


Fernando Spencer e o Cinema de Arte do Recife

Fernando Spencer and The Recife Art Cinema



FIGUEIRÔA, Alexandre *

 <https://orcid.org/0000-0003-0918-1242>

RESUMO: O Cinema de Arte do Recife (CAR) funcionou, no Recife, por 14 anos. Foi criado em 1961 pelos críticos cinematográficos Fernando Spencer, Celso Marconi, José de Souza Alencar e Ivan Soares, com sessões dominicais no Cine Soledade. Funcionou em seguida nos cinemas Trianon e São Luiz e, em 1967, passou a ter uma sala permanente no Cine Coliseu. O CAR seguia os moldes de funcionamento para as salas de arte e ensaio surgida na França e reproduzida em diversos países, incluindo o Brasil. Sua existência foi fundamental na consolidação de uma cultura cinematográfica na cidade do Recife nos anos 1960 e 1970. Este artigo descreve a trajetória histórica do CAR e o contexto de sua experiência a partir do olhar do crítico do Diário de Pernambuco Fernando Spencer, um de seus principais articuladores.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema de Arte do Recife; Fernando Spencer; Crítica cinematográfica; cinema de arte e ensaio.

ABSTRACT: The Recife Art Cinema (RAC) operated in Recife for 14 years. It was created in 1961 by film critics Fernando Spencer, Celso Marconi, José de Souza Alencar and Ivan Soares, with Sunday sessions at Cine Soledade. It then moved to the Trianon and São Luiz cinemas and, in 1967, it began to have a permanent movie theater at the Cine Coliseu. The RAC followed the working patterns for the art and rehearsal movie theaters that emerged in France and reproduced in several countries, including Brazil. Its existence was fundamental in the consolidation of a cinematographic culture in the city of Recife in the 1960s and 1970s. This research describes the historical trajectory of RAC and the context of its experience from the perspective of the critic of Diário de Pernambuco Fernando Spencer, one of its main articulators.

KEYWORDS: Recife Art Cinema; Fernando Spencer; Film criticism; Art and essay cinema.

*Recebido em: 10/02/2022
Aprovado em: 22/04/2022*

* Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle (França). Professor adjunto do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: alexandre.figueiroa@unicap.br.

Abertura

O primeiro Cinema de Arte do Recife (CAR) surgiu em julho de 1961. Ele foi fruto do entusiasmo dos críticos José de Souza Alencar e Celso Marconi, do *Jornal do Commercio*, Ivan Soares, da *Rádio Jornal do Commercio* e Fernando Spencer, do *Diário de Pernambuco*. Este último, um defensor incansável do cinema de qualidade artística e para quem os clubes de cinema eram imprescindíveis, como elemento divulgador da arte cinematográfica e, indispensáveis, para a formação teórica de críticos e cineastas em potencial. Inicialmente, restrito a sessões semanais, o CAR ganhou em 1967 uma sala exclusiva que funcionou no Cine Coliseu até agosto de 1975, marcando a vida cultural da cidade e toda uma geração de admiradores da sétima arte.

A gênese do CAR, podemos afirmar, foi decorrente do ambiente e entusiasmo com o cinema que tomou conta do Recife na década precedente. A cidade vivenciou um renascimento da crítica cinematográfica a partir de 1949, ano em que jovens colaboradores e antigos cronistas, estimulados pelo neorrealismo italiano, o cinema hollywoodiano do pós-guerra e as iniciativas da Vera Cruz no Brasil, voltaram à ativa nos jornais locais (ARAÚJO, 1997). Os seis jornais diários passaram a ter pelo menos um crítico regular e no veículo mais tradicional da imprensa pernambucana da época, o *Diário de Pernambuco*, a página dominical dedicada a arte cinematográfica trazia textos assinados por diversos colaboradores, comentando os filmes em cartaz e discorrendo sobre artistas, diretores e temas gerais ligados ao cinema.¹

Essa intensa movimentação durou até 1954 e, posteriormente, sofreu um certo recuo até o final da década, com os jornais abrindo mais espaço para o jornalismo social em detrimento de assuntos culturais. Mesmo assim, novos cronistas surgiram, a exemplo de Celso Marconi, Augusto Boudoux e Fernando Spencer, e, no início dos anos 1960, a crítica cinematográfica retomou seu dinamismo. Foi nesse contexto que, a partir de 1958, o jornalista Fernando Spencer, além de repórter, passou a colaborar com a página de cinema do *Diário de Pernambuco* auxiliando o seu titular Augusto Boudoux. Com o afastamento de Boudoux, Spencer passou a ser o principal cronista do veículo, onde ficaria por mais 40 anos.

Falecido em 2014, Fernando Spencer (depois também cineasta) é um dos nomes mais significativos do audiovisual pernambucano e da produção jornalística a ele relacionado. Principal responsável pela preservação e recuperação da memória do Ciclo

¹ Detalhes sobre a crítica cinematográfica em Pernambuco, na década de 1950, podem ser encontrados no livro *A Crônica do Cinema no Recife nos Anos 50*, de autoria de Luciana Corrêa de Araújo.

do Recife,² em sua trajetória, Spencer teve um papel essencial em diversas frentes no que concerne a produção cinematográfica. Manteve no *Diário de Pernambuco* um generoso espaço para noticiar e debater a produção internacional, brasileira e local, sendo um dos principais divulgadores e estimuladores da realização de filmes em super 8, na década de 1970, e da profissionalização dos realizadores pernambucanos de curtas-metragens.

Além disso, manteve durante cerca de dez anos, na *Rádio Clube de Pernambuco*, o programa *Filmelândia* e, na *TV Rádio Clube*, o programa *Falando de Cinema*; no início da década de 1960, foi criador e diretor da *Revista da Tela*; nos anos 1970 e 1980, foi um dos programadores das sessões do *Cinema de Arte do Recife*; e nas décadas de 1980 e 1990 foi diretor da *Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco*. Como cineasta, Spencer foi autor de uma vasta filmografia dedicada sobretudo ao cinema documentário e realizada em 16mm, 35mm e super 8 com filmes reconhecidos e premiados como *Valente É o Galo* (1974), *Adão Foi Feito de Barro* (1978) e *Estrelas de Celulóide* (1986), entre outros.

A trajetória de Fernando Spencer na crítica cinematográfica seguiu o padrão clássico de atuação dos críticos do período, cuja formação é marcada pela cinefilia, em geral iniciada na adolescência. O período inicial como crítico foi de intensa atividade, e é possível notar, desde então, o seu engajamento na defesa da arte cinematográfica, assumindo abertamente o papel do crítico militante, outra característica típica dos profissionais de sua geração. Antoine de Baecque define a cinefilia como uma maneira de assistir aos filmes, falar deles e em seguida difundir esse discurso. Para o autor, o fenômeno mais relevante reside no papel do crítico como legitimador do cinema como arte, acompanhado da legitimação do próprio discurso crítico como elemento de consagração de determinadas obras (BAECQUE, 2010).

Em sua atividade nas páginas do *Diário de Pernambuco*, Spencer preferia não se definir como crítico, mas como um jornalista cinematográfico, privilegiando a informação em vez da opinião. Contudo, quando analisamos o conjunto de seus textos, percebemos claramente o quanto o seu discurso é marcado por uma atitude cinefílica, valorizando os filmes por seus aspectos formais e estilísticos ou por sua capacidade de refletir um certo contexto social. Ele destaca aspectos da linguagem cinematográfica e revela sua identificação com autores a exemplo de Alain Resnais, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Luís Buñuel considerados, por ele, grandes nomes do cinema. Quando

² O Ciclo do Recife (1923 – 1931) foi um dos mais importantes ciclos regionais da fase muda do cinema brasileiro. Nele, foram realizados 13 longas-metragens, entre os quais os clássicos *Aitaré da Praia*, dirigido por Ary Severo e *A Filha do Advogado*, dirigido por Jota Soares. O crítico e cineasta Fernando Spencer foi um dos principais responsáveis pelo resgate e preservação das produções do Ciclo, sobretudo no período em que foi diretor da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife, de 1980 a 2000.

ele passou a atuar como programador do Cinema de Arte do Recife, juntamente com Celso Marconi, José de Sousa Alencar e Ivan Soares, o critério de seleção dos filmes seguiu esse mesmo padrão.

Desde o início, também observamos que Spencer, a exemplo de outros críticos do período, estabelecia uma distinção entre cinema comercial e cinema de arte, assinalando em suas resenhas as obras que, mesmo apresentando méritos artísticos, sucumbiam aos apelos comerciais, usando elementos narrativos e estéticos convencionais apenas para agradar ao público. Não desmerecia os filmes da tradição clássica de Hollywood, elogiando os grandes diretores como Alfred Hitchcock, John Ford ou Elia Kazan, e destacando westerns e musicais de qualidade, gêneros por ele admirado; mas, ao mesmo tempo, queixava-se do grande número de filmes medíocres importados pelos exibidores (independente da nacionalidade dos mesmos, fossem eles americanos, mexicanos, italianos ou franceses). Para estas obras, muitas vezes, fez críticas ferinas e demolidoras, aconselhando o espectador a não perder tempo indo ao cinema vê-las.

Para a produção brasileira da época, Spencer era um dos críticos alinhados com um olhar pouco favorável às chanchadas e comédias cariocas carnavalescas, não hesitando em criticar duramente os filmes que estrearam no período. Nos textos publicados, o crítico apontava os temas vulgares, os roteiros primários e a má direção dos atores como os maiores problemas dessas produções. Denota-se, por outro lado, um olhar mais complacente com o cinema paulista, sobretudo de cineastas que passaram pela Vera Cruz, por realizarem filmes considerados, por ele, mais limpos e sérios. Posteriormente, não escondeu seu entusiasmo com o surgimento do Cinema Novo, movimento que ele prestigiou e deu apoio incondicional.

A atuação de Fernando Spencer no Cinema de Arte do Recife pôde ser bem delineada graças aos registros deixados nas páginas do *Diário de Pernambuco* entre 1958 e 1998, textos aos quais tivemos acesso em sua totalidade durante a realização do projeto de pesquisa *A produção jornalística e cinematográfica de Fernando Spencer e sua contribuição à cultura audiovisual em Pernambuco*, com apoio da *Universidade Católica de Pernambuco* e da *Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco*.

Avant-première

Em 1959, a cidade do Recife contava com sete salas de cinema localizadas no Centro e mais 32 salas nos subúrbios. Cerca de oitenta por cento da programação era composta por filmes americanos, e o restante era ocupado por filmes brasileiros, ingleses, franceses e italianos. Nos anos anteriores, uma intensa movimentação

cineclubista, animara os cinéfilos. Em 1952, Valdir Coelho criou o *Cineclube Vigilanti Cura*, com exibições no Círculo Católico, na Rua do Riachuelo, seguidas por debates após as apresentações dos filmes. Na mesma época, surgiu também o *Cineclube Recife*, coordenado por André Gustavo Carneiro Leão e José de Souza Alencar, com projeções no quartel da Polícia Militar, no Derby. Dessas atividades cineclubísticas, surgiu, mais tarde, o Círculo de Estudos Cinematográficos, coordenado por Jomard Muniz de Britto, José Orman e José Luiz Libonati (ARAÚJO, 1997).

No início dos anos 1960, porém, esses cineclubes haviam encerrado suas atividades e Spencer, pelo espaço conquistado no jornal, tornara-se um ativo articulador em prol da cultura cinematográfica. Nas páginas do *Diário*, ele reivindicava aos cinéfilos recifenses a necessidade deles se rearticularem, a exemplo de outras capitais como Belo Horizonte e São Paulo. Em junho de 1960, esta mobilização foi por ele apoiada ao divulgar a convocação de uma reunião com a participação de críticos e cinéfilos com vistas a fundar um novo cineclube:

A fim de discutir a ideia ultimamente ventilada, da fundação de um Cine Clube nesta capital, a crítica cinematográfica recifense deverá se reunir no dia 16, às 10 horas, no Edifício São Gabriel 1º andar sala 14 na rua da Assembleia. (...) A reunião deverá contar também com a presença de estudiosos ou interessados em cinema, sobretudo dos nossos meios universitários, que esperamos se façam presentes através de representantes de seus diretórios acadêmicos. (...) De nossa parte daremos todo apoio e lá estaremos para em comum acordo estabelecer as bases de uma entidade que surja para melhor compreensão do Cinema. (...) Os elementos convocados na nota acima não podem deixar de comparecer a essa importante reunião porque, daí pode se concretizar essa ideia, há muito esperada por todos aqueles que se interessam pelo Cinema como arte. (SPENCER, 1960, p. 7).

Não há registro do surgimento de um cineclube a partir desta reunião, mas a iniciativa animou o crítico a buscar alternativas para exibição de filmes que não encontravam espaço no circuito comercial. Em suas resenhas, Spencer sempre assinalava a defasagem da programação das salas recifenses em relação a obras relevantes que já haviam sido lançadas em outras capitais e não chegavam ao Recife.³ Ele acompanhava o noticiário das agências internacionais sobre os grandes festivais europeus, os jornais do Rio, São Paulo e revistas, como a prestigiada *Revista de Cinema*, publicada em Belo Horizonte. A solução apareceu quando Domingos Pereira, gerente do

³ Além das críticas e resenhas, Spencer divulgava para os leitores do *Diário de Pernambuco* informações sobre o funcionamento das salas de cinema do Recife, observando desde as condições dos equipamentos de projeção até o comportamento do público. Investigava ainda, junto aos distribuidores, quais os títulos que entrariam em cartaz nas semanas seguintes e indignava-se quando descobria que cópias de obras premiadas e aclamadas pela crítica estavam nos escritórios das filiais recifenses e eram preteridas por filmes de pouca qualidade artística.

Cinema Soledade, enviou uma carta a Spencer com a ideia de criar uma sessão de Cine Arte na modesta sala com pouco mais de 300 lugares pertencente a Paróquia da Soledade, no bairro da Boa Vista.

A iniciativa foi batizada, desde o primeiro momento, como *Cinema de Arte do Recife*, tendo o próprio Spencer mais os cronistas Celso Marconi, José de Souza Alencar e Ivan Soares como responsáveis pela seleção dos filmes. As sessões aconteciam aos domingos, às 10 horas da manhã, e a primeira delas ocorreu em 02 de julho de 1961, com a exibição do filme *O Salário do Medo* (1953), de Henri-Georges Clouzot. Ao anunciar o início das atividades do CAR no Soledade, Spencer destacou que a programação teria “[...] películas de reconhecido valor artístico (velhas e novas) e já consagradas pela crítica mundial.” (SPENCER, 1961a, p. 11). Entre os filmes anunciados estavam *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica; *Amor de Outono* (1954), de Claude Autant-Lara; e *As Férias do Sr. Hulot* (1953), de Jacques Tati, obras que, segundo Spencer, dificilmente seriam vistas ou revistas por se tratar de películas malditas que não ofereciam boa renda de bilheteria e serem destinadas “[...] a um público limitado que vê o filme não só como um simples divertimento, mas como uma legítima manifestação artística.” (SPENCER, 1961a, p. 11).

Dois dias depois ele respondeu a indagações dos leitores a respeito da não inclusão de certas obras na seleção feita para o CAR, explicando-lhes que elas não estavam na seleção não por falta de critérios para tal, mas pela indisponibilidade delas por questões alheias a vontade dos programadores. Dentre as justificativas, o crítico destacava o fato de os filmes terem um certificado de censura com validade para quatro anos e, expirado aquele prazo, as cópias voltavam para as companhias distribuidoras e, se o certificado não fosse renovado, elas eram destruídas. Outras vezes não havia cópia disponível no escritório local ou na matriz da produtora no Rio ou São Paulo.

Apesar dos contratemplos, o empenho de Spencer e dos programadores era manter o nível de qualidade dos filmes exibidos, compromisso reafirmado pelo também programador Ivan Soares, ao comentar as sessões de arte no Soledade na *Revista da Tela*⁴: “Observa-se pela escolha dos primeiros filmes, uma criteriosa seleção, perfeitamente enquadrada no espírito de um cinema artístico, isento de concessões comerciais [...]” (SOARES, 1961, p. 11). Além dos filmes inéditos, obras cujas cópias ainda estavam no Recife e tinham sido mal lançadas no circuito comercial, eram levadas para o Soledade, como aconteceu com um festival de filmes soviéticos em outubro de 1961. Os filmes já haviam sido exibidos há cerca de dois anos, mas segundo Spencer a estreia não

⁴ Revista de cinema mensal editada no Recife que circulou entre julho/1961 e janeiro/1962. O diretor era Domingos Pereira e o editor-chefe Ivan Soares.

havia sido boa, pois foram lançados em cinemas de subúrbios e muita gente não os viu.

Esses momentos serviam também para os programadores do CAR estabelecerem uma distinção entre a iniciativa deles e o circuito comercial que nem sempre oferecia ao público local obras que, para eles, eram merecedoras de melhor tratamento. Ao anunciar o festival, Spencer aproveitou para, mais uma vez, ressaltar a falta de sensibilidades dos exibidores recifenses. As películas não eram obras-primas, mas correspondiam aos critérios da seleção usual do CAR:

O cinema Soledade inicia hoje, um pequeno Festival de filmes soviéticos, todos já apresentados há cerca de dois anos nesta cidade. Infelizmente, sua estreia não foi muito feliz, pois, lançados em cinemas de subúrbios distantes, muita gente deixou de vê-los. Na época, poderiam ter sido exibidos em cinemas do centro, porém a má vontade e a política antipática existente nos bastidores exibidor-distribuidor, em detrimento do público, motivaram fossem passados aqui com indiferença e desprezo. Na realidade, não são obras primas do cinema, mas possuem certa categoria artística e, de modo geral, são bons. Pertencem à produção do cinema que se faz atualmente na União Soviética. (SPENCER, 1961b, p. 9).

Nos anos seguintes, as sessões do CAR continuaram acontecendo, mas nem sempre de forma contínua. Em 1962, uma nova temporada foi iniciada no Cine Soledade com o anúncio de reprises e filmes inéditos, a exemplo de *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein que nunca fora exibido no Recife. Na ocasião, Spencer lembrou aos leitores que o CAR não era um cineclube e, portanto, poderia ser frequentado por qualquer pessoa interessada. Lembrou também que foi graças ao CAR que em 1961 o público recifense conseguiu ver, entre outros, dois filmes de Fellini, *Na Estrada da Vida* (1954) e *Noites de Cabíria* (1957). A temporada abriu com o filme *Meu Tio* (1958), de Jacques Tati e levou um público de quinhentas pessoas ao Soledade.

Depois do Cine Soledade, o CAR passou pelos cinemas Trianon, sala com 750 lugares pertencente ao grupo *Art-Filmes*, localizado na avenida Guararapes, e pelo São Luiz, da Empresa Severiano Ribeiro, a melhor sala do centro do Recife nos anos 1960 com 1450 lugares. As sessões passaram a acontecer nos sábados pela manhã e a preocupação em oferecer obras de valor artístico irrefutável, premiadas em festivais internacionais e aclamadas pela crítica cinematográfica permaneceu. E o esforço despendido por vezes era recompensado. Em várias ocasiões, Spencer declarou seu entusiasmo com o cinema francês e quando o Cinema de Arte passou para o Trianon, fez questão de ter o filme *Hiroshima Meu Amor* (1959), de Alain Resnais, na primeira sessão da nova sala. Amigo do gerente da distribuidora França Filmes, Spencer conseguiu a cópia para exibição, garantindo que o Recife já tinha um público interessado em cinema

de arte. *Hiroshima* já havia sido exibido em sessões normais, mas fora um fracasso de bilheteria. A sessão de arte, todavia, foi um sucesso, lotou e mais uma sessão foi realizada com êxito idêntico.

Em cartaz

Por essa época o conceito de cinema de arte ganhava espaço no universo da crítica brasileira e ecos dessa maneira de se relacionar com um certo tipo de obra cinematográfica municiavam a crítica recifense na sua militância por um cinema que fosse mais do que uma simples forma de entretenimento. Nas páginas do *Diário de Pernambuco* Spencer assinalava a pertinência de valorização do cinema de arte. Em janeiro de 1964, o crítico publicou uma matéria sobre o florescimento de cinemas de arte em Londres, no Reino Unido, destacando o *National Film Theatre* e o seu funcionamento onde, por uma contribuição anual, o associado podia ver uma ampla variedade de filmes. Assinalou também a existência de cinemas especializados em filmes de *avant-garde* como os que se dedicavam a exibir obras da *nouvelle vague* francesa ou filmes de Antonioni e Ingmar Bergman.

O surgimento de sessões de arte em outras cidades do Nordeste também era noticiado com entusiasmo. Em agosto de 1965, Spencer informou que ele, Ivan Soares e Celso Marconi, para levar estímulo aos colegas, tinham ido até Campina Grande, na Paraíba, prestigiar a fundação do clube de cinema daquela cidade. O crítico noticiou ainda a criação de sessões de arte em Maceió (AL), em Caruaru (PE), onde um Cinema de Arte, com exibição nos sábados à tarde no Cine Irmãos Macieira, passou a funcionar sob coordenação do compositor Carlos Fernando. Todas as matérias continham sempre palavras de incentivo e simpatia pela iniciativa. Ele também noticiava as incompreensões e as atitudes arbitrárias dos exibidores com relação às sessões de arte. Em setembro de 1964, o *Diário* publicou uma matéria sobre o *Clube de Cinema de Fortaleza* (CE) que teve a programação da sua sessão de arte suspensa por conta de desentendimentos com a empresa Severiano Ribeiro. O Clube seguia a programação do CAR e Spencer fez um apelo ao gerente da empresa em Fortaleza, o qual ele afirmava ser um conhecido seu, para não deixar a cidade sem sua sessão de arte (SPENCER, 1964, p. 5).

Em 1966, Spencer enfatizava ainda mais o papel do CAR e de suas iniciativas. Nos seus textos ele buscava estabelecer de forma clara a diferença entre cinema de arte e cinema comercial. Costumava afirmar que o filme de arte era um filme honesto, no qual prevalecia a criação artística e os recursos eram usados para se fazer obras de qualidade, enquanto no cinema comercial as produções visavam em primeiro lugar o retorno financeiro e mesmo que isso nem sempre significasse concessões ao mau gosto

ou ao sensacionalismo, o lucro viria em primeiro lugar e a qualidade artística em segundo.

No material publicado na página de cinema do *Diário de Pernambuco* verifica-se claramente o tratamento diferenciado dado às estreias promovidas pelo CAR. Em geral, havia uma matéria informativa sobre a obra com dados do enredo e da produção, um texto de pesquisa, sobre o diretor ou ator ou atriz de destaque do elenco, e resenhas críticas, as quais tanto podiam ser textos de sua autoria ou de colaboradores regulares da página como o cronista Ivan Soares, quanto reproduções, citando a fonte, de resenhas publicadas em jornais do Rio de Janeiro ou São Paulo.

A programação do CAR nesta fase mostrava-se mais atualizada e os programadores se orgulhavam das mostras realizadas, a exemplo dos festivais dedicados aos filmes de Fellini, Kurosawa e Buñuel. Uma mostra Luis Buñuel, em novembro de 1966, foi exaltada por Spencer para mostrar que apenas cidades com cinemas de arte, incluindo o Recife, tinham o privilégio de ver filmes como aqueles:

Um verdadeiro autor de filmes, cineasta de projeção mundial, no cinema desde 1926, figura importante do movimento surrealista, com uma obra clássica (“*Un Chien Andalou*”) realizada com Salvador Dali, em 1928, Luis Buñuel é um dos diretores malditos do cinema. De sua extensa filmografia com quase 40 títulos, pouquíssimos aqueles exibidos no Recife. Ver os filmes de Buñuel é um privilégio dos cine-clubistas e dos cinemas de arte existentes na Europa e agora no Brasil, Alvorada e Paissandu (Rio), o Picolino (São Paulo), Salvador, Recife e João Pessoa. (SPENCER, 1966, p. 7).

As sessões acompanhavam os filmes brasileiros que se destacavam em festivais internacionais e também os dos jovens realizadores ligados ao Cinema Novo, rerepresentando aqueles que tinham obtido poucos dias de exibição no circuito comercial ou obras cujo valor artístico despertava o interesse dos frequentadores habituais do CAR, a exemplo de *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, Palma de Ouro em Cannes; *Tocaia no Asfalto* (1962), de Roberto Pires; *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, entre outros. As sessões ganhavam ainda mais relevância quando nelas estreavam filmes estrangeiros ou nacionais ainda inéditos no Recife. *O Processo* (1962), de Orson Welles, só foi mostrado na cidade, em 1964, por causa do empenho dos programadores do CAR. A boa receptividade ao filme, segundo Spencer, surpreendeu até mesmo o seu distribuidor. *Esse Mundo É Meu* (1963), de Sérgio Ricardo, lançado em fevereiro de 1963, só foi visto no Recife, também graças ao CAR.

O que é um cinema de arte?

Ter sessões de arte na cidade para a crítica local e, sobretudo para Fernando Spencer, era motivo de orgulho, por colocar o Recife em pé de igualdade aos grandes centros culturais do país. Possuir uma sala exclusiva para exibir apenas obras que se enquadravam na denominação cinema de arte era comprovar a existência de um público inteligente, refinado e culto. Neste sentido, observamos que acontecia no Recife, guardando as devidas proporções, o mesmo movimento que fizera surgir na década de 1950, na França, as chamadas salas “*d’art et essai*”, um rótulo que chegou a outros países e que ganhou força também no Brasil nos anos 1960.

Não está no nosso horizonte discutir a pertinência da expressão cinema de arte, uma definição que carrega algumas contradições e questionamentos tanto por parte dos críticos e teóricos do cinema, quanto dos espectadores. Para os primeiros, há um persistente debate que opõe o cinema de arte (autoral e requintado) e o cinema industrial (massivo e de fácil recepção), enquanto para o grande público, cinema de arte é sinônimo de filmes lentos, chatos e incompreensíveis. Também não empreenderemos uma análise de viés sociológico, embora saibamos das implicações que os discursos sobre o cinema de arte ensejam em torno de questões sociais colocando em evidência os conceitos de cultura, indústria cultural e a oposição entre o erudito e o popular, só para citar as contendas mais usuais. Em nossa tarefa de refazer o percurso do Cinema de Arte do Recife vamos nos ater, portanto, ao desenrolar dos fatos de modo a estabelecer, dentro do contexto histórico da época, o estado da arte que levou ao seu surgimento e sua sobrevivência por quatorze anos.

De qualquer forma, achamos importante, mesmo de forma resumida, trazer algumas considerações sobre como esta ideia de cinema de arte se difundiu a partir da França, como ela foi encarada pela crítica brasileira e chegou até Pernambuco. Um artigo de Michaël Bourgatte, publicado na revista *Communication & Langages*, nos apresenta de forma bastante clara a origem do conceito de cinema de arte na França. Bourgatte (2012) usa uma abordagem em parte oriunda dos estudos culturais ingleses e autores contemporâneos que complexificam o olhar sobre as indústrias culturais. Segundo ele, no início dos anos 1950, a quase totalidade dos exploradores das salas de cinema concentravam sua atenção sobre os grandes filmes populares que atraíam massivamente os espectadores. Todavia, um punhado de exibidores parisienses e a Cinemateca Francesa portavam seu olhar sobre as produções de vanguarda dos anos 1920-1930. Essas películas eram admiradas pelos intelectuais por desenvolverem formas de discurso que se afastavam da linguagem característica das produções cujos objetivos eram de um cinema essencialmente voltado ao lazer e à distração. Com isso:

O campo do cinema – produção e exibição – se vê então rapidamente fracionado em dois, de um lado um cinema comercial e, do outro, um cinema mais especializado. Este último é chamado “cinema de arte” e sua parte mais experimental é chamada “cinema de ensaio”, remetendo aos filmes “no qual o estilo ou o conteúdo mostra a intenção de abrir vias novas e novos modos de expressão da arte cinematográfica (BOURGATTE, 2012, p. 112).

O autor vai mostrar ainda que essa definição era fundada em uma jogada técnica e discursiva, na qual não se podia julgar a qualidade de um filme a partir dos cânones comumente admitidos em termos de recepção cinematográfica, pois eles não estavam integrados a esta concepção de valoração de uma obra filmica. Em 1955, esta fratura do campo cinematográfico foi endossada e institucionalizada com a fundação da Associação Francesa dos Cinemas de Arte e Ensaio (AFCAE), estrutura visando a agrupar as salas que se consagravam então a difusão de filmes de vanguarda. Bourgatte demonstra:

A fundação dessa associação faz nascer a expressão arte e ensaio, junção feita quase por acaso entre essas duas noções distintas, embora não opostas, e mesmo pouco distinguíveis: a do cinema de arte e a do cinema de ensaio. Frequentemente considerada como um nicho elitista, o setor arte e ensaio se inscreve, de fato, num pensamento cultural característico dos anos cinquenta e sessenta que defende a abertura e a democratização do acesso às cinematografias mais vanguardistas. (BOURGATTE, 2012, p. 113).

Bourgatte acrescenta que a audiência dessas salas era, porém, fraca e as possibilidades de ação limitadas, levando o setor de arte e ensaio a solicitar, na França, o apoio do setor público para continuar funcionando. Para o apoio ser efetivado, a comissão encarregada em classificar se um programa cinematográfico era de arte e ensaio, ou não, estabeleceu uma série de critérios. Um programa era considerado de arte se:

- 1 - Os filmes apresentassem qualidades incontestáveis, mas não tivesse obtido junto ao público a audiência que eles mereciam.
- 2 - Os filmes tivessem um caráter de pesquisa ou de novidade no campo da criação cinematográfica.
- 3 - Os filmes refletissem a vida de um país onde a produção cinematográfica fosse pouco difundida na França.
- 4 - Os filmes de curta-metragem tendessem, por sua qualidade e sua escolha, a renovar o espetáculo cinematográfico.
- 5 - Os filmes de reprise apresentassem um interesse artístico ou histórico, em particular se fossem ‘clássicos da tela’.

Eventualmente os programas arte e ensaio poderiam incluir

- 1 - Os filmes recentes, caso eles houvessem conciliado as exigências da crítica e o favor do público e pudessem ser considerados como portadores de uma contribuição notável à arte cinematográfica.

No Brasil dos anos 1960 essa divisão entre cinema de arte e cinema comercial e o debate sobre o tema era corriqueiro no seio da crítica cinematográfica, com clara exaltação dos empreendimentos que valorizassem o primeiro modelo. Em fevereiro de 1967, Spencer afirmava na sua coluna do *Diário de Pernambuco*, que enquanto o cinema comercial declinava a olhos vistos, os clubes de cinema e os cinemas de arte proliferavam em todo mundo. Para justificar seu ponto de vista informava que no Brasil já se achavam em atividade vinte cinemas de arte em diversas capitais. Complementava com a informação da realização em novembro de 1966 do I Encontro Nacional dos Cinemas de Arte, no Rio de Janeiro, e a fundação da Associação Brasileira de Cinemas de Arte (ABCA).

Os resultados do evento foram divulgados e comentados por Spencer a partir de uma entrevista dada pelo crítico Rudá de Andrade, da *Cinemateca Brasileira* e da *Sociedade Amigos da Cinemateca*, ao jornal *Folha de São Paulo*. Eleito membro da Comissão Executiva da ABCA, as declarações de Andrade sintetizavam a visão da crítica brasileira a respeito do tema e traziam informações relevantes da situação dos cinemas de arte no país. O primeiro ponto abordado por Andrade era sobre o próprio entendimento do que seria um cinema de arte:

A denominação Cinema de Arte gera discussões porque nela alguns querem encontrar um significado preciso e terminológico. O certo é que se convencionou chamar Cinema de Arte a uma casa de exibição que exerce um tipo de atividade cinematográfica não muito definido, mas com intenções de comerciar a cultura cinematográfica ou de dar uma dose de cultura ao comércio cinematográfico.

Pode-se dar o caso de um cinema comum manter programação mais artística do que um Cinema de Arte, e exibindo média de filmes mais premiados, mais cotados pela crítica ou mais integrados em qualquer concepção estética. Mas isso não faz um Cinema de Arte, pois sua programação boa circunstancialmente, por acaso, é boa por tempo determinado.

O que marca o Cinema de Arte é determinada intenção numa programação consciente visando a uma destinação cultural, uma instituição procurando ser um veículo cultural e contribuindo, como mercado especializado, para desenvolver o próprio mercado normal de exibição e distribuição. (SPENCER, 1967c, p. 10).

Para o conselheiro da ABCA os cinemas de arte surgiam quando eles se faziam necessários e existisse um público amplo que o procurasse. O desenvolvimento cultural do país ou da cidade seria determinante para que isso ocorresse e essa havia sido a razão para que o cinema de arte tivesse seu primeiro desenvolvimento na França e posteriormente se espalhado pelos centros mais avançados. Andrade informava que o

desenvolvimento do cinema de arte, nos países culturalmente mais privilegiados, tinha feito surgir a Confederação Internacional dos Cinemas de Arte, congregando mais de 300 membros de 14 países, algo considerado positivo por ele:

A criação dessa rede de cinemas especiais é o início de uma garantia que os produtos independentes e desligados dos trustes poderão ter para a criação mais livre e despreocupada. É o início de um tipo de comércio da arte cinematográfica que se desenvolve na dependência da emancipação cultural de cada meio social. (SPENCER, 1967c, p. 10).

Indefinida e irregular era como Rudá de Andrade definia a situação dos cinemas de arte no Brasil. Mas, segundo ele, um movimento nacional começava a surgir com a emancipação dos clubes de cinema buscando uma abertura para encontrar um público maior. Ao selecionar os filmes a serem exibidos, essas salas despertavam o interesse crítico do espectador. O crítico do *Jornal do Brasil* Ely Azeredo fora o primeiro a incentivar um movimento unindo os cinemas de arte ativos em todos os estados, mostrando que certos problemas enfrentados só podiam ser superados se tratados coletivamente. Em seu depoimento, Andrade observava que:

O próprio desenvolvimento dos “cinemas de arte” só se dá em termos de circuito, isto é, como uma cadeia de salas exibidoras que, de comum acordo, possam – por exemplo – influir na importação de certo cinema estrangeiro ou na afirmação comercial de alguns filmes nacionais. Esse tipo de influência, que pode melhorar qualitativamente o mercado exibidor, é possível apenas através do esforço coletivo. Nenhum distribuidor importará um filme artístico para exibir em uma sala apenas. (SPENCER, 1967c, p. 10).

Observamos aqui como o movimento em torno dos cinemas de arte no Brasil repetia percurso similar ao dos cinemas de arte e ensaio na França, a necessidade de uma institucionalização para garantir a sobrevivência da atividade. A criação da ABCA concretizava assim essa proposta, como observou Rudá de Andrade:

Considerando a incipiência do movimento de Cinema de Arte – pois, se já existe número razoável (cerca de 20 no Brasil), a maioria funciona de forma restrita, com apenas uma sessão ou um dia por semana – a orientação inicial da ABCA é fomentar esse movimento procurando criar novos “cinemas de arte” e desenvolver o ritmo das atividades já existentes. A ABCA criou uma comissão de assuntos legislativos para trabalhar no sentido de obtenções de vantagens fiscais, facilidades junto à censura e outras questões legais que possam permitir ação cultural mais objetiva. (SPENCER, 1967c, p. 10).

Cinema é a maior diversão?

O rico debate sobre os cinemas de arte no Brasil chegou a Pernambuco no momento em que os organizadores do CAR conquistavam uma grande vitória. O surgimento da primeira sala permanente e exclusiva para funcionar como cinema de arte, anúncio feito em janeiro de 1967, em tom solene, por Spencer, em matéria publicada no *Diário de Pernambuco*:

O Recife a partir da 2ª quinzena de fevereiro terá o privilégio de possuir o primeiro Cinema de Arte permanente no Nordeste, a exemplo do Rio e São Paulo, pioneiros no Brasil.

(...) A Empresa Severiano Ribeiro, a mais importante cadeia exibidora do Brasil, através do sr. José Ronaldo Gomes, gerente geral da referida organização, atendendo sugestão feita pelos cronistas Fernando Spencer (DIÁRIO DE PERNAMBUCO), José de Souza Alencar (TV Canal 2 e Jornal do Commercio) e Celso Marconi (Jornal do Commercio), resolveu ceder o Cine Coliseu para que o mesmo fosse transformado num Cinema de Arte permanente nos moldes do Paissandu e Alvorada (Rio), Bijou e Scala (São Paulo).

(...) O Cinema Coliseu será assim transformado em uma autêntica sala de arte e cultura. Além dos festivais de filmes que serão apresentados em convênios que já estão sendo estudados, o Cinema de Arte no Coliseu fará paralelamente às exposições normais, exposições de arte, lançamento de livros, palestras e cursos de cinema e outras promoções de sentido fundamentalmente artístico e cultural. (SPENCER, 1967a, p. 10).

O período que antecedeu a abertura do Coliseu como Cinema de Arte do Recife foi de intensa movimentação e preparativos, descritos com detalhes por Spencer. O crítico ressaltava que as sessões do CAR no Coliseu não seriam destinadas somente à intelectualidade recifense, mas abertas para o povo de modo geral que teria acesso à sala do Coliseu sem acréscimo no preço dos ingressos. Para garantir o êxito da iniciativa os programadores buscaram todo tipo de auxílio, incluindo as autoridades públicas municipais, como o prefeito biônico Augusto Lucena, indicado ao cargo pelo regime militar:

O prefeito Augusto Lucena, indiscutivelmente sensível à cultura e à arte cinematográfica certamente não negará o seu apoio aos cronistas que irão ao seu encontro dentro de alguns dias, no sentido de ajudar essa iniciativa que reputamos das mais louváveis para o engrandecimento da cidade. (SPENCER, 1967a, p. 10).

O tom laudatório era usado também para enaltecer a empresa Severiano Ribeiro,⁵ pois, naquele momento, sem ela a concretização do sonho de sala exclusiva para filmes de arte seria impossível:

O Cinema de Arte do Recife surge agora em caráter permanente, graças a compreensão e espírito progressista desse autêntico homem de negócios que é o Sr. Luiz Severiano Ribeiro Junior que não vacilou em atender a solicitação dos cronistas encaminhada pelo dinâmico José Ronaldo Gomes, gerente local da Empresa São Luiz. Com essa colaboração pode o Cinema de Arte elastecer sua programação, transformando-se num cinema permanente possibilitado ao público do Recife conhecer filmes inéditos ou reprises que dificilmente voltariam à programação normal. (SPENCER, 1967c, p. 10).

Para receber o CAR, o *Coliseu*, situado na Estrada do Arraial, no bairro de Casa Amarela e capacidade para acolher 1.800 espectadores, passou por uma série de reformas com o aval dos programadores, como informou Spencer dias antes da reabertura da sala:

Na quinta feira última, estivemos em visita ao Coliseu. Vimos a projeção, o som e outras condições necessárias para um bom cinema. A sala é nova. Cortinas também e o sistema de som e projeção recebeu vários melhoramentos, inclusive alteração na amperagem. Terá projeção idêntica ou melhor a dos cinemas do centro. (SPENCER, 1967b, p. 7).

O fato de o Recife ter o primeiro cinema de arte permanente do Norte-Nordeste era louvado por Spencer, mas, ao mesmo tempo, impunha desafios e responsabilidades, algo que pode ser verificado no artigo por ele publicado explicando aos leitores as razões para ter sido o *Coliseu* a sala escolhida para abrigar o CAR. Spencer sabia que o êxito da iniciativa dependia da frequência do público e dos bilhetes vendidos: “O apoio do público é imprescindível. A iniciativa é ousada, mas vamos tentar essa realização pioneira da crônica cinematográfica no Norte-Nordeste.” (SPENCER, 1967b, p. 7). Dessa forma, buscava atrair novos usuários e atender aos anseios dos frequentadores habituais das sessões que até então aconteciam no *São Luiz*, uma sala confortável e localizada no centro da cidade.

⁵ A *Empresa Severiano Ribeiro* era proprietária de algumas das principais salas de cinema do Recife, tanto no centro da cidade quanto nos subúrbios. Acompanhando as matérias publicadas por Spencer no *Diário de Pernambuco* por quatro décadas, observamos as oscilações da relação do crítico com a empresa, ora amistosa, ora tensa, em torno de questões que iam das condições das instalações físicas das salas aos filmes exibidos. O período em que José Ronaldo Gomes permaneceu como representante da empresa, de meados dos anos 1960 até a década de 1980, foi o mais tranquilo. Foi de Gomes a iniciativa de inaugurar no Recife a primeira cabine de projeção para a imprensa especializada no 4º andar do *Cinema São Luiz* e ceder o *Cinema Coliseu* para funcionar exclusivamente como Cinema de Arte.

Para muitos a mudança do Cinema de Arte para o Coliseu não alterará o interesse do espectador. O espectador (ilegível) que todos os sábados com chuva ou com sol está plantado numa poltrona estofada do São Luiz. Outros acham que o deslocamento para o subúrbio poderá haver recesso do público em geral. Ora, o Paissandu e o Alvorada cinemas de arte permanentes no Rio, não estão localizados no coração da cidade, dependem também de dois transportes e nem por isso deixam de atrair público diariamente às suas sessões. A mudança do Cinema de Arte para o Coliseu oferece excelentes perspectivas ao público recifense. Primeiramente teremos duas sessões diárias e três aos domingos, serão lançados dois filmes mensalmente, com possibilidades de serem exibidas todas as películas que continuam inéditas há muitos anos nesta capital. Não os filmes malditos, do público limitado. Há filmes para o grande e para o pequeno público. Para atender este pequeno público surgem os cinemas de arte em todo o mundo. (SPENCER, 1967b p. 7)

Além de reafirmar a permanência dos selecionadores (ele próprio, José de Souza Alencar, Celso Marconi e Ivan Soares), Spencer elencava as vantagens da sala permanente, entre elas o fato de que se o CAR continuasse a ter apenas uma apresentação semanal, não teria chance de trazer a metade das fitas já anunciadas para o mês de março no *Coliseu*. O crítico garantia que eles estavam recebendo ofertas de películas não somente das distribuidoras do Recife, mas também do sul do país.

Nesta nova fase o CA – Coliseu promete uma seleção de películas de excelente nível artístico a começar pela que foi elaborada com o apoio dos diretores da Metro Goldwyn Mayer, que colocaram à disposição dos coordenadores do Cinema de Arte 5 filmes inéditos, todos de reconhecida categoria estético-formal.

Esse louvável gesto do sr. Henry H. Ronge, diretor da MGM deve ser também seguido pelas demais companhias cujos representantes possuem agências no Recife. Esse apoio é imprescindível no sentido de que o Cinema de Arte possa cumprir os seus objetivos propostos desde 1960, data de sua fundação no Recife. (SPENCER, 1967c, p.10).

Afirmava ainda que a ABCA tencionava fazer exhibições de filmes premiados em toda rede de cinemas de arte no Brasil e o Recife estaria incluído.

A primeira sessão do CAR no *Coliseu* foi numa quarta-feira, no dia 02 de março de 1967, com o filme *O Homem do Pregão* (1964), de Sidney Lumet, eleito pela crítica carioca, segundo Spencer, como um dos dez melhores filmes de 1966. O noticiário do dia seguinte afirmava que mais de duas mil pessoas haviam prestigiado a sessão inaugural, registrando a presença de nomes de projeção do mundo social com predominância da chamada nova geração entre os quais “[...] representantes das forças armadas, secretários do Estado, comandantes de guarnições, corpo consular, professores, intelectuais, jornalistas e universitários [...]” (SPENCER, 1967d, p. 7).

A programação inaugural seguiu com obras como o filme japonês *O Túmulo do Sol* (1962), de Nagisa Oshima, o italiano *A Ilha dos Amores Proibidos* (1962), de Damiano Damiani, o britânico *Um Gosto de Mel* (1962), e a reprise do norte-americano *Júlio César*

(1953), de Joseph L. Mankiewicz, entre outros. Folhetos com a programação da sala e informações sobre os filmes – enredo e ficha técnica – eram distribuídos gratuitamente com os frequentadores. Em junho, foi lançada uma enquete com os frequentadores do cinema com consultas sobre programação e condições da sala, visando entrosamento entre os espectadores e os coordenadores. Os anos de experiência com o CAR mostravam que os espectadores nem sempre compreendiam o processo de curadoria de uma sala de arte e, vez por outra, esclarecimentos precisavam ser feitos. Spencer queixava-se que mesmo pessoas cultas e estudiosas do cinema solicitavam filmes, cujas cópias nem existiam no Brasil, e como não eram atendidas responsabilizavam injustamente os promotores do CAR pela falta de equilíbrio na seleção das obras:

Sabe-se que é diminuta a entrada de filmes de arte no Brasil, em comparação com as produções de linha comercial distribuídas através das companhias norte-americanas. Numa verificação nas listas de produções de várias distribuidoras, é fácil constatar-se a disparidade. Num lote de 30 películas, duas ou três podem ser catalogadas de arte. Por aí se vê que não é fácil manter-se uma programação absolutamente de filmes de arte num cinema que exige por mês 8 películas em exibição, como é o caso do Cinema de Arte-Coliseu. (SPENCER, 1968a, p. 14).

Anunciar modificações na programação com a entrada de filmes inéditos, contratados em exclusividade, como aconteceu no início de 1968, era um alívio para os programadores do CAR. Isto foi possível graças a um acordo com a *Distribuidora Franco-Brasileira*, detentora da maioria dos filmes de arte que entravam no país. A empresa mantinha transações comerciais com os principais centro produtores mundiais, adquirindo obras premiadas em festivais internacionais como Cannes, Veneza e Berlim. O acordo foi noticiado pelo *Diário de Pernambuco* com o título “Público conhecerá filmes de Godard”:

A Distribuidora Franco-Brasileira, com sede na Guanabara, é a única agência no Brasil que se dedica à importação e distribuição de filmes de arte. A programação do Cinema de Arte-Paissandu, do Rio, é mantida pela Franco-Brasileira. A esta distribuidora se deve a entrada no Brasil dos filmes de Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Alain Resnais e outros importantes cineastas de vanguarda da França.

Após longos meses de démarches entre a Franco-Brasileira e os cronistas responsáveis pela programação do Cinema de Arte do Recife, foi possível um acerto definitivo para a exibição, em exclusividade, no Cinema de Arte, das produções da Franco-Brasileira. (SPENCER, 1968a, p. 14).

Godard era um símbolo do cinema de vanguarda da época e seus filmes estarem na programação atestava o engajamento do CAR no cenário artístico e cinematográfico. Spencer não poupou palavras para assinalar o feito.

Godard é o diretor da maior evidencia dentro do cinema mundial. Não é apenas um grande diretor. É, acima de tudo, um pesquisador que busca sempre novas técnicas e formas cinematográficas. “Acossado” é um exemplo e o resultado de um cineasta sempre preocupado pelas inovações na linguagem do cinema. Seus filmes têm revolucionado o panorama do moderno cinema. (SPENCER, 1968a, p. 14).

Além de Godard, o CAR se orgulhava de oferecer ao seu público cativo obras de Antonioni, Pasolini, Arthur Penn, Chaplin, Kurosawa, Agnès Varda, Bergman, Glauber Rocha, e mostras e festivais de filmes alemães, russos, iugoslavos e, no seu oitavo aniversário, em julho de 1969, anunciava a exibição, entre outros, de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, *Tempo de Guerra* (1963), de Jean-Luc Godard e *Mouchette* (1967), de Robert Bresson.

Todavia, os números apontavam para a fragilidade que ainda rondava a manutenção de uma sala exclusiva para filmes de arte. Em agosto do mesmo ano, uma matéria de Enéas Alvarez revelava a situação real da sala a partir do levantamento de dados dos ingressos vendidos nas salas do Recife pela Delegacia do *Instituto Nacional do Cinema*. O levantamento apontava que a frequência média diária das salas do Recife era de 15.700 pessoas e o *Cinema de Arte Coliseu*, a maior sala de Pernambuco vendia, em média, a cada dia, 293 inteiras e 169 meias, com o ingresso custando NCr\$ 1,00. A maioria delas não era moradora do bairro de Casa Amarela (ALVAREZ, 1969, p. 8).

No ano seguinte, nas comemorações de aniversário do CAR, além das habituais mostras especiais para assinalar a data, seus coordenadores inauguraram uma exposição de discos com as gravações das trilhas sonoras dos filmes. O responsável direto pela exposição foi Fernando Spencer, que expôs no hall do *Coliseu* parte de sua coleção de quatro mil gravações de músicas, aberturas de filmes, diálogos e vozes dos astros e estrelas do cinema. Na exposição era possível ver e ouvir discos dos filmes *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin; *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), de Billy Wilder; *Mary Poppins* (1964), de Robert Stevenson, entre outras, cujos discos não haviam sido lançados comercialmente no Brasil.

Em 1973, por ocasião da festividade pelos 12 anos em atividade Spencer, mais uma vez, em sua coluna, chamou atenção para a longevidade do CAR diante da luta para manter ativo um empreendimento cultural. Observou, no entanto, que nem sempre era possível manter o nível artístico da programação pela indisponibilidade de produções que

atendessem aos critérios que norteavam o CAR desde seu início. Para driblar esses obstáculos, os organizadores buscavam iniciativas que pudessem diversificar as atividades e foi neste intuito que eles decidiram oferecer exibições com filmes em 16mm e um projetor nesta bitola foi instalado no *Coliseu*. Ao anunciar a novidade, Spencer informou que as sessões em 16 mm seriam realizadas uma vez por semana, possivelmente às sextas feiras, com programas cedidos pelo Consulado da Alemanha e entidades culturais como a *Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio* (SPENCER, 1973, p. 7).

Fecha a cortina

Em meados da década de 1970, muitos cinemas de arte encerraram suas atividades pelo Brasil afora. Em 1975, um novo fôlego para o setor foi registrado no Rio de Janeiro, com as salas especializadas se tornando lançadoras de algumas realizações do cinema brasileiro, justamente as com mais dificuldades para conseguirem estreiar nos grandes circuitos. No *Diário de Pernambuco*, Spencer afirmava que filmes como *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, *Uirá* (1973), de Gustavo Dahl, *Os Condenados* (1975), de Zelito Viana tiveram excelente acolhida de público graças, em parte, ao trabalho de motivação da plateia empreendido por cinemas de arte. Ele, porém, ponderava que “[...] para se desenvolver nas grandes cidades e chegar a todos os pontos do país, os cinemas de arte necessitam de estímulos sistemáticos.” (SPENCER, 1975a, p. 9), e informava que o *Instituto Nacional do Cinema* (INC) estava aperfeiçoando um projeto, apresentado por críticos, no Congresso da Indústria Cinematográfica, com este fim.

Dois dias depois, Spencer voltou ao assunto, desta feita noticiando como o INC estaria finalizando o projeto de credenciamento dos cinemas de arte e os critérios para considerar uma sala exibidora como tal. Ao vermos, no texto de Spencer, como o INC pretendia conduzir sua avaliação, imediatamente identificamos a semelhança com o modelo francês que vimos anteriormente. Para uma programação ser considerada aderente ao que se esperava de um cinema de arte, os filmes exibidos deveriam ser de interesse artístico ou cultural, representarem experimentação positiva em tema ou forma, serem considerados clássicos ou de especial significação na história do cinema, ter valor educativo com nível apreciável de realização e representarem a experiência cultural ou artísticas de países que normalmente não encontravam oportunidades de lançamento no mercado (SPENCER, 1975b, p. 9). Enfim, não seriam as características das salas exibidoras que as credenciariam como cinemas de arte, e sim as características de sua programação. Além disso a resolução do INC determinava que somente depois de pelo menos três meses de contínua atividade dentro desta linha o exibidor poderia

pleitear o Certificado de Registro de Cinema de Arte e a cada três meses deveria comprovar a manutenção do mesmo tipo de programação.

O Cinema de Arte do Recife, todavia não usufruiu das medidas propostas pelo INC. Depois de festejar o seu décimo quarto ano de existência com uma mostra dedicada ao cineasta sueco Ingmar Bergman, cujo filme de abertura foi *O Sétimo Selo* (1957), o CAR encerrou suas atividades. A última sessão foi no dia 3 de agosto de 1975, com a obra *O Rosto* (1958), do mesmo diretor. O fim do CAR ganhou voto de pesar deliberado em sessão plenária do *Conselho Municipal de Cultura* e enviado à *Empresa Severiano Ribeiro* pelo encerramento das atividades do *Cinema de Arte Coliseu*. O conselheiro José Luiz Delgado propôs também um voto de aplausos “[...] pelo admirável esforço em favor da cultura cinematográfica recifense, desenvolvido ao longo dos 14 anos de funcionamento do Cinema de Arte [...]” (SPENCER, 1975c, p. 11), idealizado e mantido sob a responsabilidade de Spencer e os demais companheiros da crônica especializada. Para o crítico o fechamento do CAR foi fruto da ganância ilimitada do exibidor, na época, Severiano Ribeiro Júnior. O herói do passado tornou-se vilão.

Créditos Finais

Com o fim das atividades do CAR, outras experiências com cinema de arte ainda foram protagonizadas pelos seus antigos programadores, sobretudo Fernando Spencer e Celso Marconi. Ainda em 1975, eles foram convidados para fazerem a seleção do Cinema de Arte AIP que passou a funcionar no auditório da *Associação de Imprensa de Pernambuco* (AIP), administração compartilhada do *Grupo Severiano Ribeiro* com a associação e funcionando como sala lançadora seguindo os moldes do Cinema 1, do Rio de Janeiro. Algumas dificuldades se impuseram de imediato, o tamanho da sala com poucos lugares – 170 poltronas – e a própria programação pelas condições oferecidas que nem sempre preservava a qualidade esperada para um cinema de arte. Boicotes dos distribuidores não eram novidade e a situação apenas confirmava que nenhum exibidor e distribuidor ao colocar um filme em cartaz, estaria pensando em termos culturais.

Em 1983, Spencer voltou a falar sobre cinemas de arte ao comentar o fato do filme *Ao Sul do Meu Corpo* (1980), de Paulo César Saraceni, estar sem data de lançamento:

O exibidor local não está interessado em mostrar filmes sérios como este. O espaço é para pornográficos. Uma obra como “Ao Sul do Meu Corpo” e outros da mesma linhagem não sensibilizam jamais o exibidor preocupado em lucros fáceis e imediatos. Infelizmente, o filme de autor é e sempre foi marginalizado. Já falei inúmeras vezes da viabilidade da instalação de um cinema pela Embrafilme, destinado a esses filmes, brutalmente repelidos pelos exibidores.

Em algumas capitais ela instalou seu próprio cinema. É o caso de Salvador. O Guarani, agora é Cine Glauber Rocha. (SPENCER, 1983a, p. B-12).

Spencer sugeriu então que o Cinema AIP fosse arrendado pela *Embrafilme*. Para ele seria a melhor maneira de mostrar ao público os enfeitados filmes de autor que eram vistos em limitadas sessões especiais. Segundo ele “[...] a Embrafilme tem condições e idoneidade para assumir a programação e a administração do cineminha da AIP. Outro concessionário que aparecer não vai poder cumprir a programação que se exige para um Cinema de Arte.” (SPENCER, 1983a, p. B-12).

O desejo de Spencer se concretizou, mas não pelas mãos da *Embrafilme*. Em maio de 1983 o crítico anunciou em sua coluna a volta do Cinema AIP por iniciativa do jornalista Jozil Barros, presidente da associação.

A proposta é de abrir espaço para o filme cultural e artístico marginalizado pelo exibidor local. Assumimos (eu e Celso Marconi) a difícil tarefa de manter na medida do possível, uma programação que se afine com os cinemas de arte (poucos) que existem em nosso país. Tentaremos trazer obras que nem chegam aos distribuidores locais. Ficam no privilegiado eixo Rio-São Paulo. Inúmeros são os filmes brasileiros e estrangeiros que não chegam ao Recife. São os chamados ‘filmes malditos’, que não dão bons resultados financeiros. A preocupação nossa será a mesma de vinte anos passados, quando iniciamos no extinto Soledade, o Cinema de Arte do Recife, melancolicamente encerrado no Coliseu. (SPENCER, 1983b, p. B-10).

Os tempos, porém, eram outros, e a nova tentativa de uma sala exclusiva como cinema de arte não alcançou o resultado esperado. Em 21 de setembro de 1983, Spencer publicou o artigo “Navegar é preciso, mas não com o barco furado” que reproduzimos na íntegra pelo revelando um certo estado cultural da cidade do Recife no início dos anos 1980. Ela mostra também o cansaço do próprio Spencer na luta por manter no Recife a cultura cinematográfica em movimento.

O Cinema de Arte AIP não vai bem. Quando eu e Celso Marconi assumimos há três meses, a administração, sabíamos que a empreitada não era fácil e nada rendosa como muitos (maledicentemente) admitiam que ficaríamos ricos. Não vai bem por falta de público. A matéria-prima (o filme) é boa, mas o público é escasso. E o mais decepcionante é que falta aquela platéia que tanto reclamava a ausência de um cinema de arte de bons filmes na praça. Dificilmente você vê um estudioso de cinema, um crítico de cinema (são muitos os que existem na província), professores de cinema e alunos, enfim, gente que diz gostar de filmes de bom nível. Gente que detesta aqueles que têm opinião firmada e formada sobre cinema. É ave rara no cinema AIP. E por quê? Ainda não entendi. No mês passado o Cinema de Arte exibiu uma série de filmes de categoria, alguns até inéditos. “República Guarani”, de Sílvio Back, excelente documentário sobre a nossa história, foi um dos maiores fracassos de público. Um filme - diga-se de passagem - útil a professores de sociologia, antropologia,

historiadores e alunos. Por falta de informação é uma desculpa mentirosa. a programação do Cinema de Arte AIP é diariamente anunciada nesta e na coluna de Celso Marconi. Abusamos, inclusive, de noticiário e de informação. Não vai quem não quer. Tem preconceito até com aquilo de que gosta - o cinema - por ser uma arte popular. Tem muita gente esnobe nesta terrinha que foi de Nassau e que hoje não é de ninguém. Não tem luz nas ruas, nem nos postes. Tudo é trevas.

O Cinema de Arte AIP não vai bem. Falta público e são muitas as obrigações que lhe são cobradas. Agora é o ECAD, órgão que colocou a Polícia Federal para garantir a arrecadação de 2,5% (queriam 5%) da renda da bilheteria; a Prefeitura do Recife leva 10% de ISS; ao filme se paga 40% (ao estrangeiro) e 50% (ao nacional); o condomínio do AIP está cobrando uma soma altíssima como se o Cinema de Arte fosse uma empresa, enfim, todo mundo leva suas fatias das minguadas rendas do único cinema no Recife que não exhibe filmes pornográficos, prima por uma programação da melhor qualidade e onde o público pode ver o filme sem anarquia, tudo com muito respeito, o que não se vê nas outras salas de espetáculos. (SPENCER, 1983c, p. B-6).

Foram muitos os fatores que levaram a essa situação. Duas delas elencamos aqui apenas como registro para melhor compreensão do contexto: a deterioração do espaço urbano do centro do Recife e mudança do perfil dos frequentadores das salas, que passaram a exhibir principalmente filmes de kung-fu e eróticos, e a chegada do videocassete, cujos efeitos nas audiências das salas de cinema foi marcante no período. Felizmente, o ânimo pelo cinema de arte arrefeceu, mas não desapareceu. Em 1984, o *Cine Ribeira*, no *Centro de Convenções de Pernambuco*, com 210 lugares, passou a funcionar como cinema de arte, tendo o crítico Celso Marconi como seu programador. Na ocasião, Spencer publicou matéria no *Diário* anunciando a iniciativa e mostrando que não tinha perdido a fé e reconciliou-se com o público que o decepcionara no ano anterior.

Faço votos que o Ribeira-Convenções estimule os bons lançamentos. Mesmo com o risco de atrair pequenas plateias. Uma programação racionalmente bem escolhida vai garantir o êxito do novo cinema. (...) O público reflexivo é pequeno. Ninguém discorda. Mas pode garantir a sobrevivência de uma sala pequena. Isso está provado em outras capitais. Os bons filmes estão aí. É preciso saber como programá-los. Inéditos ou reprises não vão faltar. (SPENCER, 1984, p. B-6).

No final dos anos 1980, surgiu o Cineclubes Jurando Vingard, formado por jovens universitários, entre eles o cineasta Marcelo Gomes, e que funcionava no Cineteatro José Carlos Cavalcanti Borges, em um dos prédios da Fundação Joaquim Nabuco, no bairro do Derbi. O cineclubes foi o embrião do Cinema da Fundação⁶ que, na década de 1990, restaurou no Recife o gosto pelo cinema de arte e continua em atividade até hoje.

⁶ O Cinema da Fundação se consolidou a partir do trabalho de Anizio Andrade e da diretora do Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco Silvana Meirelles na segunda metade da década de 1990. Em 1998, o crítico e cineasta Kleber Mendonça Filho foi convidado para criar uma política de exibição formadora de

Referências

ALVAREZ, Enéas. Quem vai ao cinema no Recife? *Diario de Pernambuco*, Recife 17 de agosto 1969.

ARAUJO, Luciana. *A crônica de cinema do Recife nos anos 50*. Recife: CEPE, 1997.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

BEZERRA, Cláudio R. A. “Cinema, sonho e melancolia na obra do cineasta brasileiro Fernando Spencer”. In: VIII ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE INVESTIGADORES DA IMAGEM EM MOVIMENTO – AIM, 2018, Aveiro. Atas do VIII Encontro Anual da AIM (no prelo).

BOURGATTE, Michaël. Le cinéma d’art et essai: un label de la qualité institutionnelle mis à l’épreuve de l’expertise ordinaire. *Communication & Langages*. 2012/4, nº174, p. 109 a 122. Disponível em <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2012-4-page-109.htm>. Acessado em 09 fev. 2012.

Cinema da Fundação – Dados. Blog Cinema da Fundação, 2017. Disponível em <http://cinemadafundacao.blogspot.com/p/dados.html>. Acesso em: 16 abr. 2022.

DIB, André e JOAQUIM, Luiz. Às palavras, às imagens: a crítica em Pernambuco. In: SILVA, Paulo Henrique (org.). *Trajatória da crítica de cinema no Brasil*. Belo Horizonte: Letramento, Abraccine, 2019, p. 264-286.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Revista da Tela: uma experiência de imprensa especializada no Recife. In: MACHADO Jr., R.; SOARES, R. L.; ARAÚJO, L. C. (org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, Socine, 2006, p. 151-157.

MOTA, Luiz H.. *Um Olhar Sobre o Olhar: duas décadas de crítica cinematográfica nos jornais pernambucanos (1950-1970)*. Monografia (Graduação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

O legado de Spencer e a Cinemateca da Fundaj. Blog da Fundação, 2014. Disponível em <https://www.fundaj.gov.br/index.php/pesquisas-em-andamento-nees/131-blog-da-fundacao/noticias/746-o-legado-de-spencer-e-a-cinemateca-da-fundaj>. Acesso em: 04 dez. 2019.

SOARES, Ivan. Cinema de Arte. Revista da Tela: Recife, ano I, n. 1, julho, 1961.

SPENCER, Fernando. Cronistas vão se reunir: cineclubes. *Diario de Pernambuco*, Recife, 07 de junho de 1960.

SPENCER, Fernando. Público do Recife terá “Cinema de Arte”: “O Salário do Medo”, filme de estreia. *Diario de Pernambuco*, Recife, 18 de junho de 1961a.

público com um novo perfil de programação valorizando a cinefilia e levando para a sala filmes que não chegariam na cidade no circuito comercial.

SPENCER, Fernando. Festival de filmes soviéticos, *Diario de Pernambuco*, Recife, 10 de outubro de 1961b.

SPENCER, Fernando. Cinema de Arte em Fortaleza. *Diario de Pernambuco*, Recife, 04 de setembro de 1964.

SPENCER, Fernando. Buñuel no Cinema de Arte. *Diario de Pernambuco*, Recife, 11 de novembro de 1966.

SPENCER, Fernando. Recife será pioneiro no Nordeste com “Cinema de Arte” permanente. *Diario de Pernambuco*, Recife, 22 de janeiro de 1967a.

SPENCER, Fernando. Razões do CA no Coliseu. *Diario de Pernambuco*, Recife, 25 de fevereiro de 1967b.

SPENCER, Fernando. Cinema de Arte Coliseu começará quarta-feira com “O Homem do Pregão”. *Diario de Pernambuco*, Recife, 26 de fevereiro de 1967c.

SPENCER, Fernando. Público numeroso prestigiou nova fase do Cinema de Arte. *Diario de Pernambuco*, Recife, 3 de março de 1967d.

SPENCER, Fernando. Público conhecerá filmes de Godard. *Diario de Pernambuco*, Recife, 7 de abril de 1968a.

SPENCER, Fernando. Cinema de Arte: 7 anos pela cultura do Recife. *Diario de Pernambuco*, Recife, 30 de junho de 1968b.

SPENCER, Fernando. Doze anos de pioneirismo. *Diario de Pernambuco*, Recife, 01 de julho de 1973.

SPENCER, Fernando. INC prepara estatuto de cinema de arte. *Diario de Pernambuco*, Recife, 14 de maio de 1975a.

SPENCER, Fernando. INC e os cinemas de arte. *Diario de Pernambuco*. Recife, 16 de maio de 1975b.

SPENCER, Fernando. Pesar do Conselho Municipal de Cultura. *Diario de Pernambuco*. Recife, 19 de setembro de 1975c.

SPENCER, Fernando. Filme de autor merece respeito do exibidor local. *Diario de Pernambuco*, Recife, 11 de fevereiro de 1983a.

SPENCER, Fernando. Cinema de arte no AIP vai voltar. *Diario de Pernambuco*, Recife, 20 de maio de 1983b.

SPENCER, Fernando. Navegar é preciso, mas não com o barco furado. *Diario de Pernambuco*, Recife, 21 de setembro de 1983c.

SPENCER, Fernando. Novo cinema no Recife hoje. *Diario de Pernambuco*, Recife, 12 de setembro de 1984.