOPS, DOI-CODI (Operação Bandeirante – OBAN, então chefiada pelo notório major Carlos Alberto Brilhante Ustra), DEIC e, finalmente, a Casa de Detenção, também conhecida como Carandiru, onde ficou detido por cerca de 30 dias, enquanto ainda era menor de 21 anos.

Em 1973, Macedo cursa Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP), organizando o *Cineclube Barraco* e passando a promover a organização de inúmeros cineclubes em diversos centros acadêmicos – até então ilegais e clandestinos. Ao organizar diversas projeções em bairros populares da Zona Sul de São Paulo, como Jardim Ângela, Figueira Grande, Represa, Alto da Riviera, etc., reunia centenas de pessoas. Além disso, sob orientação de Lucila Ribeiro Bernardet, contribuiu para com a *Cinemateca Brasileira* ao lado de nomes como Alain Fresnot, Sérgio Fiker, Pedro Farkas, Cacá Rosset, Ana Carolina Oliviero, Salma Buzzar, Alex Yared, entre outros.

Envolvendo a *Cinemateca Brasileira* com o movimento cineclubista que começava a se reorganizar, visto que a grande maioria dos cineclubes e o *Conselho Nacional de Cineclubes* (CNC) haviam sido destituídos após o Ato Institucional n. 5 (AI-5), em dezembro de 1968, Felipe Macedo coordenava os empréstimos a cineclubes através do então chamado “Departamento de Difusão da Cinemateca Brasileira”, com um acervo composto majoritariamente por filmes em suporte de 16mm. Assim surge também a *Dinafilme*, em 1976, durante a 10ª *Jornada Nacional de Cineclubes*, em Juiz de Fora<sup>2</sup> (MG), uma estrutura orgânica de distribuição de filmes que se iniciou devido à

<sup>1</sup> Junto a amigos como Raul Fiker, Pedrinho de Souza Morais e Renato Peirão Leal.

<sup>2</sup> Iniciativa que reunia cineclubes de todo o Brasil para debates, sessões de cinema, formação e

doação de filmes em bitola de 16mm por Paulo Emílio Sales Gomes<sup>3</sup>, permitindo a extensão do movimento cineclubista por todas as regiões do país e garantindo a sua independência frente ao controle da ditadura.

Sendo assim, esta entrevista aborda em maiores detalhes a trajetória da *Dinafilme*, vigente entre 1976 e final da década de 1980, ressaltando o seu envolvimento com a *Cinemateca Brasileira* e o seu importante caráter político e social na história do audiovisual brasileiro. Além disso, a entrevista analisa as experiências de Felipe Macedo com as políticas públicas do audiovisual brasileiro e os desafios enfrentados atualmente por cineclubes nacionais.

A entrevista ocorreu por videoconferência, em 19 de agosto de 2025, tendo sua gravação transcrita para texto e, em seguida, editada para a leitura fluente.

**Fernanda da Rocha Parrado (FRP): Boa tarde Felipe, primeiramente gostaria de agradecer pelo seu tempo e por concordar com a entrevista. Para começarmos, poderia me contar um pouco mais sobre a sua trajetória profissional e a sua relação com o movimento cineclubista, principalmente com a *Dinafilme*?**

**Felipe Macedo (FM):** Eu trabalhei minha vida inteira com cinema e com cultura. Porque trabalhar apenas com o cineclubismo mesmo, não remunera. Então, para sobreviver, eu trabalhei em campos semelhantes: fui gerente de marketing de empresas exibidoras, fiz contribuições com o SESC, trabalhei em várias revistas de televisão, de cinema, etc. Trabalhei no governo também, na prefeitura, no Estado. Mesmo morando no Canadá há mais de 20 anos, pude retornar ao Brasil em duas ocasiões. Foi em uma dessas ocasiões que fui diretor do *Memorial da América Latina*, onde eu também criei meu último cineclubes, ativo até 2015. Após isso, continuo pesquisando de forma independente.

Eu sou cineclubista desde 1972. Comecei na *Cinemateca Brasileira*, que foi um momento importante na minha carreira e, também essencial tanto para a criação da *Dinafilme* quanto para a expansão do movimento de cineclubista no Brasil. Eu nem tinha entrado no curso de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) ainda, quando comecei a fazer todo tipo de cineclubes, principalmente na periferia. Contribuí para a construção e estabelecimento de grandes salas de cinema, que tiveram muito

---

intercâmbio cultural.

<sup>3</sup> O Paulo Emílio era docente na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP), e seu grupo de alunos também contribuiu com a consolidação da *Cinemateca Brasileira*.

sucesso em São Paulo. Fui dirigente de tudo quanto é coisa: fundador da Federação Paulista, que foi uma evolução do Centro de Cineclubes de São Paulo. Depois fui presidente do Conselho Nacional de Cineclubes de 1978 a 1980.

**FRP: Como era a estruturação do Conselho Nacional de Cineclubes, naquela época?**

**FM:** Como a gente se reorganizou entre 1973 e 1974<sup>4</sup>, juntando iniciativas de resistência à ditadura militar, foi mais fácil reestabelecer o *Conselho Nacional de Cineclubes* com a participação de três representantes de federações, sob a presidência de Carlos Vieira. Foi em 1974 que a gente fez o que foi realmente importante: a *8ª Jornada Nacional de Cineclubes em Curitiba*, que recentemente comemorou 50 anos, no ano passado. Lá, a gente refez os estatutos do Conselho, transformou-o numa verdadeira Federação. Quer dizer, onde definimos uma maior estruturação do movimento cineclubista, utilizando-se uma postura Paulo Emiliana de defender o cinema nacional.

A partir dali a gente já tinha a Carta de Curitiba, que é o documento que saiu disso, e a Carta de Curitiba tomava essa posição de defesa do cinema brasileiro. Assim começamos a discutirmos sobre como fazer os filmes circularem. Então, entre 1974 e 1976, reorganizamos o *Conselho Nacional de Cineclubes*. O nosso primeiro presidente, de 1962 a 1964, foi o Carlos Vieira, que era o antigo presidente do conselho do Centro de Cineclubes de São Paulo. Foi um período muito importante, ele fez uma grande transmissão de bastão para a nossa geração.

Depois, entre 1975-1978, Marco Aurélio Marcondes foi presidente. De 1978 até 1980, fui eu. Até a *10ª Jornada Nacional de Cineclubes* em 1976, a gente fez algumas experiências de circular programas de curtas pelo Brasil, quer dizer, um cineclubista mandava o filme para outro cineclubista, que mandava para outro. Fazia um périplo ali, um circuito. Mas isso funcionou muito mal, porque de vez em quando se perdia filme, não tinha muito controle. Então, a ideia foi evoluindo para se ter uma distribuidora. E, em 1976 a gente criou a *Dinafilme*, que era um projeto advindo do movimento cineclubista em São Paulo, onde nós tínhamos maiores condições de realizar a distribuição, inclusive porque a Cinemateca, mais especificamente, o Paulo Emilio Sales Gomes, doou grande

<sup>4</sup> Em 1968, as práticas dos encontros nacionais foram interrompidas devido à censura da época, reforçada pelo AI-5, retomando suas atividades apenas entre 1973 e 1974.

parte do acervo de 16 milímetros para a gente. Uma história também bastante complexa que eu posso vir a abordar.

E, a partir de 1978, a gente começou a fazer parte da *Federação Internacional de Cineclubes*. Eu fui delegado brasileiro até 1980 e pouco. A direção do Movimento Cineclubista foi feita mais ou menos pelas mesmas pessoas, pelo mesmo grupo político do *Conselho Nacional de Cineclubes*, mas era muito amplo. E, a partir de 1984, eu também fui eleito pelo Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes como Secretário para a América Latina.

**FRP: Eu gostaria de te perguntar sobre como surge suas iniciativas de escrever em blogs, sites e arquivos sobre esse passado histórico cinematográfico. E para você, qual seria a importância de sites que registrem o passado cinematográfico, preservando essas memórias e acontecimentos históricos também para novas gerações?**

**FM:** Eu me considero um militante, cineclubista, mesmo que esse conceito de cineclube, para mim, pareça um pouco superado hoje em dia. Mas isso é uma outra discussão. Eu comecei em 1972, tenho 50 anos de prática nesse ramo. Para mim é igualmente importante o desenvolvimento teórico como uma prática política concreta, então, eu sempre escrevi sobre o cineclubismo desde que comecei nessa atividade, nos anos 1970, muito influenciado por Antonio Gramsci – essas questões de hegemonia, aparatos, aparatos de hegemonia, e tal. Mas isso mostra que eu estava sempre escrevendo, fundamentalmente escrevendo dentro do movimento cineclubista.

**FRP: Poderia me explicar qual seria a ligação da Cinemateca com a *Dinafilme*?**

**FM:** A Cinemateca estava abandonada, era dirigida por nós, por um grupo de jovens. O Alain Fresnot, que é cineasta, o Pedro Farkas, diretor de fotografia, o Cacá Rosset, e várias outras pessoas trabalharam lá nesse grupo. Todo mundo tinha 19 anos, 20 anos. Com o tempo, saíam alguns, entravam outros, e eu fui ficando uma espécie de figura de referência, ou uma espécie de conservador da Cinemateca. Completamente informal, interino, sem nenhum recurso.

No Parque Ibirapuera, local onde a *Cinemateca Brasileira* se estabeleceu até 1984, era



uma luta para tentar fazer aquilo funcionar. Durante o governo do Paulo Egídio Martins, em 1974, houve um fenômeno paulista: ele indicou para a Secretaria de Cultura do Estado, o Mindlin, e, para a Secretaria do Município, o Sábado Magaldi. Aí, o Paulo Emílio, que não tinha mais ligação com a Cinemateca formalmente, voltou a participar do corpo administrativo da Cinemateca. A gente lutava para levantar um dinheirinho aqui e ali, com serviços prestados, mas nada na dimensão do que a Cinemateca precisava para salvar o acervo, para conservá-lo direito.

E era evidente que você não conseguiria desenvolver a Cinemateca com recursos públicos numa ditadura militar, a não ser que você fizesse um tecido de relações pessoais, tal que era o que representava a presença do Mindlin e do Sábado Magaldi. Para isso, Paulo Emílio arbitrou, através da teoria de que ter uma gestão um pouco mais neutra politicamente seria o necessário a se fazer para que a Cinemateca sobrevivesse. E ele tinha razão, sim. Embora essa ideia não tenha progredido muito de início, até chegar o Lula, e a Cinemateca virar um Órgão de Estado e melhorar de fato, recebendo recursos indispensáveis naquela época, graças ao Paulo Emílio.

Mas ao mesmo tempo, o Paulo Emílio já chegou a afirmar que ele era essencialmente um cineclubista. Sendo assim, ele pegou aquele acervo de 16 milímetros da *Cinemateca Brasileira* e doou para a Federação Paulista criar a *Dinafilme*. A Cinemateca era inicialmente o Clube de Cinema de São Paulo, e o Paulo Emílio que a representava. A Cinemateca sempre teve uma grande atividade com o cineclubes.

#### **FRP: E como funcionava a *Dinafilme*?**

**FM:** A *Dinafilme* surgiu em 1976, como um órgão do *Conselho Nacional de Cineclubes*. As jornadas eram em janeiro, fevereiro. A *Dinafilme* foi fundada em Juiz de Fora, pelo conjunto do movimento cineclubista. A direção era eleita, tinha uma estrutura de conselhos ligados às federações, com a participação de cineclubes.

Para estabelecer a *Dinafilme*, a gente alugou uma sala, na verdade, duas salas, na Boca do Lixo, que era o lugar do cinema em 1976. Ali se estabeleceu a sede da Federação, do CNC e da *Dinafilme*. Ali já tinha uma estrutura para guardar filmes, para fazer revisão. E, aí, a gente começou a também distribuir filmes. A gente recebeu centenas de filmes da *Cinemateca Brasileira*, cópias velhas em mau estado, até porque não havia ninguém



preservando e dando destaque aos filmes de 16mm, num lugar que também tinha um monte de coisa em nitrato, perdendo o valor histórico, e poucos recursos financeiros. E, em cima disso, houve uma adesão muito grande de cineastas progressistas que apoiavam a criação da *Dinafilme*.

Então a gente começou a juntar muitos curtas-metragens, eventualmente, longas-metragens brasileiros. Essa era a marca da *Dinafilme*: clássicos e filmes frequentemente proibidos, ou que não tinham a censura. Havia um espaço de ambiguidade legal, porque a lei da censura, que foi aprovada há semanas de diferença do AI-5, considerava que cineclubes e cinematecas não precisavam ter certificado de censura ativa. Então, a gente trabalhava com essa ambiguidade: esses filmes não tinham certificados de censura, porque não eram proibidos.

Tinha filmes bem fortes, mas, no geral, tinha de tudo. Tinha desenho animado de 1910, documentaristas britânicos dos anos 1930, filmes do João Batista de Andrade, da Tizuka (Yamasaki)... Enfim, um monte de gente, inclusive da ECA-USP. João Batista de Andrade lecionava na época e tinha um grupo grande que ficou chamado de Cinema de Rua: o pessoal fazia experiências com os filmes, inclusive, para serem muito baratos, às vezes até sem som, para poderem se pagar através da distribuição da *Dinafilme*.

A *Dinafilme* era na histórica salinha na Boca do Lixo, na Rua do Triunfo. Aquele prédio, o prédio do cinema que tem lá, na esquina da Rua do Triunfo. Lá foi a *Embrafilme*; embaixo, foi de tudo ali. Tinha muitas produtoras próximas do local. As pessoas que trabalhavam na *Dinafilme* eram sempre as mesmas, todas notoriamente conhecidas no movimento cineclubista.

Como os cineclubes cobravam, a gente também cobrava pelos filmes. Porque eles cobravam para pagar as suas atividades, e, com isso, a gente já tentava remunerar os cineastas. Foi assim que a *Dinafilme* começou a se estruturar. A gente não tinha que remunerar os filmes clássicos que a gente tinha recebido da Cinemateca, mas o resto, sim. Isso era feito de uma forma: a *Dinafilme* sempre foi um negócio, mas gerido de forma muito atrapalhada. Ela foi invadida duas vezes pela Polícia Federal, que levou todo o acervo. Todo não, uma parte do acervo. Era tudo muito difícil. Nós éramos muito jovens. Então, a *Dinafilme* era gerida com a participação dos cineclubes. Quer dizer, você tinha o administrador nacional. Durante um bom período, fui eu. Você tinha



administradores das filiais, de centros de distribuição que eram criados junto às federações, onde tinha mais cineclube. Havia o aluguel direto, mas havia centros de redistribuição: acervos que a gente deslocava temporariamente para um determinado lugar, depois, mudava para outro. Então, tinha uma administração dos cineclubes daquela região. E cada conselho de administração da região e o Nacional, publicava um boletim chamado CADINA - Conselho de Administração da Dinafilme.

A gente mantinha um controle de empresa, embora não fosse uma empresa comercial, com fins lucrativos. Era uma empresa de interesse cultural, político, do movimento cineclubista. Antes da *Dinafilme*, você só podia ter cineclube em São Paulo, no Rio, e talvez em alguma capital do Nordeste. Porque no resto do país, os distribuidores e exibidores impediam a existência de salas que pudessem, de alguma forma, fazer concorrência aos distribuidores concretos. Então, foi a *Dinafilme* que tornou possível haver cineclubismo em escala nacional.

A *Dinafilme* mexeu muito com a realidade brasileira, num nível estatisticamente meio limitado, mas também muito importante e, culturalmente, de uma qualidade superior. Até porque, com o tempo, ela foi se tornando, através do movimento cineclubista, cada vez mais popular. A *Dinafilme* teve um período áureo de 1976 até 1984. Depois, ela começou a decair. Essa decadência demorou um pouco mais para chegar em São Paulo, mas acabou chegando lá também. Porque não era nenhuma razão isolada: o processo de redemocratização política, a estreiteza da direção que tomou conta do cineclubismo e as mudanças tecnológicas, por exemplo, com a chegada do VHS, que criou uma alternativa real para o que tinha sido o 16mm. Mas, entre o 16mm e essa chegada do vídeo, não teve nada que se firmou.

Então, tudo isso ajudou a desconstruir o movimento cineclubista, e a *Dinafilme* foi minguando até acabar, até que não sustentou mais aquela sala onde era sua sede. Mas a *Dinafilme* é um detalhe importante no movimento cineclubista e na história do cinema brasileiro. Foi ela que ajudou a ter uma base realmente nacional.

A *Dinafilme* não foi reconstituída. Na verdade, em 2004, a gente pensava em fazer uma outra estrutura. Porque não era mais o auge do 16mm, ninguém mais projetava película. Tanto que eu até conheci vários cineclubistas que nem sabiam mais que cineclube, antigamente, projetava apenas em película. Então, a *Dinafilme* é uma lacuna histórica e

legal. Portanto, eu acho que ela pode ser trabalhada como um patrimônio brasileiro.

**FRP: Como foram as duas invasões realizadas pela Polícia Federal em 1977 e 1979? Quais constantes censuras a *Dinafilme* sofria?**

**FM:** A *Dinafilme* era mais ou menos clandestina. A gente passava filmes que não tinham sido submetidos à censura, que circulavam sem controle, exceto com as invasões que foram feitas, mas que foram fracassos.

Quer dizer, a primeira invasão pegou a gente de calças na mão. Realmente levaram um monte de filmes importantes, mas sempre tinha muito filme circulando e tinha os filmes da *Cinematoteca Brasileira*, que eram mais ou menos defensáveis, porque eram clássicos do cinema. Mas falar de cinema com a Polícia Federal, naquele tempo, não era muito fácil.

A segunda invasão foi uma coisa grotesca, porque fomos avisados que a tropa viria em nossa sede. Enquanto isso, eu combinei com as outras pessoas que estavam na *Dinafilme* para esconderem a maioria dos filmes. Os filmes principais, pois, afinal, a Polícia precisava apreender alguma coisa, não tinha como escapar. A gente pegou os filmes mais complicados, raros, e os escondemos. Como a gente estava cheio de salas vazias, botamos tudo, escondemos tudo em uma pequena produtora, lá no andar de cima. Então, a Polícia veio, e a gente já tinha chamado a imprensa para captar a invasão.

Estava na época que já tinha caído a censura à imprensa em 1979. Então, quando eles chegaram, foram fotografados. Foi a capa da maioria dos jornais do dia seguinte. Aí, o ministro me recebeu. Teve que devolver os filmes e foi a coisa mais divertida do mundo. Fui pegar os filmes na Polícia Federal. O cara que tinha dito que era admirador do Paulo Emílio, era o chefe da Polícia Federal, do Departamento de Diversões Públicas. Ele foi obrigado a me receber, por ordem do ministro, às 20h. Ele estava humilhadíssimo. Foi um dos melhores momentos da minha vida, ser recebido pelo algoz do movimento cineclubista.

**FRP: Frente a essas dificuldades que vocês sofreram com a *Dinafilme* e com o movimento cineclubista como um todo, qual a sua observação sobre a acessibilidade a cineclubes e à distribuição de filmes nacionais, hoje em dia?**

**FM:** Havia de fato, um momento em que a periferia se tornou a maioria entre cineclubes. Historicamente, cineclubes são sempre mais universitários (hoje em dia possuem novamente um caráter mais universitário), embora às vezes tenham um discurso popular. Na verdade, cineclubes hoje têm públicos mínimos. Tem outras razões para isso também: na nossa época, muitas das pessoas pobres não tinham televisão.

Eu fazia uma exibição no Centro de São Paulo e vinham 500 pessoas ver, tranquilamente. Hoje, vão dez. Porque todo mundo tem celular, televisão. Isso, depois dos anos 1980, quando a televisão chegou para o grosso da população (para a população, de uma maneira geral, nos anos 1970). Então, tinha toda uma realidade, em vários níveis, muito diferente da de hoje.

Outra coisa seria a de se examinar um grande elemento que impulsionou o fim do movimento cineclubista: a democratização do Brasil. Sim, porque as pessoas que se dedicavam às atividades de resistência cultural, com a democratização do Brasil, acabaram focando suas participações em partidos políticos, em movimentos estudantis, coisas que se tornaram legais com o fim da ditadura. Isso começou, entre outros vários elementos, a encaminhar também para o fim do 16mm. Esses foram grandes elementos na reestruturação do movimento cineclubista.

Nessa transição, a maioria dos cineclubes, que operava em 16mm, não estava mais conseguindo filme. O primeiro foi o *Cineclube Bixiga*. Um dos primeiros também foi o *Cineclube Ponto de Cinema*, em Campinas (SP), que era do João Carlos Bacellar. E o Bixiga fez um sucesso estrondoso, além da gente ainda estar na ditadura, né? Portanto, vários filmes não passavam. Há gerações, não eram vistos. E eu descobri uma distribuidora que estava parada, que tinha o acervo todo da *Nouvelle Vague*, de filme daquela época. Os americanos também, que ninguém mais usava. Aquilo ajudou o Cineclube, o Bixiga, a explodir. Bixiga tinha 100 lugares, fazia 8.000 pessoas por mês. Quer dizer, ele tinha uma taxa de ocupação de 110%, 120%. Ninguém reclamava de sentar-se no chão.

E havia todos os cineclubes em 35mm que surgiram depois, como o *Estação Botafogo*, no Rio de Janeiro... No *Elétrico Cineclube*, por exemplo, o pico mensal de público era de 20.000 pessoas, a média era de 15.000. Tinha duas salas, mais uma terceira, quarta.



A única sala de vídeo que eu me lembro que existiu naquela época, em 1989, 1990. Enfim, foi realmente uma coisa estrondosa. Mas eles também acabaram morrendo. O principal, que era o *Estação Botafogo*, virou uma empresa comercial que depois se dividiu em duas. Foi isso que levou o *Estação Botafogo* e as salas que eles acabaram criando a ter muito apoio e, ao mesmo tempo, se transformaram em empresa comercial, enquanto os nossos, não. Os nossos morriam.

Na verdade, esses cineclubes de 35mm que surgiram no Brasil, nessa época, em Minas [Gerais], no Espírito Santo, eram todos ligados a nós: os integrantes do *Conselho Nacional de Cineclubes* que haviam perdido as eleições à presidência do CNC em 1984, sendo eleito Diogo Gomes dos Santos. Nós, então, vínhamos com uma outra proposta: já que a gente não podia mais dirigir o Movimento Cineclubista Nacional, íamos operar em outro nível estrutural. Já não eram movimentos cineclubistas. De fato, o movimento cineclubista acabou e a última jornada, a *23ª Jornada Nacional de Cineclubes*, foi feita em 1989, em Vitória (ES).

#### **FRP: Como a *Dinafilme* usou políticas públicas naquela época?**

**FM:** A política pública naquela época eram os militares. Num governo completamente hostil, a política pública, a política cultural da ditadura, era a polícia. Não tem outro papo. Não era só com a gente, era no teatro, no cinema. Mas nós tínhamos uma organização. Por isso que foi importante, para a crise do movimento, a estreiteza da direção que substituiu a gente: a gente tinha maior diálogo com as instituições governamentais, inclusive com a censura. Mas não diálogo de igual para igual, a gente ia na censura para cobrar coisas.

A resolução sobre cineclubes feita durante a ditadura, em 1980-1981, foi redigida pelo Gouveia, que era o nosso advogado de plantão, quer dizer, era um militante fantástico. Me ensinou tudo o que eu sei sobre regulação. Foi ele que redigiu e fez a gente passar no *Conselho Nacional de Cinema (Concine)*<sup>5</sup>.

Em 1976, tinha o *Concine* e a *Embrafilme*<sup>6</sup>, dois órgãos: o que organizava e o que produzia e controlava. A gente tinha discussão com todo mundo, a gente encontrava

<sup>5</sup> Órgão gestor do cinema brasileiro, criado em 1976 e extinto em 1990. Substituiu os conselhos do Instituto Nacional de Cinema (INC), extinto em 1975.

<sup>6</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A.

buracos na ditadura. Porque o que determina não é o Estado, é a mobilização da sociedade, entendeu? A gente tinha organização, tudo bem de esquerda. Nessas invasões à *Dinafilme*, por exemplo, foi incrível a unidade nacional que a gente levantou.

**FRP: Para você, qual é a importância de políticas públicas para se driblar também uma censura no Brasil?**

**FM:** Olha, em primeiro lugar, eu acho que no Brasil não existe mais censura. Tem um controle de mercado que funciona. É o que existe de censura: o controle do mercado. O principal instrumento disso são os direitos autorais. Quer dizer, tem gente que tem direitos autorais e não distribui o filme porque não tem interesse econômico, tá esperando o melhor momento. Isso priva o público de ter acesso a esses filmes. Porque ter fins lucrativos não significa cobrar ou não cobrar. Ter fins lucrativos é a apropriação pessoal dos resultados.

No cineclube, você pode cobrar. E o dinheiro que você ganha, vai reinvestindo no que está definido no estatuto como atividade do cineclube. Ninguém pode se apropriar daquilo individualmente. Isso é atividade sem fins lucrativos e, aí, eles chamam tudo de mesma coisa. A instrução normativa da Ancine sobre cineclubes, por exemplo, acabou sendo alterada porque eles achavam que cineclube não podia cobrar ingresso.

Nosso objetivo não é lucro, mas manter a atividade. Porque isso é uma forma de censura que existe hoje: direitos autorais. É um grande instrumento de controle do acesso, tanto no sentido positivo, quanto negativo. Quer dizer, se você for ter lucro, se não for oportuno nesse momento, você restringe. Eu acho que, dessa forma, não existe uma censura formal. Eu tenho uma posição muito, muito radical sobre essas questões.

Eu acho que o PT (Partido dos Trabalhadores), é a melhor coisa que aconteceu nos últimos anos no governo brasileiro. Mas eu não sou petista, sou bem mais de esquerda. O Lula, por exemplo, nos anos 1970, quando estava fazendo greve no ABC, proibiu a gente de criar um cineclube no sindicato, porque ele tinha medo de que as “crianças de classe média” pudessem deturpar o mundo operário e o poder dele. Então, na área de cultura, o PT é muito ruim. Mas, ao mesmo tempo, ele é muito bom, porque ele foi o único que apresentou um projeto de estrutura nacional de política pública para a área cultural, um sistema nacional de cultura, conferências, etc. Agora, isso tudo se corrompeu. Fui a algumas conferências. Teve uma que foi, inclusive, estadual. Fui à

primeira *Conferência Nacional em Brasília*, assim que assumi o cargo no *Memorial da América Latina*, e não tinha ninguém representando o movimento cineclubista.

Ainda tem várias pessoas, indivíduos, que operam como cineclubes, embora não sejam mais: não existe mais aquela estrutura democrática de antigamente. São mais iniciativas de empreendedor, meio individuais. Culpa, inclusive, da política pública que o PT implantou. Se bem que alguns autores colocam mais o Fernando Henrique como responsável por essa transformação. Mas o que acontece foi que o PT resolveu criar um sistema nacional de organização da cultura. E ele é baseado em quê? No público? Não. Ele é baseado em artistas.

A cultura tem duas dimensões, que é a dimensão comercial do cinema brasileiro, de mercado. Essa dimensão existe e mercado tem toda uma regulamentação. Não manjo disso e não me importo muito com isso, pessoalmente. Eu estou preocupado com a cultura no plano comunitário. Comunitário quer dizer comunidade. Pode ser de todo tipo. Pode ser territorial: cidades, bairros, etc. Mas pode ser também uma comunidade que gosta de filmes de ficção científica, de psicanálise... E o que acontece? Esse sistema nacional de cultura, que é o nome desse projeto, ele é baseado nos artistas. Não tem a classe operária, os trabalhadores. Não tem os bairros representados enquanto tais. Você não tem o público. Você tem especialistas.

É uma concepção de cultura proprietária. Porque a cultura é vista como propriedade. Mas a criação é uma propriedade de quem cria? Não é. A propriedade é de quem vê. Quem dá sentido às coisas é o público. “O povo”, como diz Martín-Barbero. Marx chamava de “proletariado”. E o Paulo Freire chama de “o oprimido”. E isso é o povo, de uma maneira geral. Nessa categoria, entram cada vez mais outros segmentos. Como eu sou marxista, vejo o povo como aqueles que são fundamentalmente impedidos à propriedade dos meios de produção, que continuam submetidos à exploração de seu trabalho.

A base da política pública foi construída com a melhor das boas intenções, por um grupo que não manda nada, não tem experiência de cultura. Que é oriunda dessa ideologia proprietária. Ainda que em bairros populares tente-se desenvolver o campo comunitário, criou-se um sistema de política pública que é proprietário, e em que o Estado é o principal mentor da atividade, não o público.



O público também tem que ser o mentor, quer dizer, se você paga ingresso num bairro pobre (aí, não é só em cineclube, é em qualquer lugar), se sente autor daquele negócio. Você se sente proprietário daquele negócio e não vira uma propriedade privada. Se você não paga nada, faz com que os cineclubes existam só quando sai um edital, devido aos custos. Depois, eles param seis meses, e o edital acaba regulando as pessoas que o fazem. Geralmente, é um cara mais especializado, dois ou três.

Eu acho que cinema também é uma coisa essencialmente do século XX. Hoje, a gente tem um cinema ampliado, em vários níveis, e ninguém trabalha com isso, eu acho. Acho que cineclube que fica pensando em cinema, exclusivamente, é uma coisa dos anos 1950, de Paris. Acho que, hoje em dia, está em outro pique. As pessoas estão nos celulares, tudo se passa nas mídias: a política, os hábitos, o consumo, a vigilância.

O público brasileiro fica nove horas diante de telas, em média. E a gente passa um filme por mês? Eu acho que isso não é trabalho cultural, com um sentido político que eu acho que tem que ter. Então, eu acho que a política pública no Brasil, embora bem-intencionada, foi muito interessante do ponto de vista da produção. Garantir a produção de filmes mais descentralizados. Hoje em dia, essa política está morrendo. Os cineclubes foram uma certa justificativa. Porque os cineclubes se corromperam completamente com isso de não cobrar ingressos.

Passar filme é do interesse do realizador, não é do público. O público quer ter uma zona de pertencimento. Quem sabe fazer isso é a igreja evangélica. As esquerdas, as organizações de trabalhador, essa coisa desapareceu, ficou muito desimportante. Quem ganha essa briga é a igreja evangélica, que faz muito bem. As pessoas vão lá porque elas têm que pertencer a alguma coisa, porque elas não têm mais instituições.

Os partidos políticos de esquerda, antigamente, tinham milhões de instituições. Acampamento de férias, festas, tinha um monte de coisas de que as pessoas participavam. Eu acho que a nossa política é muito insuficiente. E não é só muito insuficiente, ela vai na direção errada. Ela estabelece uma coisa que é uma tentação à dependência do beneficiado pela política pública, em relação ao Estado. As conferências nacionais que eu mencionei, de que participei, elas apresentavam um programa raso. Não tinha realmente uma discussão, não era um processo criativo.

Eu vi isso no movimento de cineclubes: o cineclube foi o melhor exemplo disso. Os caras criaram um programa que dava um kit de projeção vagabundo e nada mais. Depois criaram a *Programadora Brasil*, que dava uns filmes, na escolha dos quais os cineclubes não participavam. E, aí, o que acontecia? As pessoas faziam o projeto, recebiam dinheiro e projetavam os filmes que elas mesmas faziam. Porque tinha muito mais gente fazendo filme por causa da própria política – nesse sentido, estava correto.

Hoje em dia, os cineclubes não se estabelecem apenas passando filmes. Todo mundo tem televisão em casa, todo mundo vê celular no metrô. As pessoas já possuem maior acesso aos filmes que elas queiram assistir. Não dá mais para você convencer as pessoas a frequentarem os cineclubes somente para assistir os filmes. São necessários maiores atrativos: convidados, debates, projeções inéditas, etc. Isso é que acaba por atrair um maior público.

Eu sou Paulo Emiliano, quando não se falava em cinema brasileiro. Fui também um dos responsáveis por criar essa ideia, que é hegemônica hoje entre os realizadores. Mas ela perdeu todo o conteúdo. Não é mais passar filmes brasileiros, é passar os meus filmes.

Mas é isso, eu acho que a política beneficia exatamente esses desvios, de forma a criar fenômenos extremamente deletérios. O fato de ser difícil de registrar um cineclube hoje em dia, isto é, praticar o exercício da organização, da instituição, da comunidade, faz com que as pessoas não participem mais.

**FRP: Obrigada pela entrevista! Você possui alguma consideração final que gostaria de registrar?**

**FM:** Estou à sua disposição. Foi um prazer te conhecer. Foi muito importante a dimensão que você me deu para esta coisa do trabalho sobre a *Dinafilme* e políticas públicas. Esses desastres só acontecem num lugar em que a cultura da política pública está degenerada.

Os editais para cineclubes falam assim: “O dinheiro é para projetar filmes durante quatro meses”. Primeiro que o conceito de cineclube não é apenas projetar filme. É muito mais do que isso. Segundo, que política pública é essa? Que manda você funcionar durante



apenas quatro meses? Instituições comunitárias têm que ter sede e programas plurianuais. Isso não aparece nos editais. Ter uma sede é que nem ter um templo, e você tem que ter isso para estar representado na comunidade. É uma quantia de dinheiro que é preciso vir do Estado.

Hoje em dia, para formar um cineclube, você não precisa mais ter uma instituição organizada. Um cineclube pode se formar através de um representante individual. Isso é passar o poder para uma forma exclusiva, individual. Hoje, se qualquer edital exigir que os cineclubes sejam registrados em cartório, não vai pintar nenhum que se qualifique. Tem edital que diz que pode ser uma pessoa física. Tem edital que diz que pode ser um MEI. Tem edital que diz que pode tomar emprestado uma outra organização, o CNPJ. O que é essa autorização? É uma produtora, produtora de bairro, seja lá o que for. Ou seja, os caras estão promovendo um empreendedorismo, que é uma forma de dependência, porque empreendedorismo é o nome do cara que não tem vínculo trabalhista. É o nome da pessoa que depende do Estado para poder sobreviver, ou de uma empresa.

As pessoas não sustentam a iniciativa delas mesmas. Na história do cineclubismo, ou as pessoas eram sócias, ou elas pagavam entrada. Frequentemente, as duas coisas, com preços acessíveis. Portanto, o cineclube estava ligado a uma comunidade de pessoas ou de espaço, gosto... Enfim, o que fosse. A política cultural para a base comunitária, no sentido mais amplo, no Brasil, é uma porcaria. Só isso não resolve tudo. O que resolve tudo, na verdade, é a comunidade. A comunidade se organizar.

---

<sup>1</sup> Fernanda da Rocha Parrado

Realiza mestrado no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: fparrado@usp.br

Entrevista recebida em: 22/08/2025. Aceita em: 26/12/2025.