

O FESTIVAL E A CIDADE: A MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA DE SÃO PAULO COMO UM ESPAÇO DE SOCIABILIDADE NA CAPITAL PAULISTA

EMERSON DYLAN¹

Resumo

Iniciada em 1977, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo conquistou em pouco tempo grande destaque, se tornando um dos mais importantes festivais cinematográficos do país. Sucesso de público e crítica, a Mostra possui características próprias de resistência cultural, aflorando em meio ao regime militar brasileiro. Organizada por Leon Cakoff, que a dirigiu até o ano de sua morte, ela se tornou um símbolo da cidade de São Paulo. Este artigo busca compreender a importância do evento na consolidação de um circuito cinéfilo na capital paulista. A partir de catálogos e da documentação do acervo da Mostra, de materiais de imprensa e de uma bibliografia multidisciplinar, busca-se compreender as relações do evento com a cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo; Leon Cakoff; festivais de cinema; Museu de Arte de São Paulo.

The festival and the city: the São Paulo international film festival as a space of sociability in the paulista capital

Abstract

Beginning in 1977, the São Paulo International Film Festival (Mostra) soon became a major highlight, becoming one of the most important film festivals in the country. Public and critical success, the Mostra has its own characteristics of cultural resistance, appearing during the Brazilian military regime. Organized by Leon Cakoff, who directed it until the year of its death, the Mostra became a symbol of the city of São Paulo. This article seeks to understand the importance of this film festival in the consolidation of a cinephile circuit in the city. From catalogs and the documentation of the Mostra collection, press materials and a multidisciplinary bibliography, it is sought to understand the relations of the event with the city of São Paulo.

Keywords: São Paulo International Film Festival; Leon Cakoff; film festivals; São Paulo Museum of Art.

¹ Professor de Ensino Médio no Centro Paula Souza. Bacharel e Licenciado em História. Mestrando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

INTRODUÇÃO

Anualmente, o calendário cultural da capital paulista é abalado por um evento de grandes proporções. No mês de outubro, a cada ano, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo torna-se o foco das atenções para um cativo público apreciador da sétima arte. Com uma oferta de filmes ultrapassando a terceira casa centesimal que varia amplamente de nacionalidade, estilo e linguagem², a cidade atrai espectadores locais, turistas e membros da indústria cinematográfica, naquele que é considerado o maior festival de cinema do país.

Esta vultuosa seleção de filmes ocupa também um número grande de salas de cinema pela cidade, mesclando tradicionais cinemas de rua a salas de shopping centers e espaços adaptados à exibição, por vezes a céu aberto³. Em uma cidade permeada por eventos de grande proporção e de projeção internacional, a Mostra Internacional de Cinema se destaca como um dos maiores. No último ranking de eventos divulgado pela São Paulo Turismo (SPTuris), em 2009 – relativo aos números de 2008 – a Mostra figurava na sétima posição, responsável por trazer um público estimado em 200 mil pessoas⁴.

Dirigida desde 2011 por Renata de Almeida, a Mostra chegou em sua quarta década de existência como um festival de cinema bastante prestigiado, tanto dentro quanto fora do país, sendo ainda um símbolo da própria cidade de São Paulo. Além dos filmes premiados e celebrados em festivais do mundo inteiro desembarcarem no Brasil primeiro na Mostra de São Paulo, o festival é lembrado como uma oportunidade de se assistir a filmes que dificilmente chegarão ao circuito comercial.

Este que hoje é um dos maiores eventos da maior cidade da América do Sul nasceu com uma configuração bastante diferente. A primeira edição aconteceu no ano de 1977, quando o Brasil estava sob o regime militar brasileiro que impunha censura aos meios de comunicação e à produção cultural. Sua história está ligada diretamente ao cenário de cerceamento das liberdades e

² Em sua 42ª edição, realizada em 2018, a Mostra exibiu 336 filmes de 70 países diferentes.

³ A Mostra de 2018 contou 31 espaços de exibição, entre salas de cinema, teatros e exibições ao ar livre, no vão livre do MASP e no Auditório do Ibirapuera, esta última, com sonorização ao vivo da Orquestra Petrobras Sinfônica.

⁴ SPTURIS – “Ranking de Eventos na Cidade de São Paulo – 2008”. À época, a Mostra encontrava-se à frente de eventos importantes e midiáticos, como o Carnaval, o Grande Prêmio de Fórmula 1 e a São Paulo Fashion Week. Apesar de este ranking não ser mais divulgado, a Mostra sempre aparece no material de divulgação de Turismo na cidade de São Paulo publicado anualmente pela SPTuris.

a sua consolidação se deu por diversas vias de negociações e resistências.

EXISTIR, EXIBIR E RESISTIR

Em 1974, Leon Cakoff começou a trabalhar no Museu de Arte de São Paulo (MASP) como diretor do Departamento de Cinema. Sociólogo formado pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FEPESP), Cakoff havia sido jornalista e crítico de cinema dos Diários Associados (empreendimento de Assis Chateaubriand, cofundador do MASP) e visitara festivais europeus, onde teve contato com as principais novidades da cinematografia mundial. Sua atuação frente ao Departamento trouxe diversos eventos marcantes para a programação de cinema do Museu⁵.

No ano de 1977, foi comemorado o trigésimo aniversário do MASP. Como parte das celebrações, Cakoff foi convidado por Pietro Maria Bardi, diretor do Museu, a organizar um evento especial no mês de outubro; Cakoff optou por organizar um festival de cinema (CAKOFF, 2007). Por carta, cinquenta e duas embaixadas e consulados de países estrangeiros foram convidados para participar. A partir do dia 16 de outubro, foram apresentados nos auditórios do MASP vinte e cinco filmes de dezesseis países. O catálogo do evento já demonstrava o interesse de Cakoff: aquela não era simplesmente a “Mostra Internacional de Cinema de São Paulo”, mas a “*primeira* Mostra Internacional de Cinema de São Paulo”⁶.

Havia um sentido em Cakoff nomear seu evento de “Mostra” e não “Festival”. Para ele, os festivais de cinema estavam marcados por características que ele intentava fugir; sua Mostra não seria competitiva, não traria convidados estrangeiros e evitaria o gasto de verbas públicas. O modelo a servir de total contraexemplo para a Mostra de Cakoff, era o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, organizado em São Paulo, em 1954, como parte das comemorações do quarto centenário da cidade. Este festival, que trouxe ao Brasil cerca de cento e quarenta convidados estrangeiros (entre críticos, produtores e estrelas) e custara em torno de 20 milhões de cruzeiros aos cofres do Estado de São Paulo e da União, foi marcado por escândalos e extravagâncias, sendo apelidado por muitos de “bacanal de Hollywood” (SOUZA, 2002, p. 353). Realizado

⁵ Entre 1975 e 1977 aconteceram no auditório do MASP mostras e retrospectivas como “Revisão do Novo Cinema Alemão”, “Inéditos do Cinema Italiano”, “O novo Cinema Soviético”, Aproximação do Cinema Chinês”, “Festival Totó” e “Os Filmes do Imortal Fritz Lang”.

⁶ Grifo meu a partir de Catálogo da primeira edição (MASP, 1977).

no mesmo ano em que a produtora de cinema paulista Vera Cruz decretara falência, o Festival do quarto centenário, apesar de ser denominado “primeiro”, acabou sendo o único.

Dessa forma, a Mostra organizada por Cakoff trazia algumas novidades em sua organização. Certamente, a maior de todas era o voto do público. Apesar de ser um evento não competitivo, a Mostra de São Paulo concedeu aos espectadores o direito de dar uma nota aos filmes assistidos. Isso era uma novidade em termos de festivais de cinema e extremamente simbólico no cenário político do Brasil, país que estava há 13 anos sob um regime militar ditatorial e que desde 1960 não realizava eleições diretas para presidente da República.

O contexto político no Brasil influenciou bastante a concepção de mostra organizada por Leon Cakoff. Em uma entrevista a um programa televisivo veiculado em 2010, ele relatou ao que o nascimento da Mostra na década de 1970 devia à censura: “porque foi uma coisa que me revoltou muito na época. Eu como repórter ia pra festivais, escrevia e ficava sempre frustrado de não ter as coisas... O mercado exibidor era muito nulo; e, também existia a censura que mutilava os filmes”⁷.

A censura estatal, aplicada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), previa que toda obra de arte fosse apresentada aos agentes do órgão antes da exibição pública. No caso específico do cinema, o pesquisador Inimá Simões conta que os filmes eram exibidos para três agentes que, através de campainhas, alertavam o projetorista das cenas e diálogos tidos como impróprios e que deveriam ser cortados da película. Os filmes assim eram mutilados a rigor pela interpretação dos agentes censores. Quando o filme recebia muitos cortes e, assim, seu entendimento era comprometido, a fita era interdita (SIMÕES, 1999).

Mas não era apenas contra a censura política que Cakoff se voltava: a chamada censura do mercado também era alvo de crítica. O criador da Mostra denunciava que a exibição no Brasil, encabeçada pela Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) se limitava aos mesmos produtos culturais e a uma ideia de autocensura, como ele explicita em um documento encontrado nos arquivos do MASP:

⁷ YOUTUBE. Provocações o crítico de cinema Leon Cakoff (Bloco 1). Vídeo (7min58s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RG8Wh0Tnd4Y>> Acesso em: 25 de maio de 2019.

Nesta maré conformista, o produtor/distribuidor/exibidor acabou fechando-se na defensiva (auto-censura), justificada pelo medo de investir em vão em filmes que depois 'não passariam pela Censura'. Tão acomodada está que a classe de distribuidores independentes já nos parece em extinção... um pouco também por culpa dos exibidores que estão com a mania de perseguição dos distribuidores (provocada pela política xenófoba da Embrafilme). Não vemos mais iniciativas independentes de distribuição de filmes estrangeiros de qualidade, o que também é consequência da política castradora da Embrafilme. Voluntaria ou involuntariamente, essa política continua beneficiando os grandes trustes do cinema e vai eliminando as pequenas iniciativas independentes.⁸

Assim, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo buscava apresentar uma grande variedade de filmes tanto em gênero, estilo e linguagem, quanto em nacionalidade e conteúdo. O viés contra a censura política explicita-se na apresentação de muitos países socialistas que não tinham relação diplomática com o Brasil (somente na terceira edição da Mostra foram cinco filmes cubanos, além de três partes da coprodução franco cubana, *A batalha do Chile*). A abertura para um cinema não comercial estava na apresentação de filmes experimentais, com linguagem não convencional ou de longa duração.⁹

Este receituário, em um cenário profícuo de novidades cinematográficas, acabou obtendo um sucesso impressionante. Na primeira edição da Mostra, em 1977, realizada apenas nos dois auditórios do MASP, atraiu 15 mil espectadores, nos dez dias de evento. A segunda edição, no ano seguinte, já demonstrava um aumento de tamanho do evento: em 15 dias, foram exibidos 35 filmes de 23 países; neste ano, o público atingiu quase 30 mil pessoas. Nos anos seguintes temos os seguintes números: 47 filmes de 24 países, em 1979; 56 filmes de 23 países, em 1980; 51 filmes de 26 países, em 1981; 43 filmes de 25 países, em 1982; e 64 filmes de 28 países na sétima edição, em 1983. Até 1983, quando a Mostra

⁸CAKOFF, Leon. Ofício. 1978. Acervo Mostra.

⁹ A estratégia de Cakoff para trazer os filmes ao Brasil era a utilização da mala diplomática. A inviolabilidade da mala diplomática era assegurada pela Convenção de Veneza sobre Relações Diplomáticas de 1961, em que o Brasil foi um dos Estados partes. Este serviço diplomático resguardava a Cakoff e ao Departamento de Cinema do MASP o acesso ao filme, mas não garantia sua livre exibição, já que todo o filme deveria passar pela censura prévia, que era feita poucas horas antes da exibição pública das películas. Este subterfúgio possibilitou a apresentação dos filmes no MASP sem análises mais aprofundadas dos órgãos censores; destarte, a única censura se limitava à classificação indicativa do filme.

esteve ligada diretamente ao Museu de Arte de São Paulo, o registro de público foi de cerca de 30 mil pessoas por edição.¹⁰

O sucesso do evento ficou evidente também nas páginas dos principais periódicos do país. Se nas primeiras edições a Mostra passou despercebida, a partir de seu terceiro ano, ela foi tema de manchetes emblemáticas como “O MASP monopoliza as atenções com sua III Mostra de Cinema”, “Um festival que precisa permanecer” e “Um festival contra a censura do mercado”¹¹. Já em 1979, a revista *Veja* a celebrava, cujo início parecera um “sonho quixotesco” de Leon Cakoff, como “o acontecimento cinematográfico mais destacado do Brasil em muitos anos”¹².

Esse crescimento fez com que a Mostra se atualizasse. A partir da quarta edição, o evento passou a entregar dois prêmios, um de público, mantendo a tradição, e outro de crítica. Essa mudança permitiu que ela passasse a integrar o calendário de festivais de cinema de duas importantes revistas do mercado cinematográfico, a *Variety* e o *International Film Guide*. Após a mudança, a Mostra continuou a crescer exponencialmente, tanto em número de filmes exibidos, quanto em público. Outro fator de crescimento foi o número de salas participantes. A expansão do evento para além do MASP foi um fator culminante na relação dela com a cidade de São Paulo.

SÃO PAULO, A PELÍCULA DA METRÓPOLE

O sucesso arrebatador da Mostra em suas primeiras edições transformou o MASP em um lugar de sociabilidade cinéfila importante para a capital paulista. Depois de desvinculado do Museu, em 1983, o empreendimento de Cakoff seguiu tendo seu nome vinculado à imagem do cinema de São Paulo, ocupando diversas salas e retomando, ano a ano, sua parcela de público.

Exemplo disso é a 16ª edição da Mostra, inaugurada em 16 de outubro de 1992, que foi objeto de atenção da antropóloga Heloisa Buarque de Almeida. Tendo esta edição como ponto de partida para a sua pesquisa acerca do público de cinema paulistano, Almeida perpassou algumas décadas do estabelecimento do cinema na cidade de São Paulo retomando a conjuntura dos

¹⁰ Os dados referentes ao público foram levantados a partir da documentação da Mostra disponível no Centro de Pesquisa do MASP. Os números de filmes e países participantes foram retirados dos catálogos de casa edição do evento.

¹¹ Respectivamente: *Diário Popular*, 15/10/1979, *O Estado de São Paulo*, 02/11/1979 e *Jornal do Brasil*, 28/10/1979.

¹² *Veja*, 24/10/1979.

chamados “anos de ouro” da Cinelândia Paulistana¹³ até meados dos anos 1990. Para a autora, a Mostra ajudava a compreender a composição do mercado exibidor cinematográfico da cidade de então.

Alguns aspectos notados por Heloisa Buarque de Almeida são perenes na longa duração do evento: a concentração de um público predominantemente jovem, ainda que variado; a formação de espaços de sociabilidade em torno das sessões de cinema, sendo comum a formação de rodas de conversa sobre os filmes, seja na fila antes da sessão começar, seja no momento posterior à exibição; e a participação de um público cativo que, por estar presente em incontáveis sessões no decorrer da Mostra, é denominado pela autora de cinéfilo.

Retomando a relação da cidade de São Paulo com suas salas de cinema, a autora identifica, antes mesmo do surgimento da Mostra, o estabelecimento de um ambiente de cinema alternativo, com exibição de chamados “filmes de arte” e de diferentes nacionalidades. Enquanto os anos áureos da Cinelândia começavam a eclipsar, a abertura de salas como o Cine Coral e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, na década de 1950 e, posteriormente, do Cine Bijou, do Jussara, do Picolino, do Maracháe do Belas Artes nos anos 1960, estimulavam uma geração de espectadores a ter contato com filmes que fugiam à linguagem comercial.

A região dessas – “às vezes irregular” (ALMEIDA, 2008, p. 169–170) – salas de cinema, assim como dos cineclubes inaugurados no mesmo momento (Cineclubes Bixiga, e Cineclubes da GV), era, predominantemente, o entorno da Avenida Paulista. Por vezes, o diâmetro alcançava o centro da cidade. Para a autora, essa formação de público nos anos 1950 e 1960 foi essencial para o sucesso alcançado pela Mostra nas décadas seguintes.

Apesar de não ser uma sala de cinema aos moldes tradicionais, a participação do MASP para o estabelecimento de um circuito cinéfilo na capital paulista é fulcral. Concebido em 1947 por Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand, a proposta do MASP era ser um “laboratório do moderno”, um espaço onde todas as artes deveriam estar presentes e que se completassem umas às outras.

¹³ Denomina-se Cinelândia paulistana a região do centro novo de São Paulo, nas proximidades das avenidas Ipiranga e São João, onde a partir dos anos 1930 foram inauguradas as mais imponentes salas de cinema da cidade, como o Metro, o Ópera, o Art Palácio, o Marabá e o Marrocos. A partir do final da década de 1950 essas salas entraram em um irreversível declínio, com o fechamento de muitas delas, ou a transformação em salas de exibição de filmes pornográficos (ALMEIDA, 2008; SIMÕES, 1990).

Além de exposição de artes plásticas, carro-chefe da instituição, o Museu abrigava um Instituto de Arte Contemporânea, promovia cursos de desenho industrial, fotografia e ecologia, e ainda possuía departamentos específicos de Teatro, Música e Cinema (BARDI, 1992).

Em sua sede original, na Rua Sete de Abril, centro de São Paulo, o MASP organizou, já em 1949, o primeiro Seminário de Cinema, sob a supervisão do cineasta Alberto Cavalcanti. Em meados da década de 1950, o Museu abrigou temporariamente a Cinemateca Brasileira, quando ela se desligou do Museu de Arte Moderna e se tornou uma sociedade civil sem fins lucrativos (BARDI, 1992). Após a transferência do Museu para o icônico prédio na Avenida Paulista, em 1968, a instituição tinha mais espaço para exibições cinematográficas, incluindo dois auditórios.

A partir de 1974, com Leon Cakoff à frente do Departamento de Cinema, o MASP se consolidou de fato como um ponto importante da exibição cinematográfica na capital paulista. Com a Mostra, a partir de 1977, alcançaria certo protagonismo enquanto espaço de sociabilidade desse público. Isso fica perceptível na quantidade de ingressos vendidos para as sessões que ocorriam nos dois auditórios e em outras fontes documentais do período.

Como se percebe na documentação disponível no acervo da Mostra e no fundo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), disponível no Arquivo Público do Estado de São Paulo, o público ocupava o vão-livre do MASP antes e depois das sessões, em grupos, e discutiam sobre os filmes. Essa concentração de pessoas em torno das sessões de cinema chamava a atenção das autoridades, que passou a acompanhar o evento e monitorar o público. As impressões dos agentes do DEOPS eram registradas em relatórios enviados à instituição repressora. O conteúdo do relatório permite uma compreensão do interesse das autoridades em monitorar a Mostra e evidencia o perfil do público que a prestigiava durante os anos ditatoriais.

Estiveram presentes cerca de 200 pessoas, por sessão, na maioria jovens estudantes. (...) Após o filme, vários grupinhos mantiveram acalorada conversação na entrada do MASP e, é evidente, acharam pontos de coincidência nessa estória filmada com as campanhas e chamados movimentos de libertação desencadeados, na base de reivindicação da “terra e liberdade”, que vêm ocorrendo bem mais

às claras e, também, uma comparação entre o nosso governo e o "ditatorial e despótico" do filme.¹⁴

A partir deste fragmento, pode-se notar como a Mostra era compreendida pelo público como um espaço de sociabilidade tanto para o cinema quanto para a discussão política. Em uma cidade cuja programação de cinema estava se arrefecendo com a diminuição das salas de cinema alternativo e dos cineclubes e com a má distribuição cinematográfica do período, o evento concatenava as atenções dos estudantes ávidos por novidades políticas e culturais. Retomando uma fala da cineasta Tata Amaral, proferida em uma mesa de debates organizada em 2015 no Centro Cultural Banco do Brasil¹⁵, para a juventude da virada dos anos 1970 e 1980, somente o ato de ir à Mostrajá era um ato de resistência.

Em seu primeiro septênio de existência, a Mostra passou a exibir filmes em outros locais, para além do MASP. O CineSesc e o CineMajestic, ambos na Rua Augusta, nas cercanias da Avenida Paulista, foram os primeiros espaços a receber o festival, a partir de sua segunda edição. A partir da sexta edição, em 1982, o hotel Maksoud Plaza passou a apoiá-la. Neste ínterim, tanto os filmes eram exibidos no hotel quanto os convidados – que a Mostra passou a receber a partir da década de 1980, após a inserção do festival no calendário da *Variety* e do *International Film Guide* – eram recebidos sem custo ao festival.

O rompimento da Mostra com o MASP aconteceu em 1984. As tensões entre Leon Cakoff e Pietro Maria Bardi podem ser explicadas pelo crescimento do festival em relação ao Museu. O clima nebuloso entre os dois ficou explícito nas páginas dos jornais paulistas daquele ano. Em 20 de outubro, foi publicada uma carta de Bardi na seção *Ilustrada* da *Folha de São Paulo* em que o diretor do MASP chamava Leon Cakoff de "dompedrinho ipiranguiano" e reclamava parte da criação da Mostra, dizendo-se responsável pelo Departamento de Cinema do Museu há trinta e oito anos. Segundo Bardi,

a diretoria do Museu decidiu suspender a Mostra por várias razões. O gritante funcionário [Cakoff] pretendia que se dispendessem 160 milhões para a oitava resenha, caso contrário ameaçava 'partir para

¹⁴ Relatório sobre a IV Mostra Internacional de Cinema em São Paulo – MASP anexado ao arquivo de informação nº 1007/80. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

¹⁵A fala da cineasta foi proferida no debate "O Posicionamento da mulher latino-americana no mercado audiovisual", realizado em 7 de outubro de 2016, no decorrer da Mostra Mulheres em Cena, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. Participava da mesa a cineasta venezuelana Mariana Rondón.

a independência', tendo fundado uma firma comercial denominada 'Carnaval', que pretendia fosse contratada pelo Masp 'uma republiqueta dentro de um império' e várias outras imposições que o navegador do Oceano da museografia nacional não costuma tolerar.¹⁶

Bardi finaliza seu bardo alegando-se feliz com a continuidade da Mostra, por mais que o MASP não pudesse continuar a empregar o festival. Esta carta de Bardi era uma resposta a reportagem assinada por Pepe Escobar publicada na *Folha* uma semana antes, em que o jornalista alegava:

A Mostra Internacional de Cinema nasceu no Masp, em 1977. Projeto do incansável Leon Cakoff, quando trabalhava no depto. de cinema do Museu. Sempre foi realizado em condições precárias. Sem dinheiro. Mas sempre trouxe obras-primas que jamais chegariam ao Brasil pelas vias normais. Este ano o Masp resolveu que a Mostra deveria acabar. O honorável prof. Bardi jamais permitiu a organização de uma equipe para cuidar convenientemente do festival. Qualquer festival de qualquer lugar do mundo tem pelo menos cinquenta pessoas por trás, todo dia, o ano todo. E tem dinheiro da cidade, do estado. Quando a direção do Masp começou a negar verba para os primeiros gastos com a produção da 8 Mostra, no último mês de maio, Cakoff resolveu partir para a independência. Deu seu Grito do Ipiranga.¹⁷

O arguto desentendimento só seria remediado oito anos depois, quando, em 1992, a Mostra voltou a exibir filmes no MASP, agora no vão livre do museu, em sessões ao ar livre. Fica claro na documentação disponível no acervo da Mostra e em todos os periódicos da época o protagonismo de Leon Cakoff à frente do festival. Por mais que a Mostra tivesse nascido no Museu de Arte de São Paulo, era um empreendimento que extrapolava as barreiras da instituição de Bardi.

Naquele ano de 1984, as exhibições aconteceram nos já tradicionais Cine Majestic e Hotel Maksoud Plaza (ambos na região da Avenida Paulista), mas também no Cine Metrópole (região central da cidade), no auditório da *Folha de São Paulo* (bairro dos Campos Elísios) e no Centro Cultural São Paulo (bairro do Paraíso), o que expandiu assim a área de atuação do evento. A partir daquela edição, com o escritório da Mostra instalado no Edifício Martinelli, no centro da cidade, o festival buscava se consolidar sem o antigo apoio do MASP e, na medida do possível, se expandiria ano a ano,

¹⁶ *Folha de São Paulo*, 13/10/1984.

¹⁷ *Folha de São Paulo*, 20/10/1984.

tanto em número de filmes apresentados, quanto em número de salas participantes¹⁸.

O crescimento da Mostra encontra pares em outros eventos caracterizados como resistência cultural. Talvez, com relação à cidade, o mais próximo seja a atuação do Teatro Lira Paulistana, no bairro de Pinheiros. O teatro aglutinou uma geração de artistas independentes que trazia uma proposta diferente tanto na estética e no conteúdo como na produção e gravação de suas obras, lutando “contra todas as ditaduras: a ditadura política e a ditadura do mercado” (NAPOLITANO, 2006, p. 124) e um público jovem e universitário que lembrava muito o público que discutia cinema nas filas das sessões da Mostra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sucesso da Mostra em seus primeiros anos se explica pelos ineditismos. Com objetivo de ser um evento de resistência cultural, trouxe ao Brasil filmes de Cuba, da União Soviética e da China, que dificilmente passariam pelo crivo da censura do regime militar. Utilizando o recurso da mala diplomática e o prestígio internacional do MASP, Leon Cakoff conseguiu transformar a Mostra em uma combinação única de cinema, resistência e diplomacia nos finais da década de 1970. O uso da votação popular trazia um aspecto emblemático para o evento; apesar do aparecimento do júri crítico a partir de 1980, o voto do público jamais foi abandonado.

Entretanto, a Mostra não se deteve à esfera política. O festival conseguiu exibir filmes que foram deixados de ser exibidos no país durante anos por conter cenas de sexo explícito – como *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, filme de 1976 que foi exibido na Mostra de 1979 – e filmes que fugiam da linguagem comercial – como *Amor de perdição*, de Manoel de Oliveira adaptação literal da novela romântica de Camilo Castelo Branco com suas quatro horas de duração e o experimental *Flesh*, de Paul Morrissey, produzido por Andy Warhol.

¹⁸ Em 1985, as duas salas do Cine Gazeta e o Cine Palmela (o primeiro na Avenida Paulista, o segundo em seu entorno), o Palácio de Convenções do Anhembi (na Zona Norte da cidade) e o auditório da Folha (nos Campos Elísios) abrigaram a Mostra (*Folha de São Paulo*, 15/10/1985). No ano seguinte, a décima edição, a Mostra foi apresentada no Majestic, no Metrôpole e no auditório da Folha Mostra (*Folha de São Paulo*, 16/10/1986). Em 1992, cuja edição da Mostra foi objeto de análise de Heloísa Buarque de Almeida, o festival trazia mais de cem filmes de vinte e cinco países e ocupava sete salas da cidade: o MASP e o Cinearte I (na Avenida Paulista), o Maksoud Plaza, o CineSesc e o Belas Artes (entorno da Paulista), o Museu da Imagem e do Som (Jardins) e a Cinemateca Brasileira (Vila Mariana) (*Revista da Folha de São Paulo*, 11/10/1992).

Faz pouco tempo que os festivais de cinema ganharam atenção da pesquisa acadêmica¹⁹. Crescente apenas na última década, os trabalhos que se debruçam sobre esses objetos têm origem em diversas disciplinas. Por mais que a importância da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo seja inegável, ela nunca foi objeto central de um trabalho acadêmico e raros são os trabalhos que utilizam dela²⁰.

A partir deste rompante, a Mostra é o objeto central de nossa pesquisa de Mestrado em História, em andamento. Concentrado em suas sete primeiras edições, a análise da documentação do acervo da Mostra disponível no Centro de Pesquisa do MASP e da recente bibliografia acerca do estudo de festivais de cinema, permite uma ampla abordagem sobre esse festival que é característico da capital paulista. A atuação como evento de resistência cultural na busca por quebrar as censuras do regime militar e do mercado exibidor, as relações no início prósperas e depois conturbadas entre o empreendimento de Cakoff e sua casa genitora, o Museu de Arte de São Paulo, a recepção pelo público e pela imprensa, e uma análise da curadoria de cada edição são inúmeras possibilidades de abordagem que se permite fazer.

Intentamos aqui demonstrar uma abordagem específica: a relação da Mostra com a cidade de São Paulo. Esta se deu a partir já do estabelecimento do festival em um ponto privilegiado da capital paulista, o Museu de Arte de São Paulo, localizado no centro da Avenida Paulista. A partir dali a Mostra se constituiu como um lugar e um momento importantes para um público cinéfilo, predominantemente jovem e estudante universitário. As razões para o estabelecimento e a expansão do evento se explicam na longa tradição de salas de cinema na cidade de São Paulo, que tiveram o auge nos anos da Cinelândia e ocasiões importantes, como o surgimento de salas de cinema alternativas na década de 1960.

Por conta de todos esses fatores, a Mostra continuou e cresceu. Compreender os festivais de cinema como um objeto

¹⁹ Os trabalhos sobre festivais de cinema em diversas áreas tiveram um crescimento exponencial depois da publicação do livro de Marijke De Valck (2007). Na historiografia brasileira, um dos raros trabalhos disponíveis é o da pesquisadora Izabel Fátima Cruz Melo (2016), que analisou as Jornadas de Cinema da Bahia entre 1972 e 1978.

²⁰ A história da Mostra é contada no livro de Leon Cakoff *Cinema sem fim*, de 2007, escrito em detrimento do trigésimo aniversário do festival. Esta obra se caracteriza mais como um projeto memorialista dos trinta anos do evento que fundou e sempre dirigiu, do que num estudo crítico acerca do festival. Apesar de presente no artigo supracitado de Heloisa Buarque de Almeida, a Mostra é apenas um ponto de partida para uma preocupação maior da autora, que é o público de cinema da cidade de São Paulo, não se caracterizando assim como o objeto central de sua pesquisa. Além disso, o artigo traz algumas informações incongruentes em relação ao número de salas das primeiras edições da Mostra e ignora o período em que a Mostra e o MASP tiveram sua relação rompida.

historiográfico amplia as possibilidades de pesquisa. Compreender a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo enquanto tal, traz um enriquecimento na análise das relações culturais que perpassaram sobre a cidade de São Paulo desde seu surgimento, em 1977. Sua importância engloba aspectos da exibição cinematográfica no país, luta contra a censura, negociações diplomáticas e, até mesmo, a compreensão da prática cinéfila entre os brasileiros. As relações que a Mostra traz com as salas de cinema e com o público paulistano, analisados aqui de forma sucinta, é uma vertente analítica possível para a compreensão desse grande e múltiplo evento paulistano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. "Janela para o mundo: representações do público sobre o circuito de cinema de São Paulo". In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilia de Lucca. **Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2008.

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992

CAKOFF, Leon. **Cinema sem fim: a história da Mostra. 30 anos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

DE VALCK, Marijke. **Film Festivals: from european geopolitics to global cinephilia**. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2007.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **"Cinema é mais que filme": uma história das Jomadas de Cinema da Bahia (1972–1978)**. Salvador: EDUNEB, 2016

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação**. São Paulo: Contexto, 2006.

SPTURIS. **Ranking de eventos na cidade de São Paulo**. Disponível em: <http://imprensa.spturis.com/imprensa/releases/pdf/maiores_eventos_em_sp_2008.pdf> Acesso em: 25 de maio 2019.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

_____. **Salas de cinema em São Paulo**. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo Souza. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.