

Geovano Moreira Chaves

“Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)”

Dissertação de mestrado

Belo Horizonte, outubro de 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA “HISTÓRIA E CULTURAS POLÍTICAS”

“Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)”

Geovano Moreira Chaves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. João Pinto Furtado

Belo Horizonte, 2010.

907.2 Chaves, Geovano Moreira.

C512 p Para além do cinema [manuscrito] o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964). / Geovano Moreira Chaves. - 2010

146 f.

Orientador: João Pinto Furtado

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. História – Teses. 2. Cinema – História – Teses 3 I. Furtado, João Pinto. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

“O juízo moral tal como o juízo religioso baseia-se em realidades que não o são. A moral é unicamente uma interpretação de certos fenômenos, dito de forma mais precisa, uma interpretação *falsa*. O juízo moral, da mesma forma que o religioso, corresponde a um grau de ignorância ao qual ainda falta o conceito do real, a distinção entre o real e o imaginário: de tal forma que, a esse nível, a palavra “verdade” designa simplesmente coisas a que nós hoje chamamos “imaginações”. O juízo moral, por conseguinte, não deve ser tomado nunca à letra: porque tal constituiria unicamente um contra-senso. Porém enquanto *semiótica*, não deixa de ser inestimável: revela, pelo menos para o entendido, as realidades mais valiosas das culturas e dos espíritos que *não sabiam* o bastante para se “compreenderem” a si mesmos. A moral é meramente um falar por sinais, meramente uma sintomatologia: há que saber *já de que* se trata para obtermos proveito dela.

Friedrich Nietzsche, in "Crepúsculo dos Ídolos"

**PARA ALÉM DO CINEMA: O CINECLUBISMO EM BELO
HORIZONTE (1947-1964)**

AGRADECIMENTOS

A idéia desta pesquisa surgiu quando fui bolsista do Cineclube Carcará, sediado na Universidade Federal de Viçosa, durante meu período de graduação. Foi lá que, pela primeira vez, tomei conhecimento da riqueza do movimento cineclubista brasileiro, e criei as bases para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a todos os meus companheiros de cineclube pelo convívio e aprendizado, assim como também à professora Karla Martins, orientadora de minha monografia, e aos professores Jonas Marçal de Queiroz, Cláudia Chaves e Ronaldo de Jesus, pessoas importantíssimas durante minha graduação.

Assim sendo, após me graduar em História na UFV, logo procurei o professor João Pinto Furtado, que me recebeu muito bem na Universidade Federal de Minas Gerais, e do qual me aproximei quando fui seu aluno no curso de especialização em “História da Cultura e da Arte”.

Foi então que, como trabalho final de conclusão de curso, apresentei uma monografia, sob a orientação do professor João Pinto Furtado, sobre o cineclubismo de Belo Horizonte. Fui motivado pelo professor a prosseguir com a pesquisa. Dei, portanto, continuidade à mesma, e graças ao professor e orientador João Pinto Furtado, ao qual manifesto o meu total agradecimento, pude realizar esta dissertação.

Também agradeço ao professor Rodrigo Patto Sá Mota, sobretudo por ter também me impulsionado nesta pesquisa, quando fui seu aluno da disciplina sobre culturas políticas, e também pelos seus comentários críticos e pertinentes, como os da

professora Priscila Antunes Brandão, à qual também agradeço, ambos participantes da minha banca de qualificação.

Meus agradecimentos vão também para a professora Kátia Baggio, pelos conselhos importantíssimos dados na disciplina “Seminário de Dissertação”, assim como a participação de todos os alunos e alunas que fizeram parte daquelas reuniões.

Outra professora, Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, que considero minha co-orientadora, foi de uma importância fundamental para a execução deste trabalho, demonstrando total paciência para lê-lo e criticá-lo e, assim, apresentar-me valiosas observações e apontar caminhos em um momento de dificuldade em que me acreditava perdido. A ela, o meu total agradecimento.

Também destaco a importância de minha família no processo de execução deste trabalho e também na minha formação. Meu pai, Orlando Pereira Chaves, pelo exemplo de coragem e luta que me legou, sobretudo quando hoje observo sua trajetória de migrante e metalúrgico a aposentado, o que me influenciou a ser uma pessoa aguerrida. Minha madrasta, Maria das Graças Pereira, pelo apoio, pelo cuidado e pelas palavras motivadoras nos momentos difíceis. Também minhas duas irmãs, Dayane Angélica Pereira e Rayane Pereira Chaves, pela amizade, carinho, descontração e ajuda nas situações adversas.

A todos meus amigos e amigas do curso de mestrado, manifesto também minha total gratidão. As conversas, as trocas de farpas e de experiências, e os debates demasiadamente enriquecedores que tivemos muito contribuíram para a execução desta pesquisa.

Entre eles, manifesto uma gratidão especial a Francisco Samarino, pela afinidade musical que está na raiz de nossa amizade, pela troca de influências literárias e cinematográficas e pelo debate sobre a política e partidos, assim como a sempre

agradável companhia no percurso de volta para casa, que tornava mais agradável e rápido o caminho que liga a UFMG à nossa cidade cinzenta, mas complexa, Contagem. A Farley Bertolino, pelos debates e trocas de influências incessantes, e pelo mundo de vídeos e imagens que sempre carrega em seu *notebook*, pela companhia nos bares da vida e pelas emoções compartilhadas nos jogos do Cruzeiro que assistimos no Mineirão. Também ao colega paraibano Fabrício, que, no período em que esteve fazendo intercâmbio na UFMG, demonstrou ser amigo e também muito contribuiu com observações pertinentes. A Renata Leite, também fiel amiga e companheira nas discussões, pelo gosto musical e por ter me apresentado um lado de Belo Horizonte que eu ainda não conhecia.

A todos meus amigos e amigas do Coletivo Rocker BH, em especial Charles, por sua vontade de viver “à caça” de diversões e aventuras, estas, aliviadoras em momentos de tensões teóricas; Pixixo, por sua sempre agradável companhia e pelo seu riquíssimo conhecimento roqueirístico, e claro, pelas “pixixadas” homéricas; Flamingo, amigo que me apresentou a Geraldo Veloso e que, mesmo sem perceber, deu exemplos de que buscar se divertir pode amenizar o mal estar da pós-modernidade.

Ao pessoal de Viçosa, amigos e amigas inesquecíveis, responsáveis pela formação de boa parte da minha personalidade, fica também uma nobre gratidão.

Entre eles e elas, os bolorentos, como André e suas sessões de fragmentos soltos, dispersos e contínuos, oscilando em diversas esferas do que entendíamos como cultura, em velocidade acelerada e incessante, que deixavam todos atônitos por um instante, decrepitos, mas alimentados para o devir; Davidson, amigo de afinidades literárias e existenciais, por tudo que me ensinou, inclusive sobre a importância de se valorizar o tempo presente, pelos debates e gargalhadas, por ler o esboço do meu texto e apontar significativas mudanças, por compartilhar momentos difíceis e de simples felicidade,

como a de entregar, com infante empolgação, uma letra de música a José Saramago; Maro Lara, meu amigo silencioso, companheiro nos momentos de luta, paciente em tolerar meu mau humor e minha falácia exacerbada, momentos em que ele apenas dava uma “risadinha” demonstradora de limites, e pela tolerância em suportar de bom grado a música *Quem é?*, do Silvinho, que ecoava em nossa antiga república; Vilmar, pela inteligência, astúcia e picardia, pelo abraço mais sincero de todos, por não falar mal de ninguém de verdade e por sempre estar disposto para o que der e vier; Juliano Buteco, um artista/filósofo, pela proximidade, pelas aplicações musicais e composições em parceria, pelos debates, por ter mostrado com exemplos o valor do *non-sense*, pelo compartilhamento de emoções das mais fortes, por me receber sempre em sua casa e ouvir minhas lamúrias, inclusive em conjunto com a Fayga, outra companheira de debates memoráveis; Paulo Henrique, PH, pela amizade verdadeira, por ter ajudado a salvar a minha vida, por ser um companheiro que se pode contar sempre, pelos sonhos compartilhados de uma sociedade mais justa; Gabi, Paola e Maíra, se não fossem pelos seus abraços, não teria tido este futuro que agora já se esvai; e Ana Flávia, pelo aprendizado, pelo mergulho no existencialismo e pelas fortes e intensas emoções que vivemos juntos.

Agradeço ao Departamento de Artes e Humanidades, da Universidade Federal de Viçosa, à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e ao Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, pela oportunidade de convívio e pela importância na minha formação.

Sou intensamente grato a todos aqueles que, direta ou indiretamente, cruzaram meu caminho e que, de alguma forma, influenciaram este trabalho.

SUMÁRIO

Resumo.....	6
Abstract.....	7
Introdução.....	9
Capítulo 1. O cinema novidade do século xx e o surgimento do cineclubismo.....	25
1.1 O cineclubismo como elemento importante para a difusão/consolidação do cinema como arte da modernidade: discutindo os autores.....	29
1.2 Ricciotto Canudo: a consolidação do cinema como “arte” e o surgimento do cineclubismo como novidade da modernidade.....	36
1.3 O nascimento do cineclubismo: confrontando idéias.....	43
Capítulo 2. À busca de uma história: o cineclubismo no Brasil.....	54
2.1 Primórdios e características do cineclubismo de Belo Horizonte.....	62
2.2 Dos primeiros encontros à crítica cinematográfica.....	65
Capítulo 3. A igreja e o cinema no cineclubismo de Belo Horizonte.....	70
3.1 Aspectos do projeto da Igreja Católica para o cinema.....	70
3.2 Posicionamentos sobre o cinema por parte da Igreja Católica brasileira.....	79
3.3 O Cine Clube Belo Horizonte e a Revista de Cultura Cinematográfica: o projeto de educação pelo cinema.....	83
3.4 O CCBH, a igreja e a censura.....	92
Capítulo 4. O Centro de Estudos Cinematográficos.....	100
4.1 Origens do CEC.....	100
4.2 O CEC, a política e a estética.....	105
4.3 O CEC e o existencialismo.....	114
4.4 A visita de Glauber Rocha.....	115
4.5 A Revista de Cinema e a revisão do método crítico.....	117
4.6 O CEC e a censura no cinema.....	127

4.7 O CEC, a educação cinematográfica e o seu fechamento.....	134
Conclusão.....	137
Referências Bibliográficas.....	141

RESUMO

O cineclubismo de Belo Horizonte, surgido em meados do século passado, corresponde a espaços de importantes conexões existentes entre estética e política via cinema, sobretudo por ter desempenhado um importante papel no que tange à produção e difusão de teorias, críticas, linguagens e escolas cinematográficas até então consolidadas. Tal situação fez do cineclubismo de Belo Horizonte da época um dos mais importantes pólos difusores de críticas e teorias, e também de recepção da cinematografia internacional no Brasil.

Os cineclubes CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) e CCBH (Clube de Cinema de Belo Horizonte) foram os que mais se destacaram, devido à existência de um conjunto coerente de elementos políticos e estéticos que, ao se relacionarem, permitiram a definição de identidades aos indivíduos e às coletividades que frequentavam aqueles espaços, seja via catolicismo em sua vertente mais conservadora, seja na postura de defesa dos ideários comunistas e até mesmo existencialistas.

Levamos em conta a circulação das “vanguardas” e produções cinematográficas, mapeando os posicionamentos de ideários políticos associados a linguagens estéticas, assim como alguns momentos de recepção e interpretação dos filmes no interior dos cineclubes pela crítica especializada, com a intenção de descortinar e compreender historicamente o sentido que estes cineclubistas pretenderam atribuir ao cinema.

Na capital mineira de meados do século passado, o movimento cineclubista desempenhou, também, um importante papel no que tange à reflexão política e estética

acerca dos acontecimentos de repercussão nacional naquele contexto. Tal propagação se manifestava principalmente nas revistas produzidas por estes cineclubes, que traziam o cinema associado a várias temáticas.

Determinar o significado que o cinema deveria ter diante do público e da crítica especializada foi também a intenção destes cineclubistas, que aliavam estética cinematográfica a posicionamentos políticos e morais, atribuindo sentidos e identidades aos frequentadores daqueles espaços, inclusive por meio de propostas de educação cinematográfica, cada um ao seu modo, levando em consideração suas concepções e visões em comum de passado, presente e futuro, como forma de sustentarem suas argumentações e projetos de acordo com seus respectivos engajamentos.

ABSTRACT

The ‘cineclubism’ from Minas Gerais emerged in the middle of the twentieth century, mainly in Belo Horizonte city. It corresponds to areas of important existing links between aesthetics and politics via the movies, mostly by having performed a important role regarding the production and diffusion of cinematographic theories, critiques, languages and schools until then consolidated. Such situation has made that ‘cineclubism’ one of the most important critique and theory diffuser poles, and also for the international cinematography in Brazil.

The CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) and CCBH (Clube de Cinema de Belo Horizonte) cinema clubs were the most highlighted ones due to the existence of a coherent set of political and aesthetical elements that, by relating themselves, have allowed the individuals and collectivities that frequented those places – via Catholicism in its most conservative side, or via defeating communist or even existentialist ideologies – to define their identities.

We have taken into consideration the propagation of the cinematographic productions and “vanguards”, surveying the political ideologies positioning associated to aesthetic languages, such as some moments of reception and interpretation of movies inside the cinema clubs by the specialized critique, in order to historically comprehend and reveal the meaning those ‘cineclubists’ intended to assign to the movies.

In last century’s Belo Horizonte, the cinema club movement has also performed a important role regarding the political and aesthetical reflection about the national repercussion events of that moment. Such propagation was mostly demonstrated in the magazines produced by those cinema clubs that associated cinema to several themes.

Determining the meaning the cinema should have towards the audience and the specialized critique was also the aim of those ‘cineclubists’, that allied cinematographic aesthetics to moral and political positions. They wanted to assign meanings and identities to the regulars of those places, including by cinematographic schooling, each one by their means, taking in consideration their common views and conceptions of past, present and future, as a way of sustaining their argumentations and projects according to their respective engagements.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar, no intuito de se compreender melhor, a atividade cineclubista realizada na cidade de Belo Horizonte entre os anos de 1947 e 1964, visando estabelecer uma relação entre as escolas e vanguardas cinematográficas difundidas na cidade, pelos cineclubistas em questão, com seus respectivos posicionamentos políticos.

O recorte temporal deste trabalho levou em conta o fato de ser exatamente nesta época, pré-ditadura, que surgiram os primeiros cineclubes na cidade de Belo Horizonte, e nosso propósito é analisar as atuações do movimento cineclubista fora do contexto do Regime Militar que chegou ao poder em 1964 no Brasil.

Tal situação se deve ao fato de que muito da “fama” que carregam os cineclubes diz respeito a um circuito de exibições clandestinas e paralelas no contexto ditatorial, ou seja, os cineclubes são bastante lembrados pelo fato de exibirem, em plena ditadura, filmes que foram proibidos e censurados pelo regime. Assim sendo, nesta pesquisa, apesar de abordarmos também o tema da censura, procuramos destacar a atuação dos cineclubes, no caso, os de Belo Horizonte em um contexto no qual as exibições eram aparentemente livres, porém, não menos cercadas de polêmicas.

Em suma, procuramos demonstrar que, além de exibidor de filmes censurados, o movimento cineclubista apresenta também um projeto bem mais amplo, formador de gostos, de posturas, de visões de mundo e de identidades em torno do específico cinematográfico.

Assim sendo, as questões pelas quais iniciamos, e que perpassam todo este trabalho, giram em torno da visão de mundo em comum e dos posicionamentos políticos destes cineclubistas. Como estas visões conflitantes ou em comum interferiram

na construção de grupos específicos que visavam difundir um modelo de cultura cinematográfica na cidade? Como se dava a relação entre o cineclube de orientação católica e o cineclube em que se reuniram vários adeptos do comunismo?

O cineclubismo é compreendido nesta pesquisa como uma manifestação política, interpretado como um movimento político externo às instituições políticas tradicionais, tais como o aparelho estatal e os partidos.

Segundo Rachel Soihet, Maria Fernanda Baptista e Maria de Fátima Silva Gouvêa:

Por formarem um conjunto de vocábulos, símbolos e gestos que exprimem valores, ideias e desejos políticos num dado conjunto social, o estudo das culturas políticas pode levar-nos a compreender as motivações que levam um indivíduo, um grupo ou uma sociedade a adotar um determinado comportamento político.¹

No caso específico deste trabalho, procuramos demonstrar como o cineclubismo mineiro serviu de apoio e suporte, sobretudo em termos de formação de grupos com objetivos específicos, para um acalorado debate sobre visões políticas e estéticas, no caso, as duas totalmente relacionadas acerca de teorias, metanarrativas e posicionamentos estéticos/cinematográficos e políticos/sociais sobre o Brasil e o mundo.

Por visões estéticas dos cineclubistas, queremos dizer as suas leituras sobre linguagens e escolas cinematográficas e suas visões políticas, seus posicionamentos acerca de ideologias e doutrinas em voga no contexto.

Acerca da relação entre política e estética, corroboramos os argumentos de Jacques Rancière, quando argumenta que “as relações entre estética e política se dão no

¹ SOIHET, Raquel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 13.

nível do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição”.²

Pelo termo “estético”, Jacques Rancière considera não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento”.³

Jacques Rancière denomina “partilha do sensível” o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha.⁴

No que se refere aos documentos de pesquisa, fizemos uso, como fontes primárias, das revistas de cinema produzidas por e com o apoio destes cineclubes – revistas que circularam com uma tiragem bastante significativa para o contexto e que ganharam leitores em várias regiões do Brasil e do mundo. Também utilizamos alguns documentos oficiais da Igreja Católica, principalmente as encíclicas *Vigilant Cura* e *Miranda Prorsus*, para reforçar nossas argumentações acerca dos posicionamentos da Igreja para com o cinema e que serviam de guia para a atividade cineclubista católica desenvolvida na cidade.

² RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 26.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibidem*, p. 15.

Também abordamos diversas bibliografias encontradas direta ou indiretamente sobre o tema, como fontes secundárias, e destas retiramos argumentações que, na maioria dos casos, corroboramos. No entanto, ao desenvolver a escrita desta dissertação, fazemos questão de salientar a importância de toda a bibliografia que se refere de uma forma ou outra ao tema do cineclubismo como sustentáculo deste trabalho, procurando durante todo o processo dialogar com a mesma.

Realizamos também algumas entrevistas com cineclubistas que vivenciaram o período e, nestas entrevistas, fizemos uso da metodologia da história oral, tomando como base a análise de Lucília de Almeida Neves Delgado, especialmente quando comenta que:

A história oral é um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a história em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais.⁵

A história do cineclubismo no Brasil vem a cada ano ganhando novos capítulos na historiografia nacional, como procuramos demonstrar nas bibliografias discutidas neste trabalho. Neste sentido, esta pesquisa visa ser uma pequena contribuição para a compreensão da história do cinema no Brasil como um todo, sobretudo a que está no entorno do específico fílmico propriamente dito.

Acreditamos que muito há que ser pesquisado para uma visão mais geral da história do cinema no Brasil, sobretudo as situações que se encontram além dos filmes e de tudo o que eles representam. Apenas ressaltamos que a história que gira em torno do cinema, como a da produção, a da censura, a da evolução técnica e da linguagem, dos grupos, etc., e, no nosso caso, a dos cineclubes, vem ganhando, nos últimos anos, cada vez mais novos adeptos nas pesquisas historiográficas brasileiras.

⁵ DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006, p. 15.

Assim sendo, no primeiro capítulo deste trabalho, procuramos elucidar o modo pelo qual o cineclubismo teve um papel fundamental na consolidação do cinema como uma das artes mais cultuadas do século XX. A partir desta premissa, no decorrer dos outros capítulos, discorreremos sobre a chegada do movimento cineclubista ao Brasil e, sobretudo, à cidade de Belo Horizonte, destacando seus respectivos posicionamentos acerca de uma visão política e estética em comum.

Considerado uma novidade técnica nos primeiros anos de sua criação, e também um meio de diversão meramente popularesco, pejorativamente no sentido de vulgar, de mau gosto, o cinema ganha, no decorrer de sua trajetória, conotações estéticas, culturais e políticas diversas, passando a ser alvo de disputas ideológicas das mais variadas.

Também no primeiro capítulo, procuramos demonstrar como a atividade cineclubista, também considerada uma das propulsoras da ideia de “cinefilia”, contribuiu de modo bastante ativo para a consolidação do cinema como categoria artística, na intenção de também atribuir ao cinema um sentido, dentro de um projeto particular, de uma visão de modernidade compartilhada em comum por um grupo específico.

Surgida na França na década de 1920, esta atividade reuniu em torno de si estetas ligados a vanguardas artísticas, entusiasmados com as novas possibilidades que a linguagem cinematográfica lhes proporcionava, em termos de encantamento e análise. Destacamos neste primeiro capítulo como estes críticos/cineclubistas consideravam o cinema como uma nova forma de experiência sensível, uma nova linguagem, assim como uma nova maneira propiciada pela modernidade, da forma como eles a concebiam, de se expressarem artisticamente, e também de se autorrepresentarem.

O advento do cinema como produto da modernidade, esta entendida, de acordo com a concepção de Tom Gunning, muito mais como uma mudança na experiência

sensível que um período histórico demarcado, é um fator que procuramos destacar como decisivo no processo de criação dos primeiros cineclubes. Também nos valem dos argumentos de Jacques Aumont para problematizar a ideia de modernidade então estabelecida.

Para tanto, destacamos também, neste primeiro capítulo, a importância de estudos que, sobretudo a partir das décadas de 1960 e 1970 do século passado, inseriram o cinema como objeto de pesquisa no âmbito acadêmico, sobretudo historiadores e cientistas sociais, abrindo assim um importante espaço para trabalhos que trouxeram o cinema e tudo aquilo que lhe diz respeito como temática.

De suma valia para o primeiro capítulo deste trabalho, Ismail Xavier é um autor que, no nosso entendimento, direcionou sua atenção para a mudança de estatuto do cinema, assim como também para as peculiaridades do cineclubismo como elemento fundamental neste processo e na formação de uma visão específica de cinema. Daí a necessidade de enfocarmos a análise deste autor com mais ênfase, sobretudo devido à sua atitude percussora e também à abrangência qualitativa a qual este se refere ao tema.

Ismail Xavier pesquisou a relação entre as vanguardas artísticas do início do século XX, enfatizando mais amplamente a vanguarda francesa e o futurismo italiano com seus manifestos acerca do cinema, para daí analisar a “entrada” do cinema no rol das categorias então consideradas artísticas. Para tanto, Ismail Xavier destaca a trajetória de Ricciotto Canudo, italiano de nascimento, militante do futurismo e precursor da atividade cineclubista na França.

Outros autores, como Fernanda A. C. Martins e Guido Aristarco, também apontam a atividade percussora de Ricciotto Canudo no que diz respeito à fundação do *Club des Amis Du Septième Art*, o primeiro cineclubes de que se tem registro. A relação de Ricciotto Canudo com o futurismo também tem destaque neste trabalho.

O cineclubismo ganha bastante força na França e em outros países após a segunda Guerra Mundial, como processo dito “civilizador francês”, como considera Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, ou mesmo como um projeto de educação cinematográfica proposto pela Igreja Católica, via encíclicas papais, que se difundiram no Brasil por meio de cineclubes e revistas especializadas.

Assim sendo, no segundo capítulo deste trabalho, centralizamos nossa argumentação especificamente no surgimento do cineclubismo no Brasil. Esta atividade, de acordo com os registros disponíveis, teve início, assim como na França percussora, na década de 1920, com a formação do *Chaplin Club*, o primeiro cineclube oficialmente constituído no Brasil do qual se tem informação.

Já na década de 1940, destacamos o Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia de São Paulo, uma vez que este tinha como uma de suas principais lideranças Paulo Emílio Salles Gomes, um dos principais incentivadores e divulgador da atividade cineclubista no Brasil.

Próximo à metade do século XX, notamos e também mencionamos, no segundo capítulo, a proliferação de cineclubes pelo Brasil, tendo esta efervescência culminado no “1º Congresso de Clubes de Cinema”, organizado em São Paulo em 1950. Nesta mesma época, também destacamos, com base nos argumentos de Rose Clair Matela, que a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) estimulou a interiorização dos cineclubes por meio de um “centro de orientações cinematográficas” que, denominados de maneiras diversas, foram criados junto a escolas, paróquias e universidades, tendo impacto direto na consolidação do cineclubismo católico de Belo Horizonte.

Revistas especializadas começaram a surgir neste contexto, e, deste modo, entendemos que houve um adensamento das discussões sobre cinema no Brasil, o que

contribuiu, como sugerimos no segundo capítulo deste trabalho, para uma propulsão maior de cineclubes pelo país.

Desta maneira, procuramos demonstrar como que estes cineclubes, no caso os surgidos em Belo Horizonte em meados do século passado, procuraram difundir suas visões em comum de cinema, criando, para tal, metanarrativas compartilhadas a respeito do surgimento e “evolução” da sétima arte, e, assim, se agruparam nestes espaços que, além de servir para que estes grupos pudessem admirar e cultivar as especificidades cinematográficas, serviram também para que eles pudessem postular suas concepções estéticas e políticas, propiciando assim novos formatos de apreciações do cinema, de acordo com Milene Silveira Gusmão.

Logo, como destacamos, foram criadas federações regionais que culminaram no Conselho Nacional de Cineclubes, já no início da década de 1960. Nos encontros deste Conselho e nas jornadas nacionais de cineclubes, de acordo com José Américo Ribeiro, nota-se, de forma bem acentuada, o embate entre católicos e leigos que existia no cineclubismo mineiro, uma vez que nestes encontros as lideranças de cineclubes de variadas tendências se encontravam.

Procuramos demonstrar também, no decorrer do trabalho, que estes embates extrapolavam o específico cinematográfico e ganhavam contornos nitidamente políticos e sociais, inclusive sobre a situação do país no contexto.

Deste embate e debate, destacamos também as influências do cineclubismo, sobretudo mineiro, na formação do Cinema Novo brasileiro, inclusive tendo como característica o fato de vários dos mais famosos cinemanovistas terem frequentado e tido formação cineclubista. Neste caso, destacamos Glauber Rocha, uma vez que este cineasta admitiu que fazia cinema na Bahia influenciado pelas leituras da *Revista de Cinema* produzida em Belo Horizonte. Ou seja, podemos afirmar que os cineclubes

mineiros contribuíram como espaços de divulgação e formação para os cinemanovistas, já que estes cineclubes exerciam a função de circuito exibidor paralelo e alternativo, formador de um público específico, como afirma Pedro Simonard.

Assim sendo, no segundo capítulo, tratamos também dos primórdios e das características do cineclubismo em Belo Horizonte, surgido na cidade na década de 1940, em paralelo ao quadro de consolidação do “modernismo”, liderados pelo prefeito e depois governador Juscelino Kubistcheck de Oliveira, como nos informa Marília Andrés Ribeiro.

Para este trabalho, destacaremos o surgimento, as temáticas, as polêmicas e o percurso dos dois principais cineclubes de Belo Horizonte que surgiram no contexto e que permeiam as argumentações deste trabalho, a saber, o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), fundado em 1951, e o CCBH (Clube de Cinema de Belo Horizonte), fundado em 1959.

Procuramos demonstrar nesta pesquisa que o CEC e o CCBH não limitaram a suas atividades à mera exibição de filmes, o propósito foi bem mais amplo. Percebemos que no CEC se reuniam pessoas de tendências políticas variadas, porém com a predominância de posicionamentos tidos como “esquerda” a seu tempo, como adeptos do comunismo. Também havia no CEC cineclubistas que se assumiam adeptos e contrários ao existencialismo sartreano, tema também provocador de muitos debates.

No CCBH, por sua vez, destacamos a reunião de católicos que procuraram difundir um cinema que estivesse de acordo com a moral católica em vigor no contexto, baseados nos posicionamentos oficiais da Igreja por meio das encíclicas.

Estes cineclubistas produziram revistas que contaram com uma significativa circulação, a saber, a *Revista de Cultura Cinematográfica*, produzida pela UPC (União

dos Propagandistas Católicos) e pelo CCBH, e também a *Revista de Cinema*, produzida pelo CEC.

Nestas revistas, pudemos analisar os posicionamentos dos críticos cineclubistas sobre o cinema associado ao contexto sociopolítico do Brasil e do mundo. Além de moldarem opiniões acerca de filmes ideais a serem assistidos, ou filmes que deveriam ser censurados ou rejeitados pelo público em geral, analisamos neste trabalho os modos pelos quais estes cineclubistas procuraram associar concepções estético/cinematográficas a engajamentos políticos ou vinculadas a posturas moralizantes.

Neste capítulo, também destacamos os modos pelos quais estes cineclubistas e suas respectivas revistas foram responsáveis por difundirem novidades cinematográficas, sobretudo no campo da linguagem – críticas e teorias até então ainda não amplamente estudadas no Brasil.

No terceiro capítulo desta dissertação, entramos mais especificamente na análise da relação entre a Igreja Católica e o cineclubismo em Belo Horizonte. Procuramos elucidar o modo pelo qual a Igreja Católica criou um projeto específico para o cinema, que culmina na criação de cineclubes e na execução de cursos de educação cinematográfica.

Para tanto, traçamos uma trajetória acerca dos posicionamentos da Igreja Católica sobre o cinema, objeto de admiração e preocupação por parte da Igreja desde as primeiras exposições públicas.

Fazem parte desta trajetória a criação do OCIC (*Office Catholique Internationale Du Cinema*), criado em 1928, em Haia, na Holanda, a *Legião da Decência*, por iniciativa dos bispos católicos norte-americanos, que a partir de 1930 mobilizaram os fiéis para combaterem o que consideravam o “mau cinema”, e também

as encíclicas papais *Vigilant Cura* (1936), *Miranda Prorsus* (1957) e *Mater et Magister* (1961), documentos oficiais da Igreja Católica que enfatizaram amplamente as preocupações do alto comando católico com o cinema.

Neste terceiro capítulo, então, abordaremos como estas organizações e posicionamentos oficiais refletiram no Brasil, sobretudo ao serem criados, no interior da “Ação Católica Brasileira”, um “Secretariado Nacional de Cinema” e um “Serviço de Informações Cinematográficas”, e também a criação do “Centro de Orientações Cinematográficas” a partir da “Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.”

Também analisamos o estabelecimento de “cotações morais” para os filmes por parte do clero, a criação de cursos de “educadores cinematográficos”, assim como o principal para nosso propósito – a saber, a criação de cineclubes católicos, que, segundo Milene Silveira Gusmão, chegou ao número de aproximadamente cem cineclubes, sendo que neste trabalho destacamos o que atuou na capital mineira, o “Cine-Clube Belo Horizonte”, oriundo do “Cine-Clube da Ação Católica” e do “Cineclubes da Ação Social Arquidiocesana”.

O projeto de educação cinematográfica, estabelecido oficialmente pela Igreja Católica, também mereceu destaque especial neste capítulo. Para tal propósito, enfatizamos alguns nomes da *intelligentsia* católica do período, como o Padre Guido Logger e o teórico René Ludmann, e seus respectivos argumentos.

Neste capítulo, procuramos compreender os argumentos pelos quais estes teóricos difundiram a ideia de formação de dirigentes cineclubistas cristãos, orientados a este projeto pedagógico, no sentido de se libertar a população das influências negativas do que consideravam maus filmes. Pretendemos demonstrar como os intelectuais cristãos, amparados por toda uma estratégia do alto comando católico para o cinema,

foram os divulgadores responsáveis pela definição dos critérios que os cineclubes católicos deveriam adotar como conduta.

O anticomunismo por parte dos cineclubistas católicos também é analisado neste capítulo, e, para tal, enfocamos a criação da Federação Nacional dos Cineclubes e a organização de encontros nacionais de tal porte, pois nestes encontramos uma documentação em que se pode observar o embate entre cineclubistas leigos e seguidores da Igreja Católica, sobretudo no desejo destes de afastar dos encontros os militantes “vermelhos.”

Finalizando este capítulo, abordamos a relação entre o cineclubista, a Igreja e a censura, e para tal, elucidamos alguns temas recorrentes ao pensamento católico a respeito do cinema para que esta análise pudesse ganhar maior amplitude. O teórico escolhido como sustentação de nossos argumentos é René Ludmann, que entre tantas argumentações a respeito da relação entre moral e cinema, defende a ideia de que o Estado, em consonância com a Igreja, tem o direito de limitar as influências de determinados filmes, no intuito de proteger a “saúde da nação”.

No quarto e último capítulo deste trabalho, abordamos as questões estéticas, cinematográficas e políticas de um dos mais importantes cineclubes brasileiros do contexto, o CEC.

Este cineclubista foi fundado por pessoas ligadas à crítica jornalística de cinema e à cultura em geral, e, poucos anos após o início de suas atividades, já congregava amantes do cinema e intelectuais de orientações políticas diversas.

Percebemos, no decorrer da pesquisa, que o CEC surgiu em um ambiente de efervescência cultural, fundado por pessoas que frequentavam a Rua da Bahia, uma das mais tradicionais ruas da região central de Belo Horizonte, local que, no contexto da

pesquisa, concentrava núcleos e associações culturais ligadas à literatura, às artes plásticas, à música, à dança e ao cinema.

Após a sua consolidação como cineclube, o CEC passou a produzir a *Revista de Cinema*, e foi nas páginas desta revista que encontramos as polêmicas levantadas por estes críticos/cineclubistas que serviram de base para o desenvolvimento deste capítulo.

Estas polêmicas referiam-se, entre outras, à validade do cinema, ou seja, ao propósito do cinema para a vida. Neste sentido, notamos que alguns integrantes defenderam a ideia de uma crítica independente das concepções políticas, voltada para o formalismo, enquanto outros defenderam a de uma crítica mais engajada, inclusive, bastante influenciados pelo neorealismo cinematográfico italiano, sem abandonarem seus posicionamentos e engajamentos políticos, e estas duas maneiras distintas de se pensar o cinema foram geradoras de um riquíssimo debate que procuramos analisar neste capítulo.

As revistas sobre cinema produzidos em outros países, como as italianas *Bianco e Nero* e *Cinema*, e a francesa *Cahiers du Cinema*, também exerceram muita influência nos cineclubistas cequianos, e, como a *Revista de Cinema* também recebia colaborações de críticos internacionais, além de também ser enviada a outros países, notamos então que o CEC foi divulgador de tendências, escolas e linguagens cinematográficas, fruto desta circularidade e troca de influências com críticos de origens diversas, situação esta que reforçou o conteúdo do debate e a riqueza de informações divulgadas pelo cineclube e sua respectiva revista.

Polêmicas tais como a influência do cinema norte-americano, no sentido de difundir e contribuir para o “imperialismo yankee”, em oposição ao cinema europeu, principalmente o neorealismo italiano, nos demonstraram e serviram para sustentar nosso argumento de que, no interior de discussões que aparentemente se pautam no

específico cinematográfico, estavam também contidos posicionamentos e posturas políticas diante do contexto, e neste caso, o cinema serviu como base para discussões que em muitas situações o extrapolaram, e não seria tão exagero dizer que até em alguns casos o esqueceram.

Estes posicionamentos se tornaram mais evidentes quando estes cineclubistas procuravam discutir determinados filmes, e, neste capítulo, utilizamos, a título de exemplificação, alguns filmes nos quais a polêmica acerca dos posicionamentos políticos dos cineclubistas se manifestou por meio dos debates que ficaram registrados nas páginas da *Revista de Cinema*.

Apesar de fazermos uso das análises que estes cineclubistas fizeram de alguns filmes, como *Rio 40 graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos), *Martinho Lutero* (1953, Irving Pichel) e *O Salário do Medo*, (1953, Henry-Georges Clouzot), aproveitamos para esclarecer que, nesta pesquisa, não tivemos como propósito analisar especificamente os filmes, e sim, a postura dos cineclubistas diante dos filmes. Trata-se de uma pesquisa sobre cineclubes, que obviamente tem como elemento o cinema, objeto primordial dos cineclubistas. Neste sentido, embora fundamental, os filmes não são considerados menos importantes, apenas são analisados sobre a ótica dos cineclubistas.

Martinho Lutero e *Rio 40 graus* foram citados nesta pesquisa para compreendermos as posturas dos cineclubistas diante da censura, e *O salário do medo* serviu como pano de fundo para discussões acerca da realidade do Brasil e da América Latina de meados do século XX, assim como também sobre engajamentos variados, tais como o existencialismo e comunismo, como procuramos demonstrar neste capítulo.

Os debates sobre o existencialismo também mereceram especial atenção neste capítulo, como, por exemplo, a associação que Flávio Pinto Vieira, um importante cequiano, faz entre as obras de Rossellini e Jean-Paul Sartre. Geraldo Veloso, outro

integrante de destaque do CEC, admitiu em entrevista debates internos sobre adeptos do existencialismo sartreano e do existencialismo camusiano, assim como entre liberais e marxistas, que também foram destacados nesta pesquisa.

Assim sendo, não tardou e o CEC logo passou a ser um cineclube reconhecido nacionalmente, e um dos principais destaques deste reconhecimento pode ser considerada a passagem de Glauber Rocha pelo cineclube, por sinal, não menos recheada de polêmicas, como abordamos no capítulo.

Um outro grande tema colocado em questão pela *Revista de Cinema* foi a proposta de revisão do método pelo qual se fazia a atividade de crítico de cinema no Brasil. Esta proposta gerou um grande e eloquente debate nas páginas da revista, iniciado por Cyro Siqueira, um dos mais destacados integrantes do CEC, e foi justamente neste debate que encontramos com mais afinco os posicionamentos políticos dos cineclubistas, sendo inclusive todos de orientação marxista favoráveis à revisão proposta, no sentido de se enunciar questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas, como sugeriu Alex Vianny, um ativo colaborador da *Revista de Cinema* e participante do debate.

A partir de então, questões sobre o artepurismo, ou seja, a desvinculação entre arte e realidade, assim como questões acerca do embate ideológico entre capitalistas e comunistas, questões do específico fílmico, como as preferências entre realismo socialista e cinema norte-americano e forma e conteúdo no cinema, são temas que mereceram destaque neste último capítulo, com base nos argumentos via críticas cinematográficas postulados pelos cineclubistas do CEC nas páginas da *Revista de Cinema*.

O XX Congresso dos PCUS, ocorrido entre os dias 14 e 25 de fevereiro de 1956 (época em que o CEC estava em plena atividade), também causou impactos nos

cineclubistas, sobretudo os de linhagem marxista, e mencionamos este assunto neste capítulo por meio das argumentações do colaborador e crítico italiano Paolo Gobetti presentes nas páginas da *Revista de Cinema* que também enfocaram a temática da relação entre a cultura marxista e os princípios estéticos.

Enquanto isso, em São Paulo, Paulo Emílio Salles Gomes chamava a atenção, por meio de suas colunas em jornais paulistas, para a intensa atividade cineclubista e crítica desenvolvida em Belo Horizonte, o que só aumentou a notoriedade do CEC.

Influenciados pela política marcarthista norte-americana e pelas polêmicas em torno da proibição das exibições no Brasil de *Martinho Lutero* e *Rio 40 graus*, os cineclubistas do CEC também lançam um intenso debate sobre a censura no cinema, também abordado no último capítulo. Neste debate, a *Revista de Cinema* abriu espaço para a defesa da censura promovida pelo padre Guido Logger, integrante do CCBH católico e crítico colaborador da também católica *Revista de Cultura Cinematográfica*.

Destarte, os argumentos do padre e dos críticos cequianos que a ele se opõem são também analisados neste trabalho, e o que notamos é um marcante debate que muito representou também as posturas políticas e as diferenças entre as visões de mundo compartilhadas pelos cineclubes de diferentes orientações.

Por fim, o projeto de educação cinematográfica, tanto no sentido moralizante como difusor de um modelo de cultura cinematográfica, serve de amparo para a compreensão das leituras que os cineclubistas fizeram do sentido do cinema e da forma como ele deveria, via crítica, ser classificado e repassado ao público em geral.

Deste modo, pretendemos, com esta pesquisa, compreender melhor a importância do movimento cineclubista de Belo Horizonte – como uma parte do movimento que existiu em todo o território nacional – para a historiografia, principalmente a que lida com a história do cinema no Brasil e suas peculiaridades,

admitindo que, o entorno do específico cinematográfico, muito pode nos informar e tem nos informado sobre aspectos mais gerais de uma narrativa histórica que a cada dia nos revela novidades sobre os usos que o cinema propiciou em comunidades e grupos variados, o que contribui para reforçar a ideia de que o cinema é uma das principais formas consolidadas no século XX e início do XXI de nos fazer representar, e que muito tem a nos dizer.

CAPÍTULO 1. O CINEMA NOVIDADE DO SÉCULO XX E O SURGIMENTO DO CINECLUBISMO

A sociedade contemporânea cada vez mais nos revela o fascínio e as incríveis possibilidades advindas do cinema. As imagens cinematográficas que nos perpassam diante dos olhos induzem ou questionam a própria experiência do eu e da diferença. O cinema representa e cria representações, e seu poderio despertou o interesse de grupos mais variados, cada qual fazendo uso do cinema como lhe convinha.

Vários estudos nos mostram que o cinema integra uma das principais bases de formação e de sustentação do imaginário social do século XX e início do XXI. Não significa apenas um importante meio de comunicação, expressão e espetáculo, que teve seu início e seu contínuo aperfeiçoamento técnico, mas, exatamente enquanto tal, mantém relações muito estreitas com a história, e, também por isso, vem a ser objeto de importante reflexão e fonte de pesquisas para diversos trabalhos historiográficos.

No entanto, foi somente nos anos 60 e 70 do século passado que, segundo Jorge NÓVOA, o cinema se afirma como objeto de pesquisa entre os historiadores e cientistas sociais. De acordo com o autor, foi a partir destas décadas que se passou “a tratar as representações realizadas pelos filmes como passíveis de utilização por eles e isto de modo mais sistemático que dá margem a falar mesmo, se não de uma ‘escola’, pelo menos num movimento”.⁶

Um dos mais importantes teóricos que contribuíram para o estabelecimento do cinema como objeto de estudo e fonte para trabalhos historiográficos foi o francês Marc Ferro. Ele destacou o papel que o cinema poderia ter como fator de documentação, valendo-se tanto de documentários quanto de filmes de ficção, e, também, como “agente” da história, ou seja, como elemento que entra de modo ativo em processos históricos. Em seus textos, Marc Ferro destaca o papel que o cinema teve como propaganda na Itália na época do fascismo, na Alemanha de Hitler ou nos Estados Unidos de Roosevelt e, em geral, comentou também a importância do cinema na difusão de modelos e comportamentos ideológicos, abrindo assim uma importante maneira de se considerar o cinema como objeto de estudos da historiografia.⁷

Mediante a riqueza que sua história proporciona, Jorge NÓVOA acredita ser possível definir o cinema “como uma forma de consciência social que representa o real através de narrativas que envolvem imagens e sons tal qual eles existem na vida humana e no universo e o quanto mais ele, o cinema seja capaz de inventar”.⁸ O cinematógrafo se transformou, segundo o autor, “num gigantesco laboratório de experiências para a elaboração da linguagem cinematográfica em função de finalidades que logo

⁶ NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do novo pensamento. In: *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. In NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009, p. 163.

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁸ NÓVOA, FRESSATO, FEIGELSON, op.cit, p. 159-160.

ultrapassaram os objetivos dos seus inventores e o desejo do público em encontrar divertimento”.⁹

Pode-se dizer também que há certo consenso, nos estudos sobre história contemporânea, em considerar o século XX também como o “século do cinema”. O historiador Eric Hobsbawm igualmente enfatizou a importância das imagens em movimento ao destacar o poder alienante do cinema em épocas de grande crise econômica. Nos Estados Unidos de 1929, os preços dos ingressos caíram, facilitando ao público operário o acesso a esta diversão popular. Para o autor, o cinema representou uma verdadeira válvula de escape à depressão econômica sofrida por este país após a queda da bolsa de Nova York.¹⁰

No entanto, é sabido que, em seu início, o cinema era considerado uma atividade sem muita importância cultural ou política, não passando de uma curiosidade (novidade) tecno-científica, ligada mais às feiras de atrações (variedades) e exposições universais. Foi com o seu contínuo desenvolvimento tecnológico e pelo seu esforço de comunicação com o público, assim como também pela busca de uma linguagem e uma estética própria que o cinema passou a suscitar reflexões e indagações que extrapolaram o campo específico da técnica, uma vez que se passou a perceber que o cinema também estava imbuído de implicações ideológicas.

A ideia de que o cinema pode ser apenas considerado como diversão ou arte foi encarada com bastante ceticismo por Leif Furhammar e Folke Isaksson, já na década de 1970. Estes autores admitem já ser no contexto dos seus escritos amplamente reconhecido que “os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa

⁹ Ibidem, p.160.

¹⁰ HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

determinada sociedade, sua política”.¹¹ Eles também chamam a atenção para o fato de que “o cinema não vive num sublime estado de inocência, sem ser afetado pelo mundo: tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado”.¹²

Deixando de ser entendido como um mero entretenimento, a organização do espetáculo, as projeções, o grande fluxo de espectadores e sua repercussão dentro da sociedade, segundo Fabiana Moraes Machado, nos indicam uma relação bem mais profunda do cinema com seu tempo histórico. O cinema passa então a ser apontado como disseminador de novos hábitos, contribuindo para o tensionamento entre novos costumes e a tradição. “Alguns apoiavam essa contribuição dada pelo cinema à vida moderna, outros lamentavam profundamente esse instrumento de corrupção das mentes juvenis.”¹³ De acordo com os argumentos da autora, os quais corroboramos, temos com base no cinema também um debate em torno da tradição e da modernidade, e a complexa relação entre eles, passando pelas salas de exibição.¹⁴

1.1 O CINECLUBISMO COMO ELEMENTO IMPORTANTE PARA A DIFUSÃO/CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA COMO ARTE DA MODERNIDADE: DISCUTINDO OS AUTORES

As reflexões sobre a experiência cinematográfica foram se acumulando com o passar dos anos, conforme entende Jorge Nóvoa. Isto se deve ao fato de que os admiradores, cineastas e estudiosos “passaram a se preocupar com o cinema enquanto linguagem narrativa – que não apenas capturava imagens do real, mas que era capaz de

¹¹ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 6.

¹² *Ibidem*, loc.cit.

¹³ MACHADO, Fabiana Moraes. *Entre cablocas e Thedas Baras: a tradição e a modernidade a partir do cinema na década de 20 na jovem capital mineira*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado em História – FAFICH-UFMG – 2005, p. 11-12.

¹⁴ *Ibidem*, loc.cit.

contar uma história com enredo complexo tanto quanto também nos apresenta a vida”.¹⁵ Apareceram assim, no entendimento do autor, os elementos necessários para a elaboração de uma nova epistemologia, voltada para o específico cinematográfico.¹⁶

Neste sentido, passada a fase de encantamento pelas imagens meramente em movimento, alguns expectadores mais atentos logo começaram a manifestar o resultado de suas sensações escrevendo sobre essa novidade que cada vez mais ganhava o gosto do público. Sendo assim, por volta de 1910, surgiram as primeiras críticas de cinema e argumentações em relação à sua associação com a modernidade, sobretudo indagações acerca do que era o cinema, o que ele representava e quais eram as suas peculiaridades.

Por modernidade, corroboramos a visão de Tom Gunning, quando ele se refere menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. A nova configuração da experiência surgida com o advento da modernidade, conforme menciona o autor, foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da produção demarcada pela Revolução Industrial, além de caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos, sobretudo pela formação de uma significativa rede de circulação com novas velocidades. O cinema, segundo o autor, “instala-se nesta rede como tecnologia e indústria e também como uma nova forma de experiência”.¹⁷

Centrando suas argumentações em Walter Benjamin, George Simmel e Siegfried Kracauer, Ben Singer aponta para uma definição de modernidade que vai ao encontro da visão de Tom Gunning. Ele assinala uma concepção “neurológica” de modernidade, uma vez que os teóricos por ele pesquisados afirmavam que a “modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente

¹⁵ NÓVOA; FRESSATO; FEIGELSON, op.cit., p. 160.

¹⁶ Ibidem, loc.cit.

¹⁷ GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 33-34.

distinta, caracterizados pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”. A modernidade, para Ben Singer,

implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana, e, em meio a suas características especificamente urbanas, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de sensações, um verdadeiro bombardeio de estímulos.¹⁸

Assim sendo, nota-se que a cultura da modernidade foi fundamental para o surgimento e desenvolvimento do cinema, devido ao fato de que suas características foram desenvolvidas a partir dos traços que definiram a vida moderna em geral, como sugerem Leo Charney e Vanessa R. Schwartz.¹⁹ Para os autores, o cinema formou ao mesmo tempo um receptáculo para novas ideias, técnicas e estratégias de representação já presentes em outros lugares.²⁰

O filme, inserido neste contexto de mudança das experiências sensíveis com o advento da modernidade, de acordo com Walter Benjamin, “serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana”.²¹ E a respeito do sentido do cinema, como nova forma de experiência, Benjamin considera que “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerções humanas – essa é a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema seu verdadeiro sentido”.²²

A experiência do cinema, segundo Leo Charney, refletiu a experiência epistemológica mais ampla da modernidade, uma vez que os sujeitos modernos “(re)descobriram seus lugares como divisores entre passado e futuro ao

¹⁸ SINGER, apud CHARNEY; SCHWARTZ, op.cit., p. 95-96.

¹⁹ CHARNEY; SCHWARTZ, op.cit., p. 20.

²⁰ Ibidem, p. 19.

²¹ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. v. I. 1ª edição. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 174.

²² Ibidem, loc.cit.

(re)experimentar essa condição como espectadores de cinema”.²³ O confronto entre passado e futuro se deu no terreno do corpo, e daí surgiu “a aspiração moderna para apreender momentos fugazes de sensação como uma proteção contra sua remoção inexorável”.²⁴

O cinema acabava por reorganizar vários componentes dispersos no mundo moderno, da forma como concebe Fabiana Moraes Machado. A forma como a linguagem se construía e os elementos que a compunham na ótica da autora facilitaram sua larga recepção. “O moderno visto pelas ruas, no ar e nas ideias estava sintetizado naquele entretenimento. Em pouco mais de 1 hora de projeção, o espectador via diante de seus olhos o moderno que o angustiava produzir fantasias que o encantava”.²⁵

A receptividade social do cinema, ligada a diferentes interesses e curiosidades em vários grupos sociais, é considerada por Ismail Xavier um elemento de extrema importância para se compreender o desenvolvimento do seu uso e apropriação desde suas origens.²⁶ Inclusive o caráter popular do cinema, a princípio, foi motivo de rejeição nos meios intelectuais, como sugere Xavier:

O complexo técnica/produção industrial/consumo popular no plano da prática, ou seja, o modo pelo qual o cinema foi ganhando definição como produto dentro das condições particulares à sociedade em que surgiu, levou à sua eliminação como tema de uma reflexão séria, principalmente em meios intelectuais de orientação aristocrática, presos à crítica deste mercantilismo burguês em nome de valores estéticos tradicionais. Era a atitude de “ignorar” o divertimento popular pela sua inscrição nas categorias de vulgaridade, mau gosto e incoerência. Num primeiro momento, a reação vem de outras áreas, não menos intelectualizadas, mas ligadas a grupos cuja orientação era um desejo de sintonia com o mundo moderno e a técnica; a saudação do cinema foi gradativamente ganhando as características de uma preocupação sistemática com a sua defesa como arte, aliada à especulação em torno de sua definição e destino.²⁷

²³ CHARNEY; SCHWARTZ, op.cit., p. 405.

²⁴ Ibidem, loc.cit.

²⁵ MACHADO, op.cit., p. 71.

²⁶ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 22.

²⁷ Ibidem, p. 28-29.

A tentativa de se inserir o cinema no “rol das artes”, elemento ímpar da modernidade, no nosso entendimento, veio a ser um fator decisivo para o desenvolvimento da cinefilia e da atividade cineclubista, uma vez que nestes espaços, a princípio na França, reuniram-se teóricos, estetas e admiradores do cinema que sentiram a necessidade de discuti-lo, compreendê-lo ou mesmo dar-lhe um sentido. Mas para que o cinema fosse “aceito” como arte nas primeiras décadas do século passado, foi preciso desvinculá-lo da imagem de mera curiosidade técnica e de diversão popularesca e vulgar – visões estas partilhadas por uma elite tradicionalista – e ressaltar em contrapartida o seu caráter sublime, erudito e moderno.

Um dos principais autores brasileiros que destacam esta mudança de estatuto do cinema é Ismail Xavier. Ele se remete ao futurismo italiano e à vanguarda francesa de modo a compreender o percurso de formação dos primeiros cineclubes de que se tem notícia. Os estetas que iniciaram a atividade cineclubista, como percebemos, podem também ser considerados os mesmos que contribuíram para “elevar” o cinema ao *status* de arte, sétima arte.

Neste sentido, no que se refere ao elogio estético do cinema, este num primeiro momento ocorre “em função de sua direta filiação técnica e industrial, bem como pela sua sintonia com as novas condições da experiência sensível, exemplificada pelas imagens dinâmicas apresentadas pelos filmes”.²⁸ A positividade do cinema, segundo Xavier, estaria depositada na sua “modernidade”, porém no interior de um pensamento que entendia esta modernidade como “esquecimento” em oposição à tradição, como ruptura radical com o passado.²⁹

A racionalidade futurista é o exemplo que Xavier aponta como o mais característico desta tendência de se romper com o passado. Seus conflitos com o

²⁸ Ibidem, p. 33.

²⁹ Ibidem, loc.cit.

andamento do mundo favoreceram a multiplicação de publicações e manifestos que, ao atribuírem ao cinema o “estatuto de arte”, influenciariam também a ideia de “cinéfilo” e a criação dos primeiros cineclubes, já na década de 1920 na França. O cinema se apresentava então como elemento importante associado à novidade artística do período.

O futurismo, na concepção de Aurora Fornoni Bernardini, foi “um grande movimento intelectual que serviu de modelo para numerosas escolas artísticas e literárias na Europa”.³⁰ Para a autora, “o futurismo, de 1909 a 1920, deixou traços inconfundíveis na estética do mundo moderno, que se configuraram mais tarde na Europa e até na América”.³¹

Nesta linha, no dia 11 de setembro de 1916, na edição número 9 do jornal *L'Italia Futurista*, é publicado na Itália, assinado por Filippo Tommaso Marinetti, Carlo Carrá, B. Covia, Emílio Settimelli e Arnaldo Ginna, um “manifesto futurista especialmente dedicado ao cinema³²; ele inaugura uma tradição de protesto frente à presença, na prática cinematográfica, de algo que a modernidade deveria expulsar”.³³

Antes de qualquer referência ao cinema, este manifesto “começa pela denúncia de dois elementos “passadistas” – o livro e o pacifismo – “destinados” a desaparecer”.³⁴ Nos dizeres dos próprios autores do manifesto: “O livro, meio totalmente passadista de conservar e comunicar o pensamento, já estava destinado há muito tempo a desaparecer como as catedrais, as torres, os muros ameaçados, os museus, o ideal pacifista”.³⁵

O futurismo a que Ismail Xavier se refere proclama sua legítima condição de intérprete dos tempos modernos, “onde o presente é glorioso, lugar de uma fantástica

³⁰ BERNARDINI, Aurora Fornoni. Introdução: Marinetti e o Futurismo. In _____(org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Ed. Perspectiva (Coleção Debates), 1980, p. 11.

³¹ Ibidem, loc.cit.

³² Ressaltamos que o primeiro manifesto futurista, dentre uma série de vários, foi publicado em 1909 no jornal francês *Le Figaro*, e escrito por Filippo Tommaso Marinetti. O de 1916 dedica-se ao cinema.

³³ XAVIER, op.cit., p. 33.

³⁴ Ibidem, loc.cit.

³⁵ MARINETTI, F. T.; COVIA, B.; SETTIMELLI, E.; GINNA, A. A cinematografia futurista (1916) In BERNARDINI, op.cit., p. 219.

libertação; tudo o que ele traz é, em princípio, digno de elogio; desde a guerra até o cinema”.³⁶

Desta forma, como projeto sociopolítico, o autor entende que se afirma “um belicismo nacionalista de índole racial, próprio ao futuro ideário fascista, em direção ao qual o futurismo italiano iria na prática convergir.”³⁷

A respeito da relação entre o futurismo e o fascismo, Aurora Fornoni Bernadini considera que “o “militarismo” futurista não deve ser julgado fora do contexto da época em que a Itália pobre e “mumificada” procurava saídas para sua indústria nascente”³⁸, no início do século XX.

Segundo a autora:

A adesão do Futurismo ao Fascismo e a apropriação por parte deste de *slogans* futuristas é um fenômeno posterior, que, de acordo com certas “revisões” atuais se prende a influência do que, dentro do movimento, passou a receber a denominação depreciativa (e parcial) de “marinettismo”, ou seja, seu aspecto mais regressivo, onde em grande parte a estética e a ideologia da máquina se encontram com a estética e a ideologia da guerra. Na verdade, a “ideologia” futurista não coincide inteiramente com a ideologia de Marinetti (do qual, mesmo assim, deveriam ser consideradas as várias fases), apesar de ele ter sido seu principal promotor. No *Bund* futurista, as ideias circulavam livremente: as concepções dos artistas plásticos influem sobre as poéticas dos literatos...³⁹

Ismail Xavier admite a polêmica em torno do termo futurismo e suas apropriações. Para o autor, embora o futurismo e seus manifestos tenham catalisado muitos impulsos de renovação estética, ele sempre foi “um polo explosivo de controvérsia, devido à força de suas vinculações político-nacionais, que contribuíram inclusive para que em outros grupos de vanguarda, como no caso europeu e brasileiro, o termo futurismo fosse afastado de suas abordagens”.⁴⁰ No entanto, o autor admite “ser inegável à convergência entre a ideologia futurista e aspectos básicos de uma ideologia

³⁶ XAVIER, op.cit., p. 34.

³⁷ Ibidem, loc.cit.

³⁸ BERNARDINI, op. cit., p. 12.

³⁹ Ibidem, loc.cit.

⁴⁰ XAVIER, op.cit., p. 38.

cinematográfica que caminharia paralelamente na França e ganharia um caráter mais sistemático alguns anos depois”.⁴¹

No manifesto futurista, está implícito, de acordo com Xavier, uma série de hipóteses quanto aos poderes do cinema: “ele seria de tal natureza que reuniria possibilidades concretas de cumprir os fins desejados pelo projeto político futurista”.⁴² Vejamos, no entanto, o que os autores do manifesto de 1916 conjecturaram sobre os poderes do cinema:

O cinema futurista que nós preparamos, alegre deformação do universo, síntese alegórica e fugaz da vida mundial tornar-se-á a melhor escola para os jovens: escola de alegria, de velocidade, de força, de temeridade, de heroísmo. O cinema futurista tornará mais aguda a sensibilidade, imprimirá velocidade à imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de onipresença. O cinema futurista colaborará assim para a renovação geral, vindo em substituição da revista (sempre pedante), do drama (sempre previsto), e matando o livro (sempre tedioso e oprimente). A necessidade da propaganda nos obrigará a publicar um livro de tempo em tempo. Preferimos, porém, nos exprimir através do cinema, das grandes tábuas de palavras em liberdade e dos moventes anúncios luminosos.⁴³

No interior deste projeto futurista, Xavier acredita que “afirma-se uma visão do cinema como lugar especial de educação desta sensibilidade e desta força inovadora, indispensável às novas gerações”.⁴⁴

Notamos, então, a partir destas informações do teórico, que já havia uma tentativa de se utilizar do cinema com o propósito de se educar as massas, tema este de suma importância para este trabalho.

A relação entre cinema e futurismo vai mais adiante, segundo os argumentos de Xavier: “chega ao estabelecimento de uma convergência entre aquilo que se quer do cinema e aquilo que, por hipótese, ele verdadeiramente é em sua natureza profunda”.⁴⁵

⁴¹ Ibidem, p. 38-39.

⁴² Ibidem, p. 35-36.

⁴³ MARINETTI; COVIA; SETTIMELLI, apud BERNARDINI, op.cit., p. 219-220.

⁴⁴ XAVIER, p. 35-36.

⁴⁵ Ibidem, loc.cit.

Para o autor, a pressuposta convergência funciona como autolegitimação da proposta ideológica futurista.⁴⁶ Ele acredita que a defesa da especificidade da nova arte no interior do manifesto futurista cumpre uma função retórica bem definida: “é a formulação que legitima a inscrição do cinema dentro de um projeto estético-ideológico particular”.⁴⁷

O futurismo exerceu, no quadro de suas formulações teóricas, “muita influência na composição de uma gramática cinematográfica”.⁴⁸ Ainda que o futurismo italiano não tenha deixado um legado expressivo de filmes realizados, Alfredo Rubinato entende que “seu pensamento estético, cinemático por excelência mesmo quando se trata de poesia, pintura ou escultura, não poderia deixar de produzir uma importante reflexão sobre o próprio cinema”.⁴⁹

Esta reflexão sobre o cinema presente no manifesto futurista interessa a Ismail Xavier, pois ela constitui para o autor um ponto de partida para a sua abordagem da vanguarda francesa, na medida em que “ela representa uma síntese de traços ideológicos em muitos pontos retomados pela reflexão cinematográfica no período que se segue”.⁵⁰

Ressaltamos que alguns integrantes da chamada “vanguarda cinematográfica” francesa são considerados os fundadores da atividade cineclubista.

1.2 RICCIOTTO CANUDO: A CONSOLIDAÇÃO DO CINEMA COMO “ARTE” E O SURGIMENTO DO CINECLUBISMO COMO NOVIDADE DA MODERNIDADE

⁴⁶ Porém, a presença do futurismo em termos plásticos e literários não será reproduzida no plano do cinema em escala internacional, como ressalta o autor. O desenvolvimento teórico a partir de 1917, basicamente na França, ocorre num momento em que o desgaste do movimento italiano afirma-se em função de suas posições frente a fatos concretos (a guerra, por exemplo), que haviam deixado de ser apenas fruto da imaginação poética futurista. Neste sentido, Ismail Xavier entende que, apesar da relação estreita de muitas ideias com as propostas encontradas no manifesto de 1916, praticamente não haverá referência a ele nos textos franceses. Tal situação se deve ao fato de os franceses não quererem associação com uma possível visão fascista.

⁴⁷ XAVIER, op.cit., p. 36-37.

⁴⁸ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/16/futurista.htm>. Acesso em: 18/06/2010

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ XAVIER, op.cit., p. 36.

Ismail Xavier destaca, também em sua abordagem, o teórico Ricciotto Canudo, italiano de nascimento, mas que imigrou ainda jovem para a França. Ele teve intensa atividade cultural, transitando em meio a destacadas figuras da época – Apollinaire, Léger, Picasso, entre outros –, além de participar de movimentos como o “cerebrismo” e fundar algumas revistas e manifestos de enfoque cultural.⁵¹

Para os objetivos deste trabalho, a abordagem sobre Canudo também se faz fundamental, uma vez que ele é considerado por muitos, sobretudo por Xavier, o percussor da atividade cineclubista na França.

No que se refere à aproximação entre Ricciotto Canudo e Filippo Tommaso Marinetti, esta se dá, na análise de Xavier, devido ao comportamento e dos escritos do primeiro, aliados também à nacionalidade comum.⁵²

Entretanto, o autor adverte para o fato da inexistência de informações suficientes para se estabelecer uma incidência direta e determinante do futurismo na orientação do pensamento de Canudo sobre o cinema como nova arte. Ismail Xavier entende que o futurismo pode ser considerado uma entre outras influências, mas o mais significativo em Ricciotto Canudo “é uma postura eclética, mista de forma confusa entre posições tradicionais e elementos de modernidade”.⁵³ Para o autor, “o caráter difuso, nem sempre coerente e coeso, de certas propostas da vanguarda artística frente às novas condições sociais de vida tem nele (Ricciotto Canudo) uma corporificação modelar”.⁵⁴

⁵¹ Ricciotto Canudo escreveu os seguintes manifestos: “*Trionfo del Cinematografo*” publicado no *Nuovo giornale*, Florença, 25 novembro 1908; *Manifeste de l'art cérébriste*, publicado no *Figaro* em 1914; *O Manifesto das sete artes*, publicado em 1923 no número 2 da revista mensal que ele criou chamada *Gazette des sept arts*. Após sua morte, em 1923, as edições *Séguier* publicaram outra vez o texto, com três outros artigos na coleção *Carré d'Art*. Esta versão foi reeditada em 1995. Os outros artigos falam da rádio (*la TSF*), um outro sobre censura e o terceiro sobre público. Quando o Ismail escreveu o livro, esses textos ainda não tinham sido reeditados. Canudo viveu maritalmente com a poetisa futurista francesa Valentine de Saint Point, e os dois fundaram, em 1913, a revista futurista francesa chamada *Montjoie*.

⁵² XAVIER, op.cit., p. 42.

⁵³ XAVIER, op.cit., p. 49.

⁵⁴ XAVIER, op. cit., p. 40.

Neste perspectiva, Canudo ganhou muito destaque na França, “vinculando a si os primórdios da crítica e de uma tradição teórica e cineclubista”.⁵⁵ O cineclube por ele fundado, *Club Des Amis du Septième Art*, segundo Ismail Xavier, “é apontado como iniciador deste tipo de associação pelos próprios franceses: Louis Delluc, Jean Espstein, Leon Moussinac”.⁵⁶ E além disso, o autor considera que Canudo “teve vinculado a si o batismo erudito do cinema, que encontrou no italiano seu padrinho no sistema de belas artes, consagrando-se com o nome de “sétima arte”.⁵⁷

Desta forma, boa parte da trajetória analítica do crítico italiano, de acordo com o teórico brasileiro, vai no sentido de justificar como o cinema estaria entrando no rol das artes. Para tanto,

monta um quadro evolutivo deste mundo, cuja característica fundamental é a presença, desde os primeiros tempos, de um processo teleológico orientado em direção ao cinema. A emergência do novo recurso de expressão baseado na técnica cinematográfica, como coroamento deste processo, permite a percepção clara, retrospectiva, do desenvolvimento anterior de todos os recursos expressivos. Uma trajetória de séculos revela então o seu sentido: preparar o nascimento do cinema.⁵⁸

Neste aspecto, Xavier considera que a teoria de Canudo é uma narração mítica.⁵⁹ Ele justifica esta afirmação alegando que o italiano entendia a modernidade em sintonia com o cinema como um “esquecimento” da tradição cultural, esquecimento este fundamental, pois ele “constitui uma das bases para as explicações que se mostraram necessárias na tentativa de superar a distância entre a teoria e a prática cinematográficas, tal como se dava naquele momento”.⁶⁰ No entanto, o cinema, tal como visto por

⁵⁵ XAVIER, op.cit., p. 42.

⁵⁶ XAVIER, op.cit., p. 42.

⁵⁷ Ibidem, loc.cit.

⁵⁸ Ibidem, p. 42-43.

⁵⁹ Ibidem, p. 43.

⁶⁰ Ibidem, p. 46.

Ricciotto Canudo, “é a realização de um ideal moderno, particular, próprio a grupos artísticos e teóricos aos quais ele estava ligado”.⁶¹

A presença de Canudo é marcante também, segundo o autor, nas justificativas para “a identificação com o padrão do gosto do público, em cuja direção os estetas procuravam caminhar, mas representando pedagogos diante de uma prole carente de guia”.⁶²

Estes estetas procuraram desvincular o cinema de uma imagem de “diversão popular”, procurando atribuir-lhe um *status* de arte, em conformidade com a modernidade.

Assim sendo, Ismail Xavier argumenta que:

O cinema era uma arte prodigiosa e era preciso explicar por que, apesar de todos os seus poderes, ele permanecia preso a padrões tão condenáveis; era importante atacar a elite tradicionalista e dizer o quanto ela era injusta com a nova arte; o quanto ela atrapalhava o seu desenvolvimento na Europa.⁶³

E, para tanto, um dos caminhos possíveis para a consolidação desta “nova arte” foi a atividade cineclubista.

O papel de fundador da teoria cinematográfica também é atribuído por Fernanda A. C. Martins a Ricciotto Canudo. Ele inicialmente sustentou a ideia de um “teatro cinematográfico”, ou seja, “um teatro novo, contemporâneo, porém convencido de que o cinema era uma ‘arte plástica em movimento’ e assim assumiria o cinema como expressão última do rol das artes”.⁶⁴

Não fazendo referências à participação no movimento futurista, porém destacando seu papel percussor no surgimento do cineclubismo, Guido Aristarco, já na

⁶¹ Ibidem, p. 45.

⁶² Ibidem, p. 45-46.

⁶³ Ibidem, p. 47.

⁶⁴ MARTINS, Fernanda A. C. Impressionismo Francês. In MASCARELO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006, p. 95-97.

década de 1950 do século passado, afirmou que o grande iniciador da teoria cinematográfica foi Canudo. A vida boêmia na França, país a que chegou ainda criança, de acordo com o autor, o levou a conviver com vários intelectuais e artistas do início do século XX, onde também escreveu vários ensaios e romances. Contudo, o nome de Ricciotto Canudo no entendimento de Guido Aristarco ganhou repercussão devido ao seu papel de pioneiro no campo da teoria e crítica cinematográficas.⁶⁵

Havia duas artes fundamentais para Ricciotto Canudo, na leitura de Guido Aristarco: a arquitetura e a música. A pintura e a escultura são complementos da primeira – “a poesia é o esforço da palavra e a dança o esforço da carne para se tornar música”.⁶⁶ O cinema, que resume todas estas artes, é a arte plástica em movimento: a sétima que participa simultaneamente das “artes imóveis e móveis, das artes do tempo e do espaço, das artes plásticas e rítmicas”.⁶⁷ Uma classificação estética como proposta por Ricciotto Canudo, não só baseada na distinção entre as artes, mas em sua hierarquia (no vértice no qual estaria o cinema), para Guido Aristarco, pode ser compreensível e justificável sob a condição de que deve ser enquadrada no ambiente cultural e filosófico em que Canudo vivia, muito próximo, segundo o autor, de uma confusão estetizante e decadentista.⁶⁸

No entanto, a importância de Ricciotto, segundo Guido Aristarco, não se fecha com o “Manifesto das sete artes”, considerado pelo autor insustentável e ultrapassado já em sua época. A projeção maior se reside no fato de Ricciotto Canudo intuir alguns princípios essenciais e um vocabulário cinematográfico propício à resolução de alguns problemas. Guido Aristarco percebe em Canudo um esforço para considerar o cinema como “uma manifestação espiritual para fazer extrair do filme um significado,

⁶⁵ ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. v. I. Lisboa: Editora Arcádia, 1961, p. 101.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 102-103.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁶⁸ *Ibidem*, loc.cit.

exatamente como obra unitária, fruto de uma personalidade criadora, anteriormente desconhecida e que não possuía ainda um nome capaz de individualizá-la”.⁶⁹ Ricciotto denomina esta personalidade, na qual se serve de vários colaboradores, *écraniste*, isto é, “artista da tela”, visto achar insuficiente o título de *metteur-en-scène*, comparado segundo Guido Aristarco com o homem que assume esta função no teatro.⁷⁰

Uma série de problemas referentes ao cinema é levantada por Ricciotto Canudo em suas reflexões, postos, segundo Guido Aristarco, com uma lucidez percussora, como a censura e direitos, o filme a serviço da ciência, as relações entre o cinema e o público, entre cinema e música e a cor. Guido Aristarco também aponta a obra de Ricciotto Canudo como percussora de “críticas” de filmes agrupadas por gêneros: filmes de aventuras, dramas e melodramas, filmes cômicos, documentários romanceados, filmes históricos, biográficos, psicológicos, além de panoramas sobre biografias latinas e orientais. São críticas e artigos que, na ótica de Guido Aristarco, contêm argumentações argutas, de opiniões compartilháveis à sua época.⁷¹

Como considerava o cinema o “vértice” das artes (a sétima), foi com objetivo de reunir em torno de si então os expoentes de todas as artes e as pessoas que podiam ajudá-lo que Ricciotto Canudo funda o primeiro cineclube que se tem notícia (*Club des Amis Du Septième Art-CASA*) e também um jornal (*La Gazette des Sept Arts*) com os quais procura aproximar poetas, pintores, arquitetos e músicos, apresentando para estes trechos de filmes escolhidos, “não reveladores de qualidades estilísticas, de estilos especiais, mas como representantes do estilo em geral: a fotogenia”.⁷²

A palavra “fotogenia” não existia em dicionários anteriormente à invenção do cinema, e, neste caso específico, fora forjada pelo próprio Ricciotto Canudo, conforme

⁶⁹ Ibidem, loc.cit.

⁷⁰ Ibidem, p. 103-104.

⁷¹ Ibidem, p. 104-106.

⁷² Ibidem, p. 106-107.

afirma Guido Aristarco. Exatamente por isso é que Aristarco entende que o crítico italiano erradicado na França exprimiu através dela o caráter fílmico, o valor essencial do cinema.⁷³

A obra percussora e nada oportunista de Ricciotto Canudo e, ainda, seu exemplo no campo da teoria cinematográfica, do ponto de vista de Guido Aristarco, culmina no nascimento do “*Ciné-Club*” de Louis Delluc. O *CASA*, de acordo com o autor, não acabou com a morte de seu fundador, fundiu-se com o “*Le Club Français Du Cinema*”, de onde surgiu o “*Ciné-Club de France*”.⁷⁴

No entanto, consolidado no âmbito dos que consideravam o cinema e o cineclube como consequências de uma nova forma de encarar o mundo, advinda de uma visão de modernidade em comum, podemos perceber também certa ambiguidade na ideia de “moderno”, no final do século XIX e início do XX, de acordo com Jaques Aumont.⁷⁵

Encurralada entre modernidade técnica e científica, de um lado, e modernidade ideológica e estética, de outro, tal situação, no entendimento de Jacques Aumont, contribuiu para o fato de o cinema não ser considerado de imediato um fenômeno moderno.⁷⁶

Jacques Aumont considera que, no âmbito de técnica e ciência, “a modernidade veio a ser considerada ‘modernização’, permanecendo ‘modernidade’ no que diz respeito à formação das ideias e valores estéticos”.⁷⁷

Foi justamente por conta do caráter penetrante do século XIX, de suas origens românticas, que Jacques Aumont acredita ter sido conferido, surda ou ostensivamente,

⁷³ Ibidem, loc.cit.

⁷⁴ Ibidem, p. 108.

⁷⁵ AUMONT, Jacques. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Ed. Papyrus, 2008, p. 20.

⁷⁶ Ibidem, loc.cit.

⁷⁷ Habermas discute mais profundamente este assunto nos capítulos introdutórios de *O discurso filosófico da modernidade*, e também Marshall Berman em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, porém de maneira não tão profunda.

um valor de pensamento de que a arte era o horizonte inevitável, caso se quisesse que o cinema saísse do rol do divertimento popularesco.⁷⁸

O cinematógrafo já era moderno, porém, não se sabia disso, da forma como concebe Jacques Aumont. Em seus dizeres:

Não se podia enxergar isso, pois a modernidade estava nas mãos dos cientistas ou dos artistas. Para os primeiros, a invenção dos Lumières desencaminhava a ciência, e merecia, no melhor dos casos, um desdém divertido; no pior, uma vaga repulsa. Os olhos dos segundos estavam ocupados demais com o cálculo de sua própria e iminente derrota (o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o orfismo e outros) para perceber o ponto de junção imprevisível entre sua arte e essa modesta técnica das aparências móveis.⁷⁹

A verdadeira modernidade do cinema dos anos 1920 e 1930, para Jacques Aumont, não é a da imagem, é a da velocidade.⁸⁰ Com o movimento e com a fotogenia (que é seu conceito, apesar de o autor considerá-lo vago), “o cinema torna-se a um só tempo moderno e artístico: ele encontrou sua modernidade simplesmente ao se integrar à modernidade”.⁸¹

Ressaltamos que esta modernidade associada a “velocidade” é um tema recorrente nas concepções futuristas, e neste sentido acreditamos que os futuristas já tinham observado esta modernidade do cinema (sobretudo no Manifesto de 1916), e é para isso que Ismail Xavier chama a atenção em sua análise. Os críticos franceses publicaram artigos e se aproveitaram das teorias do futurismo italiano. A questão problemática é que Marinetti se torna fascista e, assim, subentende-se que os franceses cinéfilos da década de 1920 possam ter “ocultado” boa parte do pensamento futurista

⁷⁸ AUMONT, op.cit., p. 19.

⁷⁹ Ibidem, p. 20-21.

⁸⁰ Jacques Aumont entende que há uma mística relacionada à ideia de cinema moderno, e nela há uma questão fundamental apresentada ao cinema e ao mundo. Por que, a despeito de tudo, indaga o autor, “o cinema também encarnou o rótulo de “cinema moderno” singular, como período, diferente de todas as maneiras de se fazer cinema?”. Ele questiona também o fato de que “o cinema teve dificuldade de desenvolver, quase sempre com má consciência, o que chamamos de vanguardas, quando eles foram, nas artes estabelecidas, a ponta visível da modernidade”. Idem, p. 15.

⁸¹ Ibidem, p. 24-26.

em suas reflexões devido ao fato de ser muito polêmico e problemático apontar como influência e dar os devidos créditos a um teórico que aderiu à ideologia fascista.

Entretanto, as reflexões sobre cinema sistematizadas no início do século XX – sobretudo as de Ricciotto Canudo – culminaram na criação das primeiras teorias cinematográficas e também na “elevação” do cinema à categoria de arte, ou seja, sétima arte. Surgem então a partir daí a ideia de “cinefilia” e os primeiros cineclubes que deixaram registros.

1.3 O NASCIMENTO DO CINECLUBISMO: CONFRONTANDO IDEIAS

A mudança substancial de estatuto do cinema, no início do século XX, de acordo com Fernanda A. C. Martins, se fez acompanhar de um processo cultural. Foram fundados periódicos, salas especializadas e cineclubes com objetivo de persuadir um público cada vez maior.⁸² Nos dizeres da autora, “em meados da década de 20, o estatuto do cinema não era mais o mesmo, a ‘sétima arte’ passou a desfrutar de um reconhecimento oficial nos meios literários e artísticos”.⁸³ O interesse artístico pelo fenômeno cinematográfico não poderia gerar senão a necessidade de abertura de salas especializadas, e, com base nisso, a autora entende que “houve a necessidade de suprir a carência de espaços apropriados para um grupo de espectadores desejosos em conhecer melhor e discutir cinema”.⁸⁴

No que se refere aos elementos para uma história do cineclubismo, Fátima Sebastiana Gomes Lisboa comenta que, “nos anos 20, alguns cineastas e críticos europeus são oriundos de movimentos artísticos que desde o início do século tentaram

⁸² MARTINS, apud MASCARELO, op.cit., p. 95.

⁸³ Ibidem, loc.cit.

⁸⁴ Ibidem, p. 96-97.

romper com a ideia naturalista e realista da arte”.⁸⁵ Sendo assim, a autora ressalta que “o cinema de *avant-garde* se projetou no tempo, fixando, nos anos 1920, algumas bases teóricas e estéticas para a construção e análise da imagem cinematográfica”.⁸⁶

Esta necessidade de teorizar e analisar o cinema levou à formação de grupos de pessoas interessadas nesta temática, e, assim sendo, de acordo com alguns autores que já realizaram pesquisas sobre este assunto, sabe-se que as primeiras organizações de pessoas em grupos que tinham como objetivo analisar e/ou divulgar determinadas obras cinematográficas – o que será caracterizado como cineclube – de que se tem notícia são oriundos da França, mais precisamente na década de 1920.

O cineclube é definido por Jean-Loup Passek como “uma associação jurídica, de instituições e de pessoas, que visam iniciar e promover discussões acerca da cultura cinematográfica”.⁸⁷ De acordo com este autor, “foi o cineasta e crítico de cinema Louis Delluc o criador da denominação ‘*ciné-club*’, paralelamente à criação do *Journal du ciné-club*, do qual foi o redator chefe”.⁸⁸ Com o jornal, Jean-Loup Passek comenta que “Louis Delluc intencionava facilitar o diálogo entre os cineastas e o público, para melhor desenvolver a cinematografia francesa, o que acarretou no surgimento de salas de discussões”.⁸⁹ A partir da criação deste jornal, Jean-Loup Passek entende que o cineclubismo se difundiu por outras partes do mundo.⁹⁰

De acordo com Guido Aristarco, além de cunhar o termo “*ciné-club*”, Louis Delluc é o mais direto interlocutor da obra crítica e teórica empreendida por Ricciotto

⁸⁵ LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: ideias para um projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007, p. 352.

⁸⁶ *Ibidem*, loc.cit.

⁸⁷ PASSEK, Jean-Loup. *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Laurosse, 1995, p. 416.

⁸⁸ *Ibidem*, loc.cit.

⁸⁹ *Ibidem*, loc.cit.

⁹⁰ *Ibidem*, loc.cit.

Canudo.⁹¹ Guido Aristarco comenta, a respeito da produção escrita de Louis Delluc, que “sua obra literária é diversificada, porém seu reconhecimento maior veio de seu trabalho como pioneiro da crítica e na busca de uma estética específica ao cinema”.⁹²

O cinema, para Louis Delluc, “tem as suas bases na “fotogenia”, cujo conceito, entendido por Ricciotto Canudo como “cinematografabilidade”, é mais discutido e desenvolvido”.⁹³ Esta palavra, nos dizeres de Guido Aristarco, pretende exprimir o “especial aspecto poético das coisas e dos homens susceptível exclusivamente de ser revelado pela nova linguagem. Qualquer aspecto que não seja sugerido pelas imagens em movimento não é ‘fotogênico’, não pertence à arte cinematográfica”.⁹⁴

Louis Delluc inicia, assim, na concepção de Guido Aristarco, uma das primeiras correntes da vanguarda francesa, que vai se determinando exatamente sob sua influência e sob a de Ricciotto Canudo, denominada “visualismo”.⁹⁵

A partir daí, “Louis Delluc se torna redator chefe da revista *Film* e também colaborador de várias outras e, seguindo o exemplo de Ricciotto Canudo, funda um jornal (*Cinéa*) e um círculo de cinema (*Cine-Club*), além de organizar várias projeções de filmes inéditos na França”.⁹⁶ Contrariamente a Ricciotto Canudo, Louis Delluc, segundo Guido Aristarco, não limita sua atividade à crítica e à teoria. *Cinéaste*, palavra criada por ele (Louis Delluc), define o “estudioso de assuntos cinematográficos que ao mesmo tempo colabora, técnica e artisticamente, na realização de um filme”.⁹⁷ O próprio Louis Delluc, falecido prematuramente com 33 anos, se tornaria um *cinéaste*,

⁹¹ ARISTARCO, op.cit., p. 109.

⁹² Ibidem, loc.cit.

⁹³ Ibidem, loc.cit.

⁹⁴ Ibidem, p. 110-111.

⁹⁵ Por ‘visualismo’ Guido Aristarco entende a atmosfera e o dramatismo, a psicologia e as coisas ditas ou sugeridas por imagens e pormenores considerados em si próprios – como enquadramentos maravilhosos ou divertimentos fotográficos – mas aptos a criarem, justamente através de uma íntima fusão, estados de espírito e emoções interiores. Ibidem, p. 111.

⁹⁶ Ibidem, p. 110.

⁹⁷ Ibidem, loc.cit.

como afirma o autor. Porém, sua repercussão maior no campo da cinematografia se deu pela sua atividade percussora na crítica cinematográfica.⁹⁸

Seguindo a mesma linha de pensamento de Guido Aristarco e de Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, podemos dizer que o primeiro cineclube de que se tem notícia, criado em 1920-1921 pelos críticos Louis Delluc e Ricciotto Canudo, teve intenção de divulgar um tipo de cinema no qual a pesquisa estética estaria no centro de suas preocupações. Assim, de acordo com Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, “a primeira sessão oficial de um cineclube, projeção de um filme seguida de um debate, deu-se em 14 de novembro de 1921, no cinema *Colisée*, em Paris, onde foi apresentado o filme *O Gabinete do Doutor Caligari*”.⁹⁹

A autora nos revela ainda que, em 1921, Ricciotto Canudo fundou o *Club d'Amis Du Septime Art*, o *CASA*, e em 1923 publica então o *Manifesto das sete artes*, que foi amplamente discutido no texto de Guido Aristarco citado acima. Segundo a historiadora, este texto tinha sido remodelado de uma palestra proferida por Ricciotto Canudo em Paris, em 1911. Ele teve uma primeira publicação na revista mensal *La gazete des Sept Arts*, dirigida pelo próprio Ricciotto Canudo e, com sua morte prematura neste mesmo ano, o manifesto é publicado em forma de livro pela editora *Séquier: Paris*.¹⁰⁰

Para Fátima Sebastiana Gomes Lisboa:

O cineclube veiculava a ideia de cinema como arte, com sua especificidade estética, independente de seu valor comercial e este projeto não permitiu no início a comunicação do movimento com as camadas populares da sociedade. Ele estava ligado intimamente a uma crítica cinematográfica preocupada em consolidar as bases da teoria e da estética da Sétima Arte.¹⁰¹

⁹⁸ Ibidem, p. 114-116.

⁹⁹ LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., p. 352.

¹⁰⁰ Ibidem, loc.cit.

¹⁰¹ Ibidem, p. 352-353.

Assim sendo, a análise de Fátima Sebastiana Gomes Lisboa parece estar de acordo com a do crítico francês Jean Mitry, quando ele afirma que os primeiros cineclubes estavam ligados à *avant-garde* francesa. Para estes estudiosos da cinefilia, os primeiros cineclubes exibiam obras da *avant-garde* francesa que hoje são consideradas como “clássicos do cinema” dos anos 1920. Este dado de certa forma persistiu nas atividades cineclubistas de hoje, juntamente com as discussões em torno destes “clássicos”.¹⁰²

A diferença fundamental do cineclubismo que se desenvolveu no pós-segunda guerra, de acordo com Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, “é que os primeiros cineclubes franceses exibiam as produções dos novos cineastas ligados aos movimentos artísticos da época. Estes filmes na época eram de vanguarda e não ‘clássicos’”.¹⁰³

Durante a Segunda Guerra Mundial, os cineclubes passaram por uma situação difícil, uma vez que foram proibidos e fechados, como informa Carlos Armando.¹⁰⁴ Um ano após a grande Guerra, o movimento cineclubista ressurgiu com muita força, sobretudo por conta da *Federação Francesa de Cineclubes*, fundada por Jean Panlevé. Já em 1947, ainda de acordo com os argumentos de Carlos Armando, existiam na França cerca de 150 cineclubes, e um deles, o *Les Amis de Spartacus*, chegou a agrupar 80 mil pessoas.¹⁰⁵

É nesse sentido que estes autores consideram como sendo fundamental a participação dos cineclubes para a formação de um público para o cinema nacional francês. Pois “a atividade cineclubista, que tinha sido interrompida durante a Segunda

¹⁰² Ibidem, p. 352-356.

¹⁰³ Ibidem, p. 352.

¹⁰⁴ ARMANDO, Carlos. *Os adoradores de filmes*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004, p. 20.

¹⁰⁵ Ibidem, loc.cit.

Guerra Mundial, se expande a partir de 1945 com um propósito mais popular e formador do gosto de um público, até então indiferente à estética do cinema”.¹⁰⁶

Na linha de pensamento da ligação dos primeiros cineclubes com as vanguardas artísticas, temos o trabalho de Fatimarlei Lunardelli, que corrobora a ideia de que o cineclubismo surge no contexto de afirmação do cinema como arte. O desenvolvimento da crítica é, para este e para os outros autores citados, uma decorrência dos próprios objetivos do cineclube, ou seja, a divulgação das produções dos novos filmes das vanguardas europeias, a discussão em torno destes filmes e uma produção crítica decorrente desta discussão.¹⁰⁷ O autor apresenta a mesma linhagem para descrever o surgimento dos cineclubes na França já descritos a partir dos autores citados anteriormente.

De acordo com Fatimarlei Lunardelli, o cineclubismo:

Buscava, contra a percepção ligeira e descartável, valorizar o cinema como cultura, interpondo-se na relação do espectador com o filme no intuito de criar um pensamento crítico. Ao mesmo tempo em que propunha uma forma superior de recepção, o cineclube reconhecia a condição coletiva do espetáculo cinematográfico ao tomar a forma associativa como modelo de agrupamento. Considerando seus elevados ideais, os cineclubes serão, invariavelmente, criados pelas elites intelectuais, desejosas de construir um espaço de recepção diferenciada. Revestiam-se de um dissimulado papel educativo, que está na gênese do cineclubismo, evidenciado na linha doutrinária adotada pelos cineclubes católicos.¹⁰⁸

Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, entretanto, destaca que, na França entre 1936 e 1938, durante a experiência do *Front Populaire* (uma coalizão de partidos de esquerda que governou a França por dois anos) alguns cineclubes operários foram abertos. Estes também exaltavam o caráter educativo do cinema, além do intuito de preparar o público para compreender obras que na época eram consideradas revolucionárias, como os

¹⁰⁶ LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., p. 352-356.

¹⁰⁷ LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 17.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 18.

filmes produzidos pelo cinema operário alemão, filmes soviéticos e filmes com temáticas sociais realizados na França e nos Estados Unidos.¹⁰⁹

Henri Angel também comenta a união dos cineclubistas franceses para formarem a Federação Francesa de Cineclubes no pós-Segunda Guerra.¹¹⁰ Ressaltamos que esta iniciativa já tinha sido tomada por Germaine Dullac, que fora fundador e presidente da *Fédération Internationale des Ciné-clubs* entre 1929 e 1930. Com sua morte em 20 de julho de 1942, outros cineclubistas após a Guerra darão segmento a seu projeto. Para tanto, Henri Angel apresenta números diferentes no que se refere à quantidade de filiados. Para ele, “o número de sócios aumentou rapidamente, assim como o número de cineclubes, porém era algo em torno de dois mil sócios e sete cineclubes no final da Guerra que se tornaram duzentos cineclubes e sessenta mil sócios no final da década de 40”.¹¹¹

Também no pós-Segunda Guerra, surge a questão do projeto civilizador francês, que pretendeu fazer uso do cinema como instrumento para tal empreitada. Segundo os argumentos de Fátima S. G. Lisboa,

em 1945, após quatro anos de ocupação e de guerra, uma nova geração entrou na vida pública francesa, exigindo mudanças na ordem econômica e social. Através da pressão destes grupos o Estado francês colocou em prática um projeto de educação popular de nível nacional. Surgiram então vários movimentos chamados de ‘cultura popular’ que contavam com o incentivo do Ministério da Educação, criador de cursos para treinamento de educadores e animadores das diversas atividades, que iam da divulgação cultural à alfabetização de jovens e adultos. Além de abrir as camadas médias e operárias à apreciação de expressões artísticas da cultura erudita, esse movimento educacional construiu a base de um apoio, incondicional, às manifestações artísticas nacionais no momento de reconstrução em todos os níveis.¹¹²

Neste sentido, Fátima Sebastiana Gomes Lisboa entende que, no pós Segunda Guerra, “houve na França um “projeto civilizador” no intuito de uma reconstrução

¹⁰⁹ LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., p. 354.

¹¹⁰ ANGEL, Henri. *O Cinema*. Porto: Editora Livraria Civilização, 1972, p. 32.

¹¹¹ Ibidem, loc.cit.

¹¹² LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., loc.cit.

nacional, feita sob a seguinte equação: Cultura Erudita + Educação = Civilização. O papel da escola foi redimensionado e superestimado a partir desse vasto programa de ‘elevação cultural’ do povo francês”.¹¹³ Com o advento da Guerra Fria, a autora entende que

as ilusões de uma renovação cultural profunda foram progressivamente postas em evidência, e essas atividades associativas passaram a ser julgadas como excessivamente populistas e partidárias. O movimento cineclubes renasceu, então, após a liberação, acrescido do fermento cultural oriundo desta intensa ação popular, aliado aos objetivos iniciais do movimento.¹¹⁴

De acordo com essa análise, a autora entende que o cineclubismo francês, na segunda fase, não era completamente alijado do mercado cinematográfico, pois, preparando o público para “avaliar uma obra de valor cultural”, incitava à paixão pelo cinema e por uma apreciação mais profunda do produto cinematográfico.¹¹⁵

Em 1954, foram relançadas na França as bases para uma Federação Internacional de Cineclubes, o que influenciou, de acordo com Carlos Armando, toda a geração *Nouvelle Vague*, movimento composto por jovens críticos formados em cineclubes que culminaria também na consolidação da Revista *Cahiers Du Cinema*.¹¹⁶

Desta forma, Carlos Armando argumenta que o papel histórico dos cineclubes, após 40 anos, “dividiu-se entre a luta que deveria ser travada em nome da arte contra o comércio e a tomada de posição política para revolucionar os conceitos artísticos. De um lado, os cineclubes pedagógicos, catequizadores; de outro, os que se propunham fazer a cabeça dos cinéfilos”.¹¹⁷ Isso, para Carlos Armando, “significava uma divisão

¹¹³ Ibidem, p. 355.

¹¹⁴ Ibidem, loc.cit.

¹¹⁵ Ibidem, loc.cit.

¹¹⁶ ARMANDO, op.cit., p. 20.

¹¹⁷ Ibidem, loc.cit.

entre os que queriam ensinar a arte cinematográfica aos espectadores e os que desejavam ministrar determinadas ideias por intermédio do cinema”.¹¹⁸

A expansão dos cineclubes pelo mundo inteiro é considerada positiva pelo autor, no sentido da abertura de novos caminhos para o cinema – no entanto, é também considerada negativa no que tange ao aspecto cultural e artístico. Isso porque Carlos Armando considera que surgiram cineclubes interessados apenas em problemas sociológicos, outros com tendências filosóficas e, o que o autor considera mais grave, os cineclubes religiosos, sobremaneira os católicos, “inclinados a estudar os filmes do ponto de vista moral e dogmático”.¹¹⁹ Ele considera enorme a influência destes cineclubes católicos nas décadas de 1950 e 1960, sobretudo quando eles “criaram uma cotação moral para indicar o filme ao público, considerando esta cotação mais relevante e importante do que o conceito artístico”.¹²⁰

Tal situação apresentada por Carlos Armando é bastante marcante no cineclubismo de Belo Horizonte, o que gerou muitos debates sobre as orientações que os cineclubes deveriam ter diante de determinadas escolas cinematográficas e filmes específicos, assim como suas respectivas posições sobre os acontecimentos culturais, sociais e políticos do contexto supracitado. Nesta pesquisa abordaremos com mais detalhes os ditames e impactos de tais debates.

Fátima Sebastiana Gomes Lisboa acredita que o modelo francês na América Latina foi transformado porque, tanto o Brasil quanto a Argentina, ou Cuba no pós-Segunda Guerra, tinham estrutura socioeconômica de países subdesenvolvidos (a autora utiliza termos da época). Nestes países, a indústria cinematográfica era incipiente e o modelo de cinema adotado no pós-Guerra ainda era o modelo dos grandes estúdios.¹²¹

¹¹⁸ Ibidem, loc.cit.

¹¹⁹ Ibidem, p. 20-21.

¹²⁰ Ibidem, p. 21.

¹²¹ LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., p. 365.

Por isso que no Brasil, segundo a autora, o renascimento do movimento cineclubista, entre 1945 e 1955, não assume um compromisso com as camadas populares (mesmo que em teoria o façam). “Na prática as camadas populares da sociedade brasileira não eram frequentadoras de cineclubes. Estes eram destinados a uma classe média muitas vezes letrada, católica, comunista ou democrata.”¹²² Segundo Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, “somente a geração do cinema novo (jovens de classe média frequentadores de cineclubes) é que vai dar este passo em direção facilitar o contato do cinema com as camadas populares”.¹²³ Estes grupos, na análise da autora, “vão pagar caro com essa aproximação no momento do golpe militar e principalmente após 1968, quando o movimento cineclubista se desintegra com as várias proibições que sofre”.¹²⁴

Portanto, a autora considera que, no continente sul-americano, o movimento cineclubista foi afastado do objetivo pedagógico e popular que ocorreu no cineclubismo francês do pós-Guerra. Ele não forma, como sugere Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, como no projeto francês, um público “vasto e apto a apreciar obras cinematográficas diversas”.¹²⁵

No entanto, acreditamos que, apesar de toda a influência, o cineclubismo brasileiro, especificamente o organizado na cidade de Belo Horizonte, apresentava também características próprias, ou seja, apresentou certa autonomia que não significa ter sido um mero seguidor do modelo e/ou projeto francês, sobretudo no período dos anos 1960 no qual notamos um cineclubismo engajado politicamente em causas locais, como, por exemplo, na exibição de filmes do Cinema Novo ou mesmo na colaboração teórica para a formação dos cineastas desta escola cinematográfica (o próprio Glauber

¹²² Ibidem, loc.cit.

¹²³ Ibidem, loc.cit.

¹²⁴ Ibidem, loc.cit.

¹²⁵ Ibidem, loc.cit.

Rocha admitiu ter feito cinema sob influência das revistas produzidas a partir dos cineclubes mineiros, como abordaremos neste trabalho).

Percebemos também que, no cineclubismo de Belo Horizonte, havia uma clara intenção de se educar o público, seja esta uma educação mais leiga, voltada para o específico cinematográfico, porém não desvinculada das posições políticas e sociais dos seus dirigentes, seja mesmo uma educação que fosse conduzida de acordo com os anseios do catolicismo, sobretudo moralizante, preocupada em moldar as imagens cinematográficas de acordo com os padrões de conduta propostos a partir das encíclicas papais que versaram sobre o cinema e sua influência no meio social.

CAPÍTULO 2. À BUSCA DE UMA HISTÓRIA: O CINECLUBISMO NO BRASIL

No que se refere ao início das atividades cineclubistas no Brasil, encontramos consenso na definição da época. Assim como o cineclubismo francês, o brasileiro também surgiu na década de 1920 do século passado.

Os primeiros registros da atividade cineclubista no Brasil, de acordo com os argumentos de Fatimarlei Lunardelli, datam de 1928, no caso, o *Chaplin-Club*, fundado pelos jovens universitários Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. No estatuto deste cineclubista, como afirma o autor, “já estava presente a ideia do cinema como manifestação artística, à qual seus integrantes se apegaram ferrenhamente, na defesa do cinema mudo respaldado pela figura de Charlie Chaplin”.¹²⁶ Com o advento do cinema sonoro, o *Chaplin-Club*, nos dizeres do autor, “se dissolve e seus membros dirigem-se para outras atividades, sendo que apenas alguns

¹²⁶ LUNARDELLI, op.cit., p. 18.

se mantiveram ligados de alguma forma ao cinema”.¹²⁷ No entanto, o *Chaplin Club* foi a primeira entidade cineclubista oficialmente constituída no Brasil da qual se tem informação.¹²⁸

Débora Butruce também indica o surgimento do *Chaplin Club*, nos anos 20, na cidade do Rio de Janeiro, como marco da atividade no Brasil.¹²⁹ Sobre o *Chaplin Club*, Ismail Xavier ressalta que no artigo terceiro de seu estatuto consta como seu objetivo “o estudo do cinema como uma arte”,¹³⁰ o que nos remete à tradição francesa.

Em São Paulo, Débora Butruce destaca o *Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia*, criado na década de 1940.¹³¹ Este cineclubes teria como uma de suas principais lideranças a figura de Paulo Emílio Salles Gomes.

Carlos Armando, por sua vez, faz referência a um cineclubes fundado em 1927, do qual participava Mário Peixoto (autor do filme *Limite*), em conjunto com um grupo de intelectuais. O autor não informa maiores detalhes a respeito deste cineclubes, no entanto, argumenta que o próprio lançamento do filme *Limite* ocorreu em uma sessão do *Chaplin Club*, em 17 de maio de 1931, no *Cine Capitólio*, no Rio de Janeiro.¹³²

Também na década de 1940, de acordo com Rose Clair Matela, outros cineclubes foram criados por todo o país, e esta efervescência culminou na organização e realização em São Paulo do “1º Congresso de Clubes de Cinema”, em 1950. Por volta desta data, a autora também destaca que a “Conferência Nacional dos Bispos do Brasil” (CNBB) criou um centro de orientação cinematográfica e estimulou a interiorização dos

¹²⁷ Ibidem, loc.cit.

¹²⁸ Existem textos de várias publicações do meio cineclubista que ligam os nomes de Adhemar Gonzaga, Paulo Vanderley e Pedro Lima aos primórdios do cineclubismo, por eles terem promovido reuniões para ver filmes, que teriam ocorrido por volta de 1917, em suas casas, com um projetor movido a mão. No entanto, estes encontros, de acordo com Fatimarlei Lunardelli, parecem ter sido privados e informais. O fato é que o *Chaplin Club* foi o primeiro a constituir estatutos e a manter uma atividade sistemática e coerente, sendo sua contribuição para a formação de uma cultura cinematográfica no Brasil fundamental.

¹²⁹ BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.16, n.1, jan/jun.2003, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, p. 117.

¹³⁰ XAVIER, op.cit., p. 200.

¹³¹ BUTRUCE, op.cit., loc.cit.

¹³² ARMANDO, op.cit., p. 19.

cineclubes, que, sob várias denominações, foram criados junto a escolas, paróquias e universidades.¹³³ Na capital de Minas Gerais, este estímulo provocou efeitos que culminaram na criação do *Cine-Clube Belo Horizonte*.

Maria Rita Galvão também se remete à década de 1940, e atribui aos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes, na revista *Clima*, de São Paulo, e de Vinícius de Moraes, no jornal *A Manhã*, no Rio de Janeiro, um adensamento da discussão sobre cinema no Brasil, o que acarretou questionamentos acerca de uma cultura cinematográfica. Este adensamento, segundo a autora, “se traduziu em críticas através de jornais, da criação de revistas de cinema, da publicação de livros e do revigoreamento do movimento cineclubista”.¹³⁴

Os temas que movimentaram os debates da crítica cinematográfica nacional, de meados do século passado, na opinião de Arthur Autran, “se pautavam nas divisões de posturas existentes entre os favoráveis do cinema europeu e admiradores de Hollywood, em partidários do conteúdo e formalistas, em esquerda e direita, ou ainda entre ‘crítico-históricos’ e ‘esteticistas’”.¹³⁵

Vivian Malusá, por sua vez, considera que esta movimentação em termos de ampliação da cultura cinematográfica, passou “a ser encarnada também na atuação dos católicos, procurando repercutir em termos locais o interesse do Vaticano pelo cinema”.¹³⁶ Sobre esta atuação, dedicaremos neste trabalho um capítulo específico.

Em função destes cineclubes que atuaram no Brasil anteriormente à década de 1950 do século passado pode-se perceber, de acordo com o estudo de Milene Silveira Gusmão, “uma ampliação da estruturação dos ambientes de formação do gosto para o

¹³³ MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo, memórias dos anos de chumbo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008, p. 54.

¹³⁴ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 31-32.

¹³⁵ AUTRAN, Arthur. *Alex Viary: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 105.

¹³⁶ MALUSÁ, Vivian. *A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>. Acesso em: 04/06/2009.

consumo cinematográfico, bem como processo de circulação de saberes e fazeres a estes relacionados”.¹³⁷ Esta primeira fase do cineclubismo no país, embora de caráter restrito, uma vez que as discussões não se ampliavam para além do pequeno grupo de intelectuais interessados em cinema, segundo a autora, “propiciou um novo formato de exibições e apreciações de cinema, que se ampliou no Brasil a partir da década de 50, quando surgiram vários novos cineclubes pelo país”.¹³⁸

O período de 1950 a 1969 é considerado, por Antônio Moreno, “o mais convulsivo e rebelde da história do cinema brasileiro”.¹³⁹ Os artistas desse período, para o autor, “se lançam com êxito na busca de um cinema de identidade cultural, procurando ampliar o espaço para o cinema nacional”.¹⁴⁰ A ambição destes artistas, conforme os argumentos de Antônio Moreno, “era realizar um cinema de estúdio, industrial e de alto nível, de linguagem universal e de boa qualidade técnica”.¹⁴¹ O autor ainda cita a companhia cinematográfica Vera Cruz como incentivadora de mais dois estúdios paulistas, a Maristela e a Multifilmes, todos de vida breve, porém responsáveis por boa parte dos filmes nacionais produzidos até então.¹⁴²

A década de 50 também ficou marcada na trajetória do cineclubismo nacional como os anos de organização dos cineclubes como movimento, de acordo com o Conselho Nacional de Cineclubes Brasileiros.¹⁴³ Além da expansão pelas capitais, e mesmo por cidades menores, os cineclubes de diferentes regiões se aproximaram. Surgiram as primeiras tentativas de organização e, como consequência, foram criadas

¹³⁷ GUSMÃO, Milene Silveira. *O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural*. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio de 2008, p. 7.

¹³⁸ Ibidem, loc.cit.

¹³⁹ MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro*. Goiânia/Rio de Janeiro: EDUG/EDUFF, 1996, p. 109.

¹⁴⁰ Ibidem, loc.cit.

¹⁴¹ Ibidem, loc.cit.

¹⁴² Ibidem, loc.cit.

¹⁴³ Disponível em:

<http://www.cineclubes.org.br/tiki/TRAJET%C3%93RIA+DO+MOVIMENTO+CINECLUBISTA+BRASILEIRO>. Acesso em: 25/07/2009.

diversas federações estaduais – que culminaram, em 1961, na Criação do *Conselho Nacional de Cineclubes*. A partir de 1959 foram organizadas as *Jornadas Nacionais de Cineclubes*, por meio de congressos anuais ou bianuais – conforme a época – que “constituíram uma das mais importantes conquistas democráticas do movimento cineclubista brasileiro”.¹⁴⁴

José Américo Ribeiro entende que os cineclubes brasileiros, interessados em trocar informações, resolveram criar estes encontros nacionais com o objetivo de debater seus principais problemas. Havia uma temática principal para cada encontro, e o autor inclusive destaca alguns pontos debatidos em algumas ocasiões, como a política de distribuição de filmes, a produção cinematográfica, o ensino de cinema e também a criação de uma entidade nacional que congregasse todos os cineclubes.¹⁴⁵ Sabemos que foi criada a Federação de Cineclubes de Minas Gerais, em 1960, conforme consta em depoimentos dados a *Revista de Cinema* e ao *Jornal Claquete*, além de referências também a esta Federação no texto de José Américo já citado neste trabalho.

Nestas jornadas, Ribeiro entende que se percebe de forma mais acentuada “o embate entre católicos e leigos que existia no cineclubismo mineiro, uma vez que as lideranças dos dois segmentos tinham a oportunidade de se defrontar, inclusive com a participação de outras entidades cineclubistas vindas de vários Estados”.¹⁴⁶

Estes embates, no nosso entendimento, muitas vezes extrapolavam o específico cinematográfico e partiam também para aspectos políticos e sociais relativos à situação do país, refletindo nas propostas de educação cinematográfica levantadas pelos cineclubes e também em seus posicionamentos a respeito da censura cinematográfica.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 56.

¹⁴⁶ Ibidem, loc.cit.

O cineclubismo é considerado por Milene Silveira Gusmão uma das principais marcas do movimento cultural brasileiro dos anos 1950 e 1960, e, nos seus dizeres, este movimento foi:

Marcado pela renovação do teatro, pelo surgimento de importantes inovações na música popular e pelo aparecimento do Cinema Novo. Explicitou em diversas ambiências da produção artística, a presença de representantes de gerações influenciadas pelo cineclubismo.¹⁴⁷

Como citado por Milene Silveira Gusmão, a marcante presença dos cineclubes neste contexto influenciou o surgimento do Cinema Novo, ambientado em um clima de otimismo e crença na transformação da sociedade. Os cinemanovistas, de acordo com os argumentos da autora “têm por características uma formação cineclubista, já que vários de seus mais importantes nomes já admitiram que foram frequentadores destes espaços”.¹⁴⁸

Maria do Socorro Carvalho, por sua vez, admite que “a crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais, sobretudo nas longas discussões sobre o papel do cinema diante da realidade do país, também foi um importante fator de influência no surgimento do Cinema Novo”.¹⁴⁹

Foi na década de 1950 do século passado, de acordo com a autora, que a maioria dos cinemanovistas se conheceram, em especial aqueles considerados como fundadores do Cinema Novo,¹⁵⁰ “todos com trajetórias parecidas, começando como cinéfilos, membros de cineclubes e marcante atuação também na crítica, para em seguida experimentarem a realização de filmes”.¹⁵¹

¹⁴⁷ GUSMÃO, op.cit., p. 10.

¹⁴⁸ Ibidem, loc.cit.

¹⁴⁹ CARVALHO, apud MASCARELO, op.cit., p. 289-290.

¹⁵⁰ Destacamos Glauber Rocha, Néilson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirsman, Carlos Diegues e David Neves.

¹⁵¹ Ibidem, p. 290.

O Cinema Novo é considerado um dos mais importantes movimentos do cinema brasileiro, reconhecido mundialmente no meio cinematográfico, e a efervescência dos cineclubes existentes neste período tem importantíssimo papel na formação destes cineastas.

Assim sendo, percebemos que, a princípio, sobretudo na França, houve a intenção de se atribuir ao cinema um caráter artístico, e notadamente a atividade cineclubística criada no país francês contribuiu incisivamente para essa consolidação. Passados todos os usos e apropriações do cinema no período entre guerras e de guerras, notamos, nos cinemanovistas – assim como em outras escolas cinematográficas passadas, como o neorealismo italiano, a título de exemplificação – uma ânsia por fazer uso do cinema como um agente transformador da realidade, como conscientização política da sociedade, e muito desta visão de mundo e de produção cinematográfica teve como base a participação destes cineastas e críticos nos cineclubes brasileiros existentes no contexto.

Em ambos os casos, a presença de cineclubes foi fundamental, no sentido de se formar uma opinião sobre o cinema e/ou a cinematografia da época que lhes dessem um sentido para suas ações, que lhes formasse uma visão de passado, presente e futuro em comum. Nas sessões destes cineclubes, se moldaram muito das percepções destes cineastas sobre a realidade do país no contexto supracitado.

Os cineclubes dos anos de 1950 e 1960, de acordo com Pedro Simonard, foram importantes espaços de sociabilidade para os principais nomes do Cinema Novo, uma vez que cumpriram, entre outros, “a função de circuito exibidor paralelo e alternativo,

formador de um público específico”.¹⁵² Os cineclubes exibiam obras clássicas do cinema mundial, muito importantes para a formação dos cinemanovistas.¹⁵³

Pedro Simonard ressalta que, “além de discussões teóricas e políticas, algo recorrente nos cineclubes, nestes espaços também se davam cursos de cinema, já que no Brasil ainda não existiam faculdades e cursos de cinemas regulares”.¹⁵⁴

Neste sentido, passagem da década de 50 a 60 do século passado, como argumenta Denis Morais,

(...) nos revela tempos de euforia desenvolvimentista, de acelerada politização da sociedade, de amplos debates sobre a eficácia revolucionária da arte, da explosão de reivindicações dos trabalhadores urbanos e rurais, de sonhos com uma Sierra Maestra que nos livrasse do imperialismo, do latifúndio e da miséria.¹⁵⁵

Esta época, na análise do autor, representou um momento histórico para as novas gerações, “que acreditavam estar tomando consciência do povo brasileiro, com toda sua conotação dramática. Agir para mudar a realidade era uma questão de afirmação nacional”.¹⁵⁶ Salientamos que esta crença e as ações diretamente relacionadas a ela exercem total influência na atuação dos cineclubes de Belo Horizonte.

É sabido também que a frequência às salas de cinema no Brasil diminuiu muito a partir dos anos 60, tendo em vista o encantamento com o som estereofônico e o esplendor do *cinemascope* na década de 50, como indica Carlos Armando.¹⁵⁷ Por outro lado, o autor considera que o movimento dos cineclubes cresceu muito no final dos anos 50 e início dos 60, “muito provavelmente por causa do aumento do nível de escolaridade e da elevação do número de estudantes universitários, que gerou o

¹⁵² SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 70.

¹⁵³ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁵⁴ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁵⁵ MORAES, Denis de. *As Esquerdas e o Golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 24.

¹⁵⁶ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁵⁷ ARMANDO, op.cit., p. 24.

reconhecimento progressivo do cinema como produto cultural”.¹⁵⁸ Foram essas circunstâncias que, para o autor, “formaram um novo público, mais exigente e mais hostil ao cinema estritamente comercial, desejoso de conhecer os grandes clássicos, assim como compreender os movimentos cinematográficos renovadores que então surgiam”.¹⁵⁹ O autor entende que uma nova população cinematográfica começava a acontecer no Brasil dos anos 60, uma vez que “mais do que uma diversão, o cinema firmava-se como um meio de reflexão”.¹⁶⁰

No entanto, desde os seus primórdios, o cineclubismo, de acordo com Rose Clair Matela, esteve ligado à trajetória do cinema brasileiro de diferentes formas, “como nos estudos de cinematografia brasileira e estrangeira, na crítica as formas de produção e distribuição do filme nacional, na necessidade de se criar um público para o cinema brasileiro, além de ter sido espaço de formação de importantes cineastas”.¹⁶¹

Para Milene Silveira Gusmão, os cineclubes se consolidam a partir de então “como organizações atuantes, que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos locais do Brasil e do mundo”.¹⁶²

As atividades produzidas pelos cineclubes brasileiros – e também pelos cineclubes da América Latina no contexto, especialmente Brasil, Argentina e Cuba, respeitando as especificidades de cada país–, no entendimento de Fátima Sebastiana Gomes Lisboa, “foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações socioculturais em países com mercados onde a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante”.¹⁶³ Estes debates, segundo a autora,

¹⁵⁸ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁶⁰ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁶¹ MATELA, op.cit., prefácio.

¹⁶² GUSMÃO, op.cit., p. 8.

¹⁶³ LISBOA apud CAPELATO; MORETTIN; NAPOLITANO; SALIBA, op.cit., p. 359.

foram marcados pela discussão da renovação temática para a produção de cinema nacional, destacando o cinema como produto cultural. Nas diversas revistas e boletins informativos dos cineclubes (como no caso da *Revista de Cinema* e da *Revista de Cultura Cinematográfica*), observam-se discussões teóricas nas quais o cinema comparece como importante meio para a difusão cultural e formação de públicos com elevada capacidade crítica.¹⁶⁴ (grifo nosso)

2.1 PRIMÓRDIOS E CARACTERÍSTICAS DO CINECLUBISMO DE BELO HORIZONTE

Nas décadas em que o movimento cineclubista surgiu na cidade de Belo Horizonte (1940-1950), pode-se dizer que esta viveu um período de grande vigor criativo. A cidade começava a entrar em um processo de modernização introduzido pelos prefeitos Otacílio Negrão de Lima e Juscelino Kubitscheck de Oliveira.

Os acontecimentos artísticos mais significativos e a atuação dos artistas, críticos, intelectuais, galeristas, produtores culturais e professores de arte, nas décadas citadas, são mapeados cronologicamente por Marília Andrés Ribeiro, que, além disso, apresenta também em sua obra a relação nem sempre harmônica desses atores com o Estado e as instituições públicas, na maioria dos casos, patrocinadoras das produções dos artistas.¹⁶⁵

Configurava-se, na cidade, no período anterior à década de 1960, de acordo com o que escreveu Marília Andrés Ribeiro, “um quadro cultural de consolidação do Modernismo, centrado na política modernizadora do prefeito e depois governador Juscelino Kubitscheck de Oliveira”.¹⁶⁶ A autora defende a ideia de que a presença do Estado, nesta época, foi marcante na condução da política artística, citando como exemplos a construção da Pampulha e a fundação da Escola Guignard, na década de

¹⁶⁴ Ibidem, loc.cit.

¹⁶⁵ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p. 89.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 90.

1940, até a organização da Exposição Internacional de Arte Moderna, em 1952.¹⁶⁷ Nos dizeres da autora: “Juscelino objetivava modernizar a cidade e integrá-la ao contexto socioeconômico e cultural do País, seguindo, na área cultural, a vertente da política modernizadora do Ministro Gustavo Capanema durante o Estado Novo”.¹⁶⁸

Entretanto, Marília Andrés Ribeiro alerta para o fato de que, apesar do entusiasmo do então prefeito e futuro governador diante do projeto construtivo da modernidade, este não foi acompanhado por toda a sociedade. Alguns setores apontados pela autora, como estudantes esquerdistas – que manifestaram na praça central da cidade parodiando a exposição modernista –, assim como setores mais conservadores da Igreja Católica – que atrasou em oito anos a consagração oficial da Igreja São Francisco de Assis na Pampulha –, apresentaram diferentes reações à esperada pelo projeto de modernização implementado por Juscelino Kubitscheck.¹⁶⁹

Estas reações, segundo a autora, “revelam a diversidade de posições ideológicas e estéticas que permeavam o imaginário dos artistas, dos intelectuais, dos políticos, dos estudantes e dos católicos que viveram naquela época”.¹⁷⁰

O argumento de Marília Ribeiro acerca das reações de setores da sociedade a respeito do projeto de modernização implantado por Juscelino Kubitscheck é, para o nosso propósito, de muita valia, pois acreditamos que estes posicionamentos vão se realizar também no desenvolvimento das propostas cineclubistas que surgem na cidade de Belo Horizonte, exatamente neste mesmo contexto, e, no decorrer deste trabalho, procuraremos dar ênfase a estes posicionamentos.

No entanto, embora a atividade cineclubista tenha se desenvolvido na capital mineira a partir da década de 1940, é na década de 20 que o cinema se expande e se

¹⁶⁷ Ibidem, loc.cit.

¹⁶⁸ Ibidem, loc.cit.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 91.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 92.

consolida como indústria de entretenimento na cidade, se não o preferido da sociedade belo-horizontina, um dos mais populares. São várias as salas de exibição espalhadas pela cidade, principalmente na região central.¹⁷¹ Pode-se dizer, com base nos argumentos de Fabiana Moraes Machado, “que o cinema acompanhou, fez parte das grandes mudanças na cidade. Pensado e levado a cabo por aqueles que vivenciaram estas mudanças, ele trouxe um novo ritmo”. Deste modo, a autora entende que “o cinema ganhou destaque dentro do novo contexto social de Belo Horizonte a partir dos anos 20. O público percebeu rapidamente que esse novo entretenimento estava na mesma frequência da cidade, da vida urbana, do novo século”.¹⁷²

No entanto, duas décadas após a consolidação do cinema como objeto de divertimento, sua popularidade começou a despertar os mais variados interesses. Surgem então pessoas e instituições interessadas em moldar uma interpretação sobre o que era o cinema e como deveria este ser entendido. Surgem a partir daí os primeiros grupos interessados em discutir o cinema de forma mais sistematizada na capital mineira, então futuros fundadores dos primeiros cineclubes da cidade.

Belo Horizonte, a partir do final da década de 1940 e início da de 1950, passou a ser um importante polo gerador de conhecimento sobre cinema, tanto pelo marcante surgimento e desenvolvimento do movimento cineclubista, como também pela edição de revistas e jornais de reconhecido valor, que tinham como temática o cinema.

Pode haver talvez certa empolgação nesta afirmação de quem vivenciou este momento, mas de acordo com os dizeres de Carlos Armando, após a década de 1960, “o cinema não era apenas a diversão de nove entre dez belo-horizontinos. Era um hábito, uma verdadeira mania, a paixão assumida de toda a cidade”.¹⁷³

¹⁷¹ MACHADO, op.cit., p. 49.

¹⁷² Ibidem, p. 36.

¹⁷³ ARMANDO, op.cit., p. 30.

Talvez a expressão “toda a cidade” necessite ser apreciada com mais cautela, uma vez que é difícil precisar o alcance do cinema para a população de todas as suas regiões. Mas é certo que, sobretudo pelo número considerável de salas de exibição descritos por Carlos Armando em seu livro, o cinema se consolidava como um dos principais meios de entretenimento da capital mineira, despertando assim o interesse de grupos dos mais variados que intencionavam atribuir-lhe um direcionamento, ou mesmo um controle específico.

2.2 DOS PRIMEIROS ENCONTROS À CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Há certa dificuldade em se precisar o primeiro cineclube que surgiu em Belo Horizonte. Neste sentido, citando o crítico Paulo Arbex, José Américo Ribeiro indica que “o primeiro cineclube criado nesta cidade teria sido o *Clube de Cinema de Minas Gerais*, fundado em 1947”.¹⁷⁴ Para Jacques Prado Brandão, “ainda existiam na cidade, desde 1939, o *Clube de Carlitos* e o *Cine-Clube Belo Horizonte*”.¹⁷⁵ Elysaabeth Senra de Oliveira também indica que o primeiro cineclube de Belo Horizonte surgiu na década de 40, o *Clube de Cinema*, porém, acredita que este cineclube foi fundado ainda durante a II Guerra Mundial. Neste período, destaca a autora, instala-se na capital mineira uma vaga cineclubística.¹⁷⁶ Nas décadas de 50 e 60, entre outros, obtiveram maior repercussão e destaque o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), fundado em 1951, e o CCBH (Clube de Cinema de Belo Horizonte), fundado em 1959.

Centralizando suas argumentações no CEC, Elysaabeth Senra de Oliveira acredita que o cinema, arte-fruto da industrialização, apodera-se do espírito crítico dos mineiros, canalizando para si atenções dos círculos artísticos-literários – o que vai de encontro

¹⁷⁴ ARBEX, Paulo. In RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 27.

¹⁷⁵ BRANDÃO, Jacques do Prado. *Claquete – Jornal de cinema*, v. 2, n. 9-10, agosto/setembro 1961, p. 4-7.

¹⁷⁶ OLIVEIRA, Elysaabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Anablume, 2003, p. 42.

com a proposta dos primeiros cineclubes surgidos na França – e também jornalístico-intelectuais.¹⁷⁷ Os pequenos salões fechados dos cineclubes transformam-se, de acordo com a análise da autora, “em palco de memoráveis debates e polêmicas que terão como pano de fundo o clima do pós-guerra. Movimentos cinematográficos, como o neorealismo italiano, significavam uma abordagem a fundo da realidade social de países como a Itália que havia passado pelo fascismo e pela guerra”.¹⁷⁸ É a partir da convivência nos cineclubes que, segundo a autora, “surgem os críticos de cinema que tomarão conta do espaço cultural da cidade”.¹⁷⁹

O CEC e o CCBH não se contentaram em manter suas atividades somente voltadas para a pura exibição e discussão de filmes; o propósito foi bem mais amplo. No CEC se reuniam também adeptos do comunismo e do existencialismo sartreano, enquanto no CCBH se reuniam católicos que primavam pela difusão de um cinema que estivesse de acordo com a moral católica, inclusive defendendo a princípio a cotação moral e a censura de alguns filmes que se mostravam contrários a este princípio. Em uma segunda fase, o CCBH promove também cursos de educadores cinematográficos e revê, em parte, a sua posição diante da censura cinematográfica.

Trazendo consigo a síntese das ideias morais e políticas de seus integrantes, foi nas revistas produzidas sob os desígnios destes cineclubistas que encontramos os registros de suas posturas sobre o cinema e o contexto, estabelecendo concepções sobre filmes ideais a serem assistidos ou censurados pelo público em geral, ou até mesmo a serem usados como propaganda ideológica.

Neste sentido, nos valem da análise de Tânia Regina de Luca sobre a importância dos estudos sobre os periódicos para a historiografia, sobretudo, quando a autora argumenta que:

¹⁷⁷ Ibidem, loc.cit.

¹⁷⁸ Ibidem, loc.cit.

¹⁷⁹ Ibidem, loc.cit.

É sabido que os periódicos têm sido frequentes objetos de estudos dos historiadores culturais, pressupondo-se, sobretudo no caso específico das revistas, que estas se constituem na maioria das vezes em projetos coletivos e, assim sendo, podem nos fornecer pistas a respeito da leitura do passado e do futuro que foi compartilhada por seus propugnadores.¹⁸⁰

O movimento cineclubista de Belo Horizonte, de meados do século passado, desempenhou também um importante papel no que tange à difusão das teorias, escolas, linguagens e críticas cinematográficas então consolidadas. Tal propagação se manifestava principalmente por estas revistas produzidas por e/ou em colaboração com estes cineclubes, que traziam o cinema associado a várias temáticas.

Os objetivos dos colaboradores destas revistas variavam no sentido de ampliar os horizontes da linguagem, crítica e teorias do cinema ou na intenção de se introduzir posturas políticas ou moralizantes aos respectivos leitores, por meio de uma proposta de “educação cinematográfica”. Destacaremos neste trabalho as características destas revistas quando tratarmos especificamente destes dois cineclubes.

A crítica como ensaio literário, político e cultural, conforme entende Elysaeth Senra de Oliveira, marcou a atuação dos intelectuais do CEC no espaço público.¹⁸¹ A autora comenta que, no contexto, “os intelectuais eram atrelados ao Estado, e, além disso, grande parte dos articuladores do CEC dedicaram boa parte de suas vidas à atividade jornalística”.¹⁸²

Percebemos também que, por parte do CCBH, a crítica também se constituiu por meio de ensaios, porém, em muitos casos, com a intenção de se promover o discurso oficial da Igreja Católica voltado para o cinema, neste caso, produzidos por intelectuais atrelados à Igreja.

¹⁸⁰ LUCA, Tânia Regina de. Periodismo cultural: a trajetória da Revista do Brasil. In ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005, p. 296.

¹⁸¹ OLIVEIRA, op.cit., p. 53.

¹⁸² Ibidem, loc.cit.

Assim sendo, Elysabeth Senra enfatiza que:

se por um lado, o cineclube funcionava como um ponto de encontro de pessoas que compartilhavam um mesmo “segredo”, isto é, o conjunto de signos cinematográficos, os jornais e revistas constituíram a outra face, a face pública do que se passava nas discussões dentro daquela sala fechada, antecedida por um filme projetado no escuro.¹⁸³

Admitindo ter realizado um “breve” levantamento histórico do cineclubismo, restrito às décadas de 1950 e 1960, e à cidade de Belo Horizonte, José Américo Ribeiro percebe a riqueza daquele movimento cultural e resalta alguns temas que estiveram presentes nas discussões e debates que permearam as teorias cinematográficas do período, como o neorealismo italiano, o cinema americano, o cinema brasileiro e a *Nouvelle Vague*.¹⁸⁴

O autor tem como objetivo compreender os fatores que contribuíram para o surgimento de uma produção cinematográfica em 16 milímetros, amadora, em Belo Horizonte na década de 60 do século passado, procurando demonstrar como esta produção possui uma ligação intrínseca com o cineclubismo da cidade. Américo Ribeiro parte do pressuposto de que a dicotomia entre católicos e leigos que aparecia no cineclubismo e nas revistas especializadas desde a década de 50 se cristalizou nos filmes produzidos nos anos 60 em Belo Horizonte.¹⁸⁵ Ele afirma que um estudo específico e mais aprofundado sobre estas revistas precisa ser feito.¹⁸⁶ É nosso propósito também contribuir para isso.

Assim sendo, o autor nos apresenta alguns importantes núcleos de fomento à cultura cinematográfica em Belo Horizonte de meados do século XX, como o cineclubismo militante, o ensino e a difusão da linguagem fílmica, através da Escola

¹⁸³ Ibidem, p. 63.

¹⁸⁴ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 60.

¹⁸⁵ BARROS, apud RIBEIRO, op.cit., p. 18-19.

¹⁸⁶ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 153.

Superior de Cinema e associações direcionadas para o cinema experimental e ao exercício sistemático da crítica cinematográfica que, através de revistas especializadas, fez convergir para Belo Horizonte olhares de admiração e estímulo do Brasil e de várias partes do mundo.¹⁸⁷

O direcionamento do olhar e a pretensão de se fazer difundir suas concepções de mundo parecem estar sutilmente contidos nos belíssimos textos presentes nestas revistas que circularam em vários espaços cinematográficos do período. Valendo-nos mais uma vez dos argumentos de Tânia Regina de Luca, as redações “(...) podem ser encaradas como espaços que aglutinam diferentes linhagens políticas e estéticas, compondo redes que conferem estrutura ao campo intelectual e permitem refletir a respeito da formação, estruturação e dinâmica do mesmo”.¹⁸⁸

CAPÍTULO 3. A IGREJA E O CINEMA NO CINECLUBISMO DE BELO HORIZONTE

Um dos fatores fundamentais que também contribuíram para o crescimento da atividade cineclubista no Brasil, embora seja um tema pouco tratado pela historiografia do cinema brasileiro, foi o forte movimento de orientação católica que estimulava a cultura cinematográfica e a fundação de cineclubes. Para que possamos compreender melhor esta relação entre Igreja Católica e cineclubismo, acreditamos ser necessário traçarmos um breve histórico de alguns fatos marcantes que anteciparam o desejo de setores da Igreja Católica interessados no cinema, que visavam dar-lhe uma interpretação que ia de acordo com os posicionamentos “morais” da Igreja Católica e que deveriam ser repassados ao público via cineclubismo.

¹⁸⁷ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 15.

¹⁸⁸ LUCA apud ABREU; SCHAPOCHNIK, op.cit., p. 296.

3.1 ASPECTOS DO PROJETO DA IGREJA CATÓLICA PARA O CINEMA

As primeiras sessões do cinematógrafo já despertaram interesse por parte dos católicos em relação aos assuntos do cinema,¹⁸⁹ e sua posição frente a ele foi ressaltada ao longo do século XX, inclusive sendo objeto de preocupações por parte das encíclicas papais, da forma como concebe Vivian Malusá.¹⁹⁰

Contrariando as expectativas dos setores conservadores que queriam restringi-lo ao papel de agente de propagação da fé, o cinema, de acordo com Cláudio Almeida Aguiar, “ia consolidando sua vocação comercial, diversificando-se em gêneros que iam das Paixões de Cristo à pornografia, passando por documentários de viagens, aventuras, contos de fadas e ‘filmes de truque’ que incluíam, entre outros personagens, o próprio demônio”.¹⁹¹

No bojo de sua consagração como principal meio de diversão das massas, o cinema, na concepção de Cláudio Almeida Aguiar, “ia tornando-se alvo de uma veneração que, em séculos anteriores, estivera reservada aos ícones”.¹⁹² Produzidas pelo contato quase direto de seus modelos com uma película fotossensível, as imagens cinematográficas, da forma como concebe o historiador, pareciam dotadas da mesma força das imagens “aqueiropoetas”. Em seus dizeres: “Como as Verônicas, as imagens cinematográficas pareciam substituir a presença de “estrelas” e líderes políticos que

¹⁸⁹ Inclusive, a primeira manifestação de censura cinematográfica que se tem notícia em território nacional foi realizada em São Paulo em 1908, no teatrinho do Grêmio São Paulo, mantido pela Igreja Católica. Neste local, alguns padres já cortavam trechos de fitas impróprias aos princípios da moral católica. In SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 21.

¹⁹⁰ MALUSÁ, op.cit., Disponível em:

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm> . Acesso em: 04/06/2009.

¹⁹¹ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002, p. 36.

¹⁹² *Ibidem*, p. 37.

tentariam substituir Jesus Cristo e outras divindades como objetos de veneração popular”.¹⁹³

Tais concepções então levaram os católicos a manifestarem uma preocupação com o cinema de forma mais sistematizada, e assim surgiram várias formas de organização católica voltada para a tentativa de manter o cinema sob os desígnios da orientação da Igreja.

No entanto, a ideia de um organismo internacional mais sistematizado, que tivesse como objetivo agrupar as iniciativas católicas no domínio do cinema e confrontar as suas experiências, aconteceu pela primeira vez, segundo José Américo Ribeiro, em 1928 na cidade holandesa de Haia,¹⁹⁴ por ocasião do Congresso da *L'Union Internationale des ligues Féminines Catholiques*, com representantes de quinze países. Nesta reunião, propôs-se a criação do *Office Catholique Internationale Du Cinema* – *OCIC*, tendo sido nomeado seu primeiro presidente em uma nova reunião no mesmo ano, desta vez em Colônia, sendo que em 1929, por ocasião do então já “2º Congresso Internacional do Cinema”, em Munique, se elaborou o primeiro estatuto do *OCIC*. No “3º Congresso...”, realizado em 1933 em Bruxelas, os estatutos foram reformulados e se criou uma secretaria permanente nesta mesma cidade.¹⁹⁵

Também na década de 1930, foi criada, nos Estados Unidos, a *Legion of Decency*, por iniciativa dos bispos católicos daquela nação, que julgaram as várias comissões de censura estaduais e municipais que já existiam insuficientes. Empenhada em mobilizar os fiéis para aquilo que considerava o “bom combate contra o mau cinema”, a *Legião da Decência* obteve um grande sucesso, sendo inclusive convidada

¹⁹³ Ibidem, p. 37-38.

¹⁹⁴ Para Hernani Heffner, na cidade de Haia, em 1928, realizou-se o “Congresso Nacional do Cinematógrafo”, e neste congresso foi recomendada a criação de um órgão internacional de coordenação dos esforços católicos no campo do cinema, enfatizando a necessidade de censura como instrumento de resguardo da moral, estando aí a origem do OCIC. In HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da crítica cinematográfica no Brasil. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.16, n.1, jan/jun 2003, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, p. 39.

¹⁹⁵ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 157.

pela indústria cinematográfica a se aproximar de Hollywood, para lá manter a vigilância.¹⁹⁶

Tal situação se deve ao fato de que a consolidação do cinema como um instrumento de diversão popular nos Estados Unidos foi acompanhada pelo preconceito das elites contra o gosto popularesco, que, de acordo com Cláudio Aguiar de Almeida, na concepção dos católicos deveria ser disciplinado e censurado. Exercidos também por diversos grupos além dos católicos, as pressões pela disciplinarização e censura cinematográfica foram constantes no cinema americano do início do século, do modo como analisa o autor.¹⁹⁷

Os produtores cinematográficos relutaram e muito questionaram a censura, prejudicial a seus negócios, conseguindo, inclusive, algumas vitórias. No entanto, como descreve Cláudio Aguiar Almeida, em 1933, “os bispos norte-americanos assumiram a vanguarda do movimento em defesa da censura, organizando em âmbito nacional a *Legião da Decência*”.¹⁹⁸ Esta *Legião*, segundo o historiador, “iniciou uma forte campanha contra os filmes que julgava imorais, promovendo abaixo-assinados de cidadãos que se comprometeram a não assistir aos filmes que por ela eram taxados”.¹⁹⁹ Aguiar Almeida destaca que, com o apoio de judeus e protestantes, a *Legião da Decência* “conseguiu angariar onze milhões de assinaturas em dez semanas, forçando os produtores a cederem a suas reivindicações”.²⁰⁰

Ressaltamos que, neste período histórico, o cinema americano já exercia uma hegemonia no mercado mundial, inclusive brasileiro, e tudo o que lá acontecia referente ao cinema fazia ecos por aqui. Isto justificava, de acordo com os argumentos de Cláudio Aguiar Almeida, “o empenho dos católicos americanos no saneamento de filmes, uma

¹⁹⁶ SIMÕES, op.cit., p. 32-34.

¹⁹⁷ ALMEIDA, op.cit., p. 232.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 223.

¹⁹⁹ Ibidem, loc.cit.

²⁰⁰ Ibidem, loc.cit.

vez que censurados nos Estados Unidos, também não seriam exibidos nos outros países”.²⁰¹ Tal situação, para o autor, também serve de explicação para o empenho e êxito da *Legião da Decência* americana em censurar alguns filmes considerados imorais, de acordo como que esta *Legião* acreditava ser o correto a ser seguido.²⁰²

No que se refere aos impactos da *Legião da Decência* no Brasil, percebe-se que a mobilização dos católicos norte-americanos em prol da moralização do cinema, da forma como concebe o historiador, era acompanhada com atenção pelos redatores de *Vozes de Petrópolis*, importante revista brasileira de cinema do contexto,²⁰³ tema, inclusive, da tese do autor.²⁰⁴ Os católicos norte-americanos eram considerados pelos redatores de *Vozes de Petrópolis*, do modo como percebe Cláudio Aguiar de Almeida, um exemplo a ser seguido e imitado pelos católicos brasileiros. O sucesso da *Legião da Decência*, segundo o autor, tornara mais urgente um posicionamento dos católicos brasileiros e dos redatores de *Vozes de Petrópolis* no sentido de sanear o cinema brasileiro também.²⁰⁵

Cláudio Aguiar de Almeida admite ser por este motivo exatamente, como já havia acontecido com os europeus e norte-americanos, que “o clero brasileiro posiciona-se em relação ao cinema, num momento em que buscava reagir a uma das suas maiores crises: a turbulenta separação entre Estado e Igreja instituída pela República em 1889”.²⁰⁶ Popularizando-se no Brasil, o cinema, na análise do historiador, “converteu-se em elemento estratégico da guerra entre os católicos, que lutavam pela recristianização

²⁰¹ Ibidem, p. 223-224.

²⁰² Ibidem, loc.cit.

²⁰³ A revista *Vozes de Petrópolis* foi um adendo do Centro de Boa Imprensa, fundado em 1910, e tinha como meta combater não apenas a “má imprensa”, mas também novos instrumentos de diversão e difusão de imagens como o cinema, que faziam grande concorrência à Igreja, ocupando um espaço até então preenchido pelas missas e festas religiosas.

²⁰⁴ Tomando os periódicos *Vozes de Petrópolis*, *União e Tela* como seus principais objetos de análise, Cláudio Aguiar Almeida demonstrou que, entre 1907 e 1937, os católicos de *Vozes de Petrópolis* ajudaram a consolidar um corpo de doutrinas e rituais de condução das massas que foram posteriormente apropriados pelo Estado Novo.

²⁰⁵ ALMEIDA, op.cit., p. 224-225.

²⁰⁶ Ibidem, p. 38.

da sociedade brasileira, e anticatólicos, que se opunham frontalmente ao crescimento do poder e da influência da Igreja”.²⁰⁷

A encíclica *Vigilant Cura*, considerada por Cláudio Almeida Aguiar uma resposta positiva à pressão que a *Legião da Decência* exercia na tentativa de controlar o cinema nos Estados Unidos (uma vez que ela foi dirigida a princípio ao Episcopado norte-americano), serviu também como aparato e documento oficial para enfatizar e legitimar a necessidade dos católicos brasileiros, sobretudo os redatores da revista *Vozes de Petrópolis*, de moralizar e adequar, de acordo com os princípios contidos na *Vigilant Cura*, o cinema brasileiro.

Inimá Simões, por sua vez, acredita ser bem provável que a *Legião da Decência* tenha oferecido subsídios para a elaboração da encíclica *Vigilanti Cura*, que “representava uma visão retrógada da Igreja diante do cinema e de sua influência junto ao público”.²⁰⁸

O argumento de Inimá Simões se faz bastante pertinente a nosso propósito, uma vez que a Encíclica *Vigilant Cura* foi dirigida pelo papa Pio XI ao Episcopado norte-americano, como percebe-se:

“VIGILANTI CURA

Aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em paz e comunhão com a Sé Apostólica: sobre o cinema.

Veneráveis Irmãos: Saudação e Benção Apostólica.

Elogio da “Legião da Decência”

1. Acompanhamos com vigilante solícitude, como exige o Nosso ministério apostólico, cada obra dos venerandos antístites e de todo o povo cristão; por isto Nos foi sumamente consoladora a notícia de ter já sazonado frutos salutareis e porfiar ainda mais ricas vantagens aquela providente iniciativa, que fundastes há mais de dois anos e

²⁰⁷ Ibidem, loc.cit.

²⁰⁸ SIMÕES, op.cit., p.34.

cuja realização confiastes de modo especial à "Legião da Decência", com o fito de, qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas.

2. Isso Nos oferece o ensejo, há tanto tempo almejado, de externar mais amplamente Nosso parecer sobre este assunto, relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão. Antes de tudo Nos congratulamos convosco por ter esta Legião, guiada e instruída por vós e apoiada pela valiosa cooperação dos fiéis, já prestado, neste setor do apostolado, tão relevantes serviços; alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, "em grandes passos fora do caminho", ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos."²⁰⁹

Inimá Simões deixa transparecer que, além da *Legião da Decência*, também o *OCIC* foi um organismo internacional muito influente na culminância das encíclicas que continham orientações voltadas para o cinema.²¹⁰

A publicação das encíclicas *Vigilanti Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957), no entendimento de Vivian Malusá, ajudaram a traçar as diretrizes da Igreja Católica para a atuação no meio cinematográfico, tornando-as mais sistematizadas, podendo ser expandidas para vários outros países majoritariamente católicos.²¹¹

Assim sendo, a encíclica *Vigilanti Cura*, lançada pelo Papa Pio XI, em 1936, a princípio direcionada aos Estados Unidos, corresponde a uma manifestação oficial da Igreja Católica Apostólica Romana em relação ao cinema. Nesta encíclica, a Igreja define sua posição em face da atividade cinematográfica, traça diretrizes para a ação dos católicos e conclama a necessidade de se instituir uma classificação moral dos filmes.

Tratando de problemas que diziam respeito a “todo o orbe católico”, a encíclica *Vigilant Cura*, no entendimento de Cláudio Aguiar Almeida, pareceu dialogar com o

²⁰⁹ Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/1240>. Acesso em: 22/10/2009.

²¹⁰ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 157.

²¹¹ MALUSÁ, Vivian. O cineclube do Centro Dom Vital: Católicos e cinema na capital paulista. *Estudos de cinema – SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2006, p. 306.

Nazismo, com o Fascismo e outros regimes autoritários, além de Hollywood.²¹² É sabido que, como no caso do Estado Novo de Getúlio Vargas, estes regimes utilizavam o cinema como instrumento de sacralização e estetização da política.²¹³ O autor salienta também que “os católicos foram capazes de reconhecer o processo de transformação do cinema num agente de propagação de ‘religiões políticas’, encarando o cinema como uma arte sagrada que deveria contribuir para reaproximar os homens da imagem de Deus”.²¹⁴

Ao reconhecer o papel que o cinema exercia na formação das consciências e o papel desempenhado pelos Estados Unidos no mercado cinematográfico mundial, o papa Pio XI narra na encíclica um pequeno histórico da mobilização dos católicos norte-americanos, que resultara na efetivação da *Legião da Decência*. A *Legião*, da forma como foi concebida pelo Papa, não deveria ser percebida como uma “cruzada de breve duração”, mas como uma “incessante e universal vigilância” movida pelo propósito de “defender a todo custo (...) em todo o tempo e sob qualquer forma que seja (...) a moralidade da recreação de um povo”.²¹⁵

Na linhagem de várias gerações de pensadores católicos, muitos deles destacados em sua tese por refletirem sobre os impactos das imagens nas consciências, Cláudio Aguiar Almeida argumenta que o papa Pio XI refletiu especificamente sobre a imagem cinematográfica na encíclica *Vigilant Cura*. Classificando o cinema como “o meio mais poderoso (...) para influir sobre as multidões”, a *Vigilant Cura* destacava como “uma das maiores necessidades de nosso tempo” a tarefa de “trabalhar para que o

²¹² ALMEIDA, op.cit., p. 229.

²¹³ Ibidem, loc.cit.

²¹⁴ ALMEIDA, op.cit., p. 229-230.

²¹⁵ Papa Pio XI apud ALMEIDA, op.cit., p. 225-226.

cinematógrafo não continue a ser uma escola de corrupção, mas se transforme, ao contrário, em precioso instrumento de educação e elevação da humanidade”.²¹⁶

Não só os bispos, mas também os católicos leigos e “homens honestos” de outras religiões deveriam mobilizar-se numa “vigilância organizada em torno de dois grandes objetivos: ‘elevar a cinematografia aos fins da educação e as exigências da consciência cristã’, e ‘influir (...) sobre toda a produção para que ela não exerça ação nociva aos fins religiosos morais e sociais’”.²¹⁷

Nos dizeres de Paulo Emílio Salles Gomes, em texto de 1957, “a encíclica tornou-se o texto básico em questões cinematográficas, e até hoje sua influência é poderosa”.²¹⁸

Esta influência foi marcante no cineclubismo católico mineiro, que, em várias vezes, como destacaremos no seguimento do texto, faz valer das reflexões do Papa Pio XI na encíclica para justificarem suas posições e atitudes em relação ao cinema e ao público, resultando na conclusão de se educar cinematograficamente este último.

Notamos esta influência de forma mais direta a partir do fato de que a encíclica *Vigilant Cura* tinha como objetivo orientar e solicitar uma vigilância constante por parte dos fiéis à atividade cinematográfica, estabelecendo seus critérios para a definição do que seria um bom e um mau filme, como podemos notar nos seguintes trechos da mesma:

“21. Os malefícios dos maus filmes

É geralmente sabido o mal enorme que os maus filmes produzem na alma. Por glorificarem o vício e as paixões, são ocasiões de pecado, desviam a mocidade do caminho da virtude; revelam a vida debaixo de um falso prisma; ofuscam e enfraquecem o ideal da perfeição; destroem o amor puro, o respeito devido ao casamento, as íntimas relações do convívio doméstico. Podem mesmo criar preconceitos entre indivíduos, mal-entendidos entre as várias classes sociais, entre diversas raças e nações.

²¹⁶ Ibidem, loc.cit.

²¹⁷ Ibidem, p. 226-227.

²¹⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Catolicismo e Cinema in Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1, p. 71 apud MALUSÁ, op.cit.

22. Os bons filmes e seus frutos

As boas representações podem, pelo contrário, exercer uma influência profundamente moralizadora sobre seus espectadores. Além de recrear, podem suscitar uma influência profunda para nobres ideais da vida, dar noções preciosas, ministrar amplos conhecimentos sobre a história e as belezas do próprio país, apresentar a verdade e a virtude sob aspecto atraente, criar e favorecer, entre as diversas classes de uma cidade, entre as raças e entre as várias famílias, o recíproco conhecimento e amor, abraçar a causa da justiça, atrair todos à virtude e coadjuvar na constituição nova e mais justa da sociedade humana.”²¹⁹

Estes critérios são perceptíveis na conduta do cineclubismo católico mineiro, que os levou em consideração ao desenvolver suas atividades cineclubistas.

No entanto, antes de “chegar” aos cineclubes, entendemos que se faz necessário uma breve retomada considerando alguns momentos marcantes da “entrada” das ideias contidas na encíclica *Vigilant Cura* em território nacional, assim como destacar também outra encíclica muito importante para nossas pretensões, a *Miranda Prorsus*, para daí compreender melhor as atividades e posicionamentos culturais e políticos do *Cine-Clube Belo Horizonte* na década de 1950 do século passado.

3.2 POSICIONAMENTOS SOBRE O CINEMA POR PARTE DA IGREJA CATÓLICA BRASILEIRA

Neste sentido, no Brasil, segundo o Padre Guido Logger, já existia, desde 1932, a classificação moral dos filmes, que era realizada na capital federal, orientada por Jonatas Serrano. Este serviço foi oficializado em 1938 pelo Cardeal Dom Sebastião Leme, conforme as diretrizes da encíclica *Vigilant Cura*, tomando o nome de Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira.²²⁰

²¹⁹ Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/1240>. Acesso em: 16/06/2009.

²²⁰ LOGGER, Guido. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do CIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.III, n.13, ago./set. 1959, p. 11-12.

No entanto, o Padre argumenta que houve uma reforma no organismo central do apostolado leigo oficial, e o Secretariado passou a ser um dos departamentos com atribuições mais amplas. Em 1950, com a extinção de todos os departamentos da Ação Católica Brasileira, Padre Guido Logger atesta que foi criado, no Secretariado Nacional da Ação Católica Brasileira, o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), que prosseguiu o trabalho executado anteriormente pelo departamento.²²¹

O Secretariado Nacional de Cinema servia de guia aos espectadores católicos em prol “da elevação do nível moral e cultural da arte cinematográfica”, orientados pelos princípios da encíclica *Vigilanti Cura* e também buscando “entrar em entendimento com os poderes competentes a fim de que seja oportunamente melhorada a legislação referente aos problemas criados pelo cinema no meio social”.²²²

Em 1957, uma outra encíclica, a *Miranda Prorsus*, escrita pelo Papa Pio XII, amplia os aspectos de preocupação da Igreja a respeito do cinema, não se restringindo mais apenas a uma posição frente à classificação moral dos filmes, mas também no que diz respeito a outros segmentos da atividade cinematográfica, como os empresários de cinema:

Os espectadores, por meio dum ou doutro bilhete de entrada, como se fosse boletim de voto, fazem escolha entre o cinema bom e o mau. Mas grande fica ainda a parte de responsabilidade para os empresários das salas cinematográficas e para os distribuidores dos filmes. os artistas, os produtores e os diretores. Conhecemos as dificuldades que têm actualmente que defrontar os empresários por numerosas razões, e também por causa da expansão da televisão; mesmo porém no meio de circunstâncias difíceis, devem-se lembrar que a consciência não lhes permite apresentar filmes contrários à fé e à moral, nem aceitar contratos que os obriguem a projectar. Em numerosos países comprometeram-se louvavelmente a não aceitar os filmes julgados prejudiciais ou maus: Nós esperamos que essa oportuníssima iniciativa se possa, estender a toda a parte, e que nenhum empresário católico hesite em dar-lhe a sua adesão.²²³

²²¹ Papa Pio XI, op.cit.

²²² CAMPELO, Thaís. Jhonatas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas. Especiaría*. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007, p. 64.

²²³ Papa Pio XII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *MIRANDA PRORSUS*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/1264> . Acesso em: 16/06/2009.

Como os críticos:

Muito útil será nesta matéria a acção do crítico cinematográfico católico. Não deixará de insistir nos valores morais, tendo na devida conta os juízos que lhe permitirão com segurança evitar o perigo de cair num deplorável relativismo moral ou de confundir a hierarquia dos valores.²²⁴

As salas de exibição:

É óbvio que as salas cinematográficas dependentes da autoridade eclesiástica, devendo garantir aos fiéis e particularmente à juventude espectáculos educativos e ambiente são, não podem apresentar filmes que não sejam irrepreensíveis sob o ponto de vista moral.²²⁵

Como também os distribuidores:

As recomendações que demos aos empresários, aplicam-se também aos distribuidores. Estes, financiando até não raro as produções, terão maior possibilidade, e por conseguinte mais grave dever, de apoiar o cinema moralmente são. Distribuir filmes, de facto, não pode de modo nenhum ser considerado mera função técnica, porque - como já recordamos repetidamente - não se trata de simples mercadoria, mas de alimento intelectual e escola de formação espiritual e moral das massas. O que distribui e o que aluga filmes participam portanto dos méritos ou das responsabilidades morais em tudo o que diz respeito ao bem ou ao mal causado pelo cinema.²²⁶

Os atores:

Não exígua parte da responsabilidade no melhoramento do cinema toca também ao actor, o qual, se quer respeitar a sua dignidade de homem e de artista, não pode prestar-se a interpretar cenas licenciosas, nem conceder a sua cooperação a filmes imorais. Quando, portanto, o actor tenha conseguido notabilizar-se pela sua arte e pelo seu talento, deve valer-se da fama merecidamente ganha para despertar no público sentimentos nobres, dando em primeiro lugar, na sua vida privada, exemplo de virtude.²²⁷

E, por fim, os diretores e produtores:

²²⁴ Ibidem, loc.cit.

²²⁵ Ibidem, loc.cit.

²²⁶ Ibidem, loc.cit.

²²⁷ Ibidem, loc.cit.

As mais graves responsabilidades – embora em planos diversos – são, porém, as dos produtores e directores de produção. A consciência de tais responsabilidades não deve constituir obstáculo, mas antes encorajamento aos homens de boa vontade que disponham dos meios financeiros ou dos talentos requeridos para a produção de filmes. Não raro as exigências da arte imporão, aos produtores e directores de produção responsáveis, difíceis problemas morais e religiosos, os quais para bem espiritual dos espectadores e perfeição da própria obra requererão critério e orientação competentes, antes mesmo que o filme esteja realizado ou durante a sua realização.²²⁸

As reações provocadas pelo impacto da imagem cinematográfica, sobretudo manifestada por meio das encíclicas, são justificáveis, como sugere Inimá Simões. Segundo o autor, “o cinema tirou a família de casa e a levou para as salas de espetáculo, fato este responsável por gerar novas formas de sociabilidade. O cinema abalou neste sentido a autoridade da Igreja Católica na formação de corações e mentes”.²²⁹ Sobretudo muitos filmes americanos, como ressalta Inimá Simões, eram vistos como exemplos de “cosmopolitismo dissolvente”, “ao mostrar a mocinha aloprada, que fumava cigarros, dançava o *shimmy* e dirigia, encarnando estilos de vida incompatíveis com o modelo de mulher cristã brasileira que a Igreja queria moldar”.²³⁰

Para tanto, era necessária uma “educação cinematográfica” do público, de acordo com os princípios católicos.

Na década de 1950, José Américo Ribeiro indica que havia um amplo movimento de renovação cristã, iniciado sob orientação do Papa João XXIII, no qual o movimento cineclubista católico iria se inserir, seguindo as diretrizes do *Institute des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC)*, sempre insistente na necessidade de se educar o público.²³¹

Em 1952, chega ao Brasil uma missão do *Office Catholique International du Cinéma (OCIC)*, para oferecer cursos e seminários e estimular a formação de cineclubes

²²⁸ Ibidem, loc.cit.

²²⁹ SIMÕES, op.cit., p. 30.

²³⁰ Ibidem, p. 30-31.

²³¹ Ibidem, p. 48.

nas instituições ligadas à Igreja, com base no que as encíclicas papais estipularam sobre a atividade cinematográfica. Entre os principais nomes do "cineclubismo católico" que se consolida no período estão os Padres Guido Logger, Edeimar Massote e Humberto Didonet,²³² os dois primeiros muito influentes e atuantes no cineclubismo católico de Belo Horizonte.

3.3 O CINE-CLUBE BELO HORIZONTE E A REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA: O PROJETO DE EDUCAÇÃO PELO CINEMA

Desde a década de 20, no Brasil, o cinema já era visto por muitos como um meio de se “educar” a população. Seja como divulgador ou veículo de propaganda da ideologia nacionalista, religiosa, seja no sentido de se tentar uma elevação de sua sofisticação estética e de conteúdo, muitos procuraram atribuir sentido ao cinema, molda-lo de acordo com os interesses que lhes eram convenientes.

No que se refere à proposta de se educar o público para se ter deste modo uma visão sobre o cinema compartilhada, os cineclubes mineiros em questão adotaram esta proposta, visando assim tornar a visão sobre o cinema por eles tida como coerente, ou mesmo correta, uma visão mais geral. Os cineclubistas desta época se posicionaram, cada um a seu modo, como aqueles que tinham o domínio sobre o que de fato representava o cinema, e, por meio desta proposta educacional, tiveram como intenção construir, assim, uma visão comum do cinema e seus impactos no meio social de acordo com suas linhas de raciocínio.

Este projeto de educação cinematográfica pode ser considerado eficiente no âmbito dos clubes de cinema, especialmente no que diz respeito aos gostos e preferências cinematográficas dos atores sociais que foram formando uns aos outros, de

²³²MACEDO, Felipe Cronologia do movimento cineclubista brasileiro. Disponível em: <http://cineclubes.utopia.com.br/>. Acessado em: 15/06/2009 apud MALUSÁ, Vivian. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>. Acesso em: 15/06/2009.

geração em geração, numa rede que segundo Milene Silveira Gusmão “pressupôs a troca de saberes e a produção/reprodução de valores, crenças por meio de práticas compartilhadas”.²³³ A autora admite o “projeto pedagógico” dos cineclubes do contexto quando argumenta que:

Nesses percursos compareceram sobremaneira as relações entre cinema, formação humanística e engajamento político, principalmente nas práticas intergeracionais entre os anos 1940 e 1960. Esse fator funcionou tanto como elemento articulador de grupos quanto como fonte de conhecimento e informação, configurando uma prática cultural que pode ser definida como “pedagógica”.²³⁴

No caso do CCBH, esta proposta de educação cinematográfica vai das encíclicas papais à *intelligentsia* católica, como podemos notar claramente nas argumentações de René Ludmann.

Para o intelectual cristão, “duma maneira geral, uma larga educação cinematográfica seria o meio mais positivo e mais seguro de libertar o homem contemporâneo do embrutecimento do cinema comercial”.²³⁵ Em seguida, Ludmann define como imagina uma educação cinematográfica, define o papel dos cineclubes e comenta o que entende por cultura cinematográfica:

Mas este novo tipo de cultura está em seu estado embrionário. Precisa de ser integrado pouco a pouco em todos os graus de ensino, mesmo no primário. Depois, tem de continuar nos cineclubes, que deveriam deixar de ser células fechadas, orientadas para a formação dos quadros dirigentes, e tornar-se cada vez mais o prolongamento da cultura escolar, como uma nova escola de adultos.

Por cultura cinematográfica, no entanto, um cristão entende mais do que estéreis discussões estéticas sobre a qualidade duma imagem, o ritmo duma sequência ou a raridade dum ângulo de filmagem. Para ele, todos estes problemas são apenas “esnobismos” de ociosos que falam e nada dizem (...). Hoje a espiritualidade não se pode isolar numa redoma com ar condicionado. Só uma vida interior forte e profunda eliminarão os bacilos que o cristão engole todos os dias.²³⁶

²³³ GUSMÃO, op.cit., p.13.

²³⁴ Ibidem, loc.cit.

²³⁵ LUDMANN, op.cit., p. 45.

²³⁶ Ibidem, p. 45-46.

Decorre daí que este grupo católico voltado para o cinema percebe a necessidade de uma educação cinematográfica, como proposta por Lauro de Oliveira, então secretário geral do Centro de Orientação Cinematográfica da Ação Católica. Sobre a necessidade de se educar o público, escreve:

É esta, a meu ver, a tarefa mais urgente e importante a ser executada pela Ação Católica Cinematográfica (...). Em 1952 o *Office Catholique Internactional Du Cinema (OCIC)*, que é o organismo máximo de ação católica cinematográfica no plano internacional (...) consideraram a formação cinematográfica dos meios dirigentes como medida eficaz para a educação do grande público. Nesse sentido se recomendava a introdução do ensino de cinema nos seminários e a realização de cursos para sacerdotes e dirigentes intelectuais cristãos, ao mesmo tempo que se procura despertar nos centros intelectuais legítimas vocações de cineastas católicos. Visando a formação das massas, recomendava-se o uso intensivo e divulgação (imprensa, rádio, televisão, campanha do bom filme, cine-forum, filme-forum, etc.), de modo a orientar positivamente o público para filmes de real valor humano e artístico.²³⁷

Foram então disseminados cineclubes católicos por todo o país com estes objetivos, ou seja, uma educação cinematográfica com base nas propostas dos intelectuais cristãos, das encíclicas e do *OCIC*, visando uma vigilância as películas por meio de uma classificação moral, que muitas vezes levava em conta também uma vigilância política, uma vez que a Igreja tinha os seus respectivos adversários.

Foi então como um dos principais dirigentes do CCBH e crítico da *Revista de Cultura Cinematográfica* que o padre Guido Logger buscou justificar, com base em uma visão de moral partilhada pelos clérigos, os motivos pelos quais acreditava que a censura de determinados filmes se fazia coerente de acordo com os princípios postulados pelo cineclubismo católico como ramificação de um todo centrado na Ação Católica Brasileira.

²³⁷ APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.II, n.8, out./nov. 1958, p.64.

Em 1953, registra-se a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e nesta reunião instituiu-se a criação do Centro de Orientações Cinematográficas, sob a presidência do Padre Guido Logger, tendo como objetivo principal, conforme a argumentação de Milene Silveira Gusmão, a formação de espectadores.²³⁸ Esta ação da Igreja Católica, no entendimento da autora, “mobilizou recursos e pessoas para a implantação de uma política para a atividade cineclubista, que promoveu cursos e formou equipes para difundir seu modo de organização”.²³⁹ Para isso, a autora salienta que a Igreja Católica investiu na publicação de livros e apostilas – no caso do CCBH, revistas. Milene Silveira Gusmão estima que chegou a cem o número de cineclubes sob comando da Ação Católica no Brasil.²⁴⁰

Segundo Vivian Malusá, a influência das encíclicas teve, por um longo período, muitos reflexos em todo o movimento cineclubista brasileiro, espalhando-se pelo país.²⁴¹

Uma destas influências pode ser percebida por meio da atuação do CCBH, oriundo de outro cineclubista, a saber, o *Cine-Clube Ação Católica*, este, iniciado pelo sacerdote dominicano frei Francisco de Araújo, recém chegado da França e bastante entusiasmado pela atuação dos cineclubes daquela nação.²⁴² O *Cine-Clube Ação Católica* passou por um período de crise em sua curta existência, porém, o surgimento da Ação Social Arquidiocesana (ASA) o ajudou a se recuperar. Sob os auspícios da ASA, o cineclubista passou a se denominar *Cine-Clube do Departamento da ASA*. Em

²³⁸ GUSMÃO, op.cit., p. 9.

²³⁹ Ibidem, loc.cit.

²⁴⁰ Ibidem, loc.cit.

²⁴¹ MALUSÁ, op.cit.

²⁴² CINE-CLUBE. *Revista de Cultura cinematográfica*, v.2, n.12, set/out. 1957, p.35-38.

1959, o cineclube recebeu a denominação que o tornaria reconhecido como um dos mais importantes cineclubes brasileiros do contexto: *Cine-Clube Belo Horizonte*.²⁴³

Para José Alberto da Fonseca, o público do CCBH, a princípio, era formado por estudantes secundaristas, ligados ao movimento estudantil católico. Tal situação parece ter sido muito bem vista pelos dirigentes católicos, já que o CCBH, em seu início, chegou a ter mais de duzentos sócios, antes mesmo de ter um local específico.²⁴⁴

No entanto, após este início, percebe-se que estes cineclubistas encontraram um local fixo para realizarem suas exibições, a saber, o salão Paroquial da Igreja de São José, que sempre recebia um grande público, como consta nos depoimentos dados à *Revista de Cultura Cinematográfica*, produzida pela União dos Propagandistas Católicos (UPC), com destacada contribuição dos cineclubistas do CCBH.

O primeiro diretor do CCBH foi José Alberto da Fonseca, que também era integrante da Juventude Operária Católica. A JOC, segundo seu primeiro diretor, foi criada para se contrapor ao radicalismo do Partido Comunista, sendo trazida para o Brasil pelo Frei Mateus Rocha, provincial dos dominicanos.²⁴⁵ Segundo Rodrigo Patto Sá Mota, o ideário anticomunista teve períodos de maior intensidade, sendo este, o início dos anos 60, uma época em que se evidenciou tal fato.²⁴⁶

Tendo por finalidade a formação de um público específico por intermédio de uma “educação cinematográfica”, o CCBH ofereceu à comunidade, além de sessões comentadas, cursos de educadores cinematográficos. Porém, os filmes eram exibidos com uma cotação moral (que ia de acordo com as orientações das encíclicas) e uma

²⁴³ Depoimento dado por José Alberto da Fonseca a José Américo Ribeiro em 1986. In RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 47.

²⁴⁴ Ibidem, loc.cit.

²⁴⁵ Ibidem, loc.cit.

²⁴⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”*: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 25.

censura, em muitos casos, mais rigorosa que a censura oficial do Estado.²⁴⁷ A data de encerramento do CCBH não pode ainda ser precisada, mas sabe-se que a edição de sua última revista se deu em 1963.

A não continuidade do CCBH não significou, contudo, o desaparecimento do movimento cinematográfico católico em território mineiro. Ele iria continuar com a *Federação de Cine-Clubes de Minas Gerais*, com a *Escola Superior de Cinema* e com a militância católica em congressos nacionais de cineclubes. Além disso, o cineclubismo católico mineiro contribuiu bastante para os debates futuros sobre estratégias de educação cinematográfica por meio de seu principal meio de divulgação de suas propostas, a saber, a *Revista de Cultura Cinematográfica*.

A *Revista de Cultura Cinematográfica*, produzida pela UPC – organismo católico que tinha como meta principal a divulgação das palavras do Papa em defesa de valores humanos,²⁴⁸ com a colaboração dos dirigentes do CCBH e distribuição no cineclubes, apresentou uma tiragem regular, obedecendo a uma razoável ordem bimestral de publicações. Teve ao todo 36 edições, distribuídas entre os anos de 1957 e 1963, com exceções breves de regularidade.

No que se refere ao seu conselho editorial, a revista sempre teve como diretor Flávio Horta, variando apenas os redatores chefes. Do número 4 ao 6, esta função foi realizada por Argemiro Ferreira; do 7 ao 10, por Mário Lúcio Brandão; no número 11, por Maria Soares da Costa Lage; do 12 ao 24, por Elísio Valverde; do número 25 ao 32, por José Alberto da Fonseca; do número 33 ao 35, por Sérgio Dayrell Porto; e, no último número, o 36, por Flávio Lopes Werneck.

A educação do público pode ser considerada o grande intento da *Revista de Cultura Cinematográfica*. Mesmo objetivando difundir o cinema enquanto arte e técnica

²⁴⁷ O Cinema Ideal. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.2, n.8, out./nov. 1958.

²⁴⁸ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 95.

– assim como a sua contemporânea, *Revista de Cinema*, produzida pelo CEC –, a preocupação com a formação do espectador, de acordo com os padrões morais da Igreja Católica, era a principal finalidade da revista, assim como também do cineclube. Em alguns editoriais da *Revista de Cultura Cinematográfica*, a título de ilustração, podemos observar com mais veemência as suas diretrizes, como exemplificados nos editoriais que seguem:

(...) Por aí se vê que a influência do cinema na sociedade pode ser no sentido do bem e do mal. A penetração dos maus filmes constitui um sério problema. É necessário grande vigilância, principalmente por parte dos bons católicos, que devem orientar os incautos e fazer forte combate às películas imorais, ou a quaisquer filmes, que possam inocular nas almas inocentes a semente da maldade.²⁴⁹

A Revista de Cultura Cinematográfica é uma publicação moral, guiada pela filosofia cristã, única, irretorquível, sem sofismas, portanto imperturbável. Nunca germinada de paixões políticas nem de exacerbação dos estados psíquicos, transitórios.²⁵⁰

Até 1961, segundo José Américo Ribeiro, a revista seguia a orientação moralizante advinda das encíclicas *Vigilant Cura* (1936) e *Miranda Prorsus* (1957). Após 1961, o autor entende que “a revista se vale do espírito de renovação proposta pela encíclica *Mater et Magistra*, do Papa João XXIII, quando passa a destacar mais amplamente o tema da socialização”.²⁵¹ Tal preocupação, para José Américo Ribeiro, é coincidente com a proposta do governo João Goulart, que, segundo o autor, “foi defensor em seus discursos da necessidade de mudanças estruturais no sentido de se modificar a situação de injustiça social imperante no Brasil”.²⁵²

O autor declara que esta mudança de postura, de acordo com as orientações das encíclicas no cineclube, corresponde à passagem de uma visão mais moralista, vinda das encíclicas *Vigilanti Cura* e *Miranda Prorsus*, para uma visão mais compromissada com

²⁴⁹ EDITORIAL. *Revista de Cultura cinematográfica*. V.2. n.08, novembro de 1958, p.1.

²⁵⁰ EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*. V.III, n.13, ago./set. 1959, p. 1-3.

²⁵¹ RIBEIRO, op.cit., p. 151.

²⁵² Ibidem, loc.cit.

o homem brasileiro, orientada pela encíclica *Mater et Magister*, de 1961, acompanhando as mudanças sociais ocorridas no Brasil na década de 1960.²⁵³

Entendemos que a defesa da censura, de fato, não tem o mesmo espaço nas páginas da *Revista de Cultura Cinematográfica* após a encíclica *Mater et Magister*. Também há uma mudança de enfoque da *Revista* em relação ao cinema nacional, deixando de discutir a sua “existência” e passando a relevar seu comprometimento com a realidade nacional.

Deste modo, entendemos que a postura moralizante, de acordo com os princípios católicos, sobretudo no sentido de se educar o público de acordo com a concepção de moral que a Igreja defendia para a atividade cinematográfica, sempre se fez presente nas páginas da *Revista* produzida com a colaboração dos integrantes do CCBH. Mesmo com as mudanças de posturas orientadas pelas encíclicas papais, entendemos que a preocupação da *Revista* foi sempre a de orientar os leitores sobre a maneira de se assistir a uma película de acordo com os princípios morais da Igreja Católica, com o objetivo de reforçar seus valores por meio de uma “pedagogia cinematográfica”.

A mudança de enfoque no cineclube e na *Revista* se deve a mudança de posturas por parte das encíclicas – ou seja, ambos agiam conforme as diretrizes colocadas pela Igreja Católica, sempre em conformidade.

No entanto, acreditamos que, de modo algum nos textos presentes na *Revista*, os integrantes e críticos discordaram, criticaram ou contrariaram as determinações colocadas pelo setor da Igreja responsável por determinar a postura da mesma para com o cinema. Mesmo que a encíclica *Mater et Magister* tenha colocado em pauta, como problemática, questões mais voltadas para aspectos sociais, acreditamos que, ainda assim, temas peculiares da visão de mundo da Igreja Católica, como citações morais,

²⁵³ *Ibidem*, loc.cit.

censura, assim como uma visão comum de passado, presente e futuro que ela (a Igreja) queria determinar como visão padrão, correta, estiveram presentes no cineclube e nas páginas da *Revista de Cultura Cinematográfica* mesmo após tal encíclica.

No capítulo intitulado “Apostolado Cinematográfico” da *Revista de Cultura Cinematográfica*, há uma conclamação de que

(...) a Igreja deve aplicar aos meios modernos de difusão do pensamento sua doutrina de verdade e vida. Situada fora do tempo, embora nunca perca o contacto com os problemas humanos para dar-lhes caráter de transcendência, não poderia a Igreja ignorar o fenômeno cinematográfico, que tem deixado em nosso século a marca de sua profunda influência.²⁵⁴

Neste mesmo período, é sabido que, um dos grandes “adversários” da Igreja Católica, se não o maior, era a doutrina comunista, que inclusive vinha também fazendo uso do cinema, como o “cinemício”.²⁵⁵ No entanto, a representação do comunismo como inimigo máximo não derivava apenas do medo da conquista por parte dos “vermelhos” das classes trabalhadoras. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, “a questão principal, na ótica dos responsáveis católicos, é que a doutrina comunista rivalizava e questionava os fundamentos básicos das instituições religiosas”.²⁵⁶

A organização do cineclubismo de orientação católica, em Belo Horizonte, na metade do século passado, vai ao encontro da intenção de criação da *Federação Nacional dos Cineclubes* e na organização de vários encontros nacionais, nos quais a dicotomia entre cineclubistas católicos e leigos foi marcantes, inclusive na defesa por parte dos católicos de se afastar dos encontros os militantes “vermelhos”. Nas páginas da *Revista*, encontramos as convocações para estes encontros nacionais de cineclubes, e,

²⁵⁴ APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.II, n.8, out./nov. 1958, p. 61.

²⁵⁵ Segundo Elyzabeth Senra de Oliveira, os cinemícios eram comícios realizados em praça pública e promovidos pelo Partido Comunista. Estes cinemícios eram precedidos por filmes de propaganda política em que os problemas básicos da cidade eram mostrados ao público. Esta programação chega ao fim com a ilegalidade do Partido Comunista decretada na segunda metade da década de 40. OLIVEIRA, op.cit., p.47.

²⁵⁶ MOTTA, op.cit., p. 20.

deste modo, destacamos o encontro de Aracaju,²⁵⁷ uma vez que este visava estabelecer a *Federação Brasileira de Cine-clubes*. O que nos chamou a atenção nesta convocatória, presente nas páginas da *Revista* para este encontro, foram os seguintes dizeres:

(...) “A entidade (o cineclube Aracaju) mandará convites às suas co-irmãs para que se façam representar, e é justamente para elas que escrevo esta nota. Peço que escolham bem seus representantes, pois aparecerão os vermelhos com vestimentas de anjos, querendo ir ao Congresso e quando lá chegarem fazer aquilo que sempre fizeram: anarquia. Estarão reunidos congressistas de todo o Brasil, elementos que sonham com uma união de classe que os torne mais fortes: não estarão reunidos pseudo-intelectuais que só entendem de anarquias.”²⁵⁸

O anticomunismo foi difundido no interior dos cineclubes católicos, muitas vezes de forma velada, mas presente, inclusive amparados por todo um discurso do “Apostolado Cinematográfico” e, assim como outras associações católicas, os cineclubes desta estirpe também contribuíram para a construção de um imaginário anticomunista no Brasil de meados dos anos 1950.

3.4 O CCBH, A IGREJA E A CENSURA

Para que possamos compreender melhor os motivos pelos quais alguns cineclubistas católicos do contexto supracitado defenderam a censura de alguns filmes, entendemos que se faz necessário elucidar alguns pontos importantes do pensamento católico sobre o cinema e sua relação com a sociedade de meados do século passado. Para tanto, abordaremos alguns autores que já refletiram sobre esta problemática tais quais René Ludmann, importante intelectual católico que dedicou muito de sua atenção à reflexão sobre o cinema e as suas influências no comportamento social.

²⁵⁷ Aconteceu em Aracaju – segundo a *Revista*, por se tratar do centenário da cidade.

²⁵⁸ NOVAES, J. Roberto. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.III, n.13, ago./set. 1959, p. 55.

Ludmann, na década de 50 do século passado, nos aponta alguns conteúdos aos quais a Igreja se mostrou contrária. Segundo o pensador católico,

o cinema comercial, em vez de despertar as potências generosas do homem, não fez senão arrancar do seu subconsciente reflexos primários bastante duvidosos, tais como o politeísmo da vedeta, o erotismo epidérmico, o sadomasoquismo, o culto do *gangster* e a evasão do real.²⁵⁹

René Ludmann acredita que “o cinema comercial contribuiu para tornar os seus contemporâneos superficiais, impudicos e indulgentes para com a culpa: comercializou uma moral de conveniências hipócritas”.²⁶⁰

Por politeísmo da vedeta, René Ludmann se refere à fotogenia e ao *star-system* como mito que vem do subconsciente, de pessoas adestradas a cultuarem personalidades artísticas, sem levar em conta o posicionamento moral de tais personagens. No entendimento do autor, não foi o cinema que desencadeou o movimento para este tipo de sentimentalismo, mas que o amplificou e, sobretudo, o desequilibrou. Neste aspecto, Ludmann afirma que o cinema poderia ter se revestido de poesia, de encanto, de delicadeza, no entanto, o que ele percebe é uma avalanche de filmes estereotipados, de padrões de beleza invariáveis, que culminam em um erotismo epidérmico de uma vulgaridade total. O cinema desequilibrou as emoções, na análise do pensador católico.²⁶¹

Os vendedores de películas perceberam rapidamente que as galerias do subconsciente escondiam um outro tesouro fácil e de rentável exploração: o desejo de sofrer ou fazer sofrer, a necessidade de sentir medo e de ser fisicamente abalado. Assim, René Ludmann descreve a imoralidade sadomasoquista no cinema, esta associada ao prazer da pancadaria e da luta que se transforma, nos dizeres do autor, facilmente em

²⁵⁹ LUDMANN, op.cit., p. 27.

²⁶⁰ Ibidem, loc.cit.

²⁶¹ LUDMANN, op.cit., p. 28.

apologia do *gangster*. A imoralidade do *gangster*, para ele, reside no fato de este personagem ser inclusive considerado um dos heróis da epopeia moderna, servindo de modelo para os adolescentes distantes da moralidade cristã.²⁶²

“O cinema prejudica o equilíbrio psicológico das massas ao excitar, duma maneira sistemática, a necessidade da evasão, mergulhando as massas num mundo irreal, desviando-as da moral da Igreja”,²⁶³ afirma René. Assim sendo, o autor nos descreve como o cinema seduziu a população por meio de sua linguagem, desviando-a da conduta defendida pela moral católica.

Como conclusão, René Ludmann defende a ideia de que, de uma maneira geral,

o cinema comercializou uma moral da conveniência, já existente é certo, mas que com ele encontrou um multiplicador de grande potencial: uma moral feita até em muitos casos de boas intenções, de simplismo, mas que reforça a indulgência, construída sem nenhum princípio firme, sem visão de mundo, sem fé no sentido amplo da palavra.²⁶⁴

O artista, para o autor, “tem o direito de criar a obra que traz em gestação, e a sociedade não tem o direito de multilá-la”.²⁶⁵ Mas quando um filme compromete o equilíbrio necessário à vida social, Ludmann defende que a sociedade, diga-se Igreja, tem o direito de se defender e de limitar a influência da obra.²⁶⁶

A partir de então, o autor também defende a ideia de que o Estado tem o direito de limitar a influência dum filme para proteger a saúde de uma nação. A Igreja, por seu lado, em seu entendimento, tem uma mensagem a transmitir ao mundo que visa realçar o nível da civilização, e que, por isso, protesta contra obras nocivas. A Igreja Católica,

²⁶² Ibidem, p. 28-29.

²⁶³ Ibidem, p. 29.

²⁶⁴ Ibidem, p. 33.

²⁶⁵ Ibidem, p. 39.

²⁶⁶ Ibidem, loc.cit.

teria uma organização particular bastante vasta para dar ordens gerais e assegurar uma proteção eficaz contra obras nocivas ao bem estar da sociedade em geral.²⁶⁷

No Brasil, as iniciativas diretamente voltadas a enfrentar especificamente a questão cinematográfica por parte da Igreja Católica, segundo Inimá Simões, partiram da Ação Católica, uma vez que se deu a partir desta organização a elaboração de um boletim com tiragem semanal preparado por jornalistas católicos, com o interesse de orientação do público por meio de breves apreciações.²⁶⁸ Nenhum exibidor se dispunha, na análise do autor, a ser contrário à autoridade da Igreja, uma vez que isso poderia lhe trazer grandes prejuízos, principalmente em regiões como Minas Gerais, onde o catolicismo apresentava uma face muito conservadora. Inimá Simões aponta que a solução para os exibidores era acompanhar os boletins publicados a partir dos anos 30 e distribuídos à comunidade católica, reproduzidos até o início da década de 60, inclusive em jornais de grande tiragem.²⁶⁹

Para Hernani Heffner, não fica claro para qual conteúdo blasfemo ou herético se voltava à atuação da Igreja Católica mais diretamente no campo da censura. Os críticos da Igreja, no entendimento do autor, insinuavam que a questão girava em torno da perda de fiéis para os recintos do cinema.²⁷⁰

Todo este posicionamento sobre os ditames do cinema transparece no posicionamento do CCBH sobre a censura cinematográfica, uma vez que este cineclubes se baseia nas opiniões dos intelectuais católicos da época. E este posicionamento ficou registrado nas páginas da *Revista* produzida em colaboração com o cineclubes. Tudo se inicia com o artigo do Padre Guido Logger na *Revista de Cultura Cinematográfica*

²⁶⁷ Ibidem, p. 41.

²⁶⁸ Hernani Heffner faz referências também ao “Centro da Boa Imprensa”, fundado em janeiro de 1910, na cidade de Petrópolis, uma organização criada por padres católicos com a intenção clara de conter o avanço dos signos da modernidade, do qual se incluíam a moldagem da ação da congregação no campo cinematográfico. HEFFNER, op.cit., p. 29.

²⁶⁹ SIMÕES, op.cit., p. 34.

²⁷⁰ HEFFNER, op.cit., p. 29

número 21, no qual o Padre apresenta uma defesa da classificação moral dos filmes por parte da Igreja, baseado nas encíclicas. Ele cita o *Serviço de Informações Cinematográficas*, da Ação Católica Brasileira, como órgão oficial com mandato de hierarquia, encarregado da classificação moral dos filmes exibidos em todo o território nacional.²⁷¹

As cotações morais são apontadas como uma prática censora por parte da Igreja, e o autor alega que esta cotação é algo maior que uma simples censura supletiva. Ele alega que o cristão tem uma consciência mais delicada e quer viver um ideal de vida superior, daí tais cotações deveriam partir da Igreja. Estas cotações são maneiras de expansão, “pois o cristão não pode admitir certos filmes e nem pagá-los com seu dinheiro, porque afinal eles estão em oposição as suas convicções”.²⁷² A classificação moral dos filmes não pretende ser, na opinião do pensador, uma barreira, mas um serviço.²⁷³

Nesse sentido notamos que a Igreja e seus respectivos intelectuais tinham como objetivo difundir a moralidade cristã ao mesmo passo que cercear as películas e atividades cinematográficas que apresentavam visões que não correspondiam a esta moralidade. Neste caso, deixar de ir à missa dominical para comparecer às sessões de um cineclube ou de uma sala de exibição comercial poderiam representar formas de doutrinação ou mesmo orientação não compatíveis com as exigências de conduta propostas pela Igreja.

Em território nacional, além dos livros, artigos e textos em geral publicados pela *intelligentsia* católica, as ideias de censura com base em cotações morais tiveram como orientações as encíclicas papais e os boletins da UPC, que falavam da classificação

²⁷¹ LOGGER, op.cit., p. 12.

²⁷² LUDMANN, op.cit., p. 42.

²⁷³ Ibidem, p. 42-43.

moral e publicavam regularmente listas de filmes que não deveriam ser assistidos, além de conclamar ao Estado a censurar tais películas.

No CCBH, notamos que a *Revista de Cultura Cinematográfica* foi também um espaço de difusão de tais posturas, inclusive incitando seus leitores a uma vigilância constante para que o cinema pudesse ser posto a serviço da moral católica. Desta forma, nas páginas da *Revista*, a “liberdade de expressão só encontra limites ao defrontar-se com as barreiras da imoralidade”.²⁷⁴

As críticas completas produzidas pela “ala” da Ação Católica Brasileira justificando as cotações morais eram incluídas nos boletins do SIC, que saíam duas vezes por mês. Estas críticas eram enviadas aos correspondentes dos Estados para que eles as divulgassem em suas cidades ou regiões.²⁷⁵ O padre Guido Logger indica o número de 250 correspondentes, mas ainda assim considera este número insuficiente “para o trabalho penoso da censura”. O padre conclama aos correspondentes que façam ampla divulgação das cotações pela imprensa, nas portas de Igrejas e Capelas e em colégios.²⁷⁶

O grande problema enfrentado pelos correspondentes e pelos censores, segundo padre Guido Logger, era quanto à divulgação, pois muitos, em nome da liberdade e da imposição comercial, apresentavam uma incompreensão do que chamavam de “censura católica”, inclusive, até mesmo muitos católicos, nos dizeres do padre, não compreendiam os motivos reais de tal atividade. Para o padre “a obrigação de abster-se de coisas que possam levar ao pecado, que possam perturbar a própria consciência decorre da própria moral e não da censura”, e a censura neste caso seria “apenas um conselho amigo, uma informação”.²⁷⁷

²⁷⁴ REDAÇÃO. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.1, n.2, set./out. 1957.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

Porém, as práticas católicas para com o cinema não se resumiram apenas à atividade cineclubística; a ação censora da Igreja conviveu também com a conivência do Estado, e assim sendo, notamos nos dizeres do Padre Guido Logger, importante crítico cineclubista e estudioso de cinema do período, a seguinte observação:

O Serviço de Informações Cinematográficas dispõe de uns 13 a 16 censores, entre os quais médicos, advogados, mães de família, professoras, assistentes sociais e um sacerdote, como Roma exige, por ser conhecedor dos problemas da consciência e responsável perante o episcopado. Todos são estudiosos do cinema e dos problemas ligado a ele. Desde 1946 gozamos de licença para assistir a censura prévia, feita na capital federal pela polícia de todos os filmes que entram no Brasil. O acesso de um serviço católico às sessões de censura prévia do Estado é fato único no mundo, verificado no Congresso *Office Catholique International du Cinema*, de 1954 em Colônia. No mundo inteiro, a censura assiste à estreia do filme em um cinema lançador e somente depois pode dar sua cotação moral.²⁷⁸

De acordo com Inimá Simões, em território nacional, a Igreja Católica (e suas entidades, como a Ação Católica), “se relacionavam diretamente com o Estado para influenciar a sociedade. A Igreja buscou um tratamento preferencial que compensasse a separação que se dera, do ponto de vista da legalidade, com a proclamação da República”.²⁷⁹

Na função de cuidar do patrimônio moral e espiritual da população brasileira, a Igreja Católica, segundo Inimá Simões, não teve muito trabalho até o Governo de Getúlio Vargas, “já que a maioria dos filmes que chegavam ao Brasil eram oriundos dos Estados Unidos, onde a *Legião da Decência* já desenvolvia uma ação eficiente, controlando com rigor a forma e o conteúdo dos filmes”.²⁸⁰ Por outro lado, o autor chama a atenção para o fato de que “o Estado sempre manteve relações cordiais com a

²⁷⁸ LOGGER, op.cit., p. 12.

²⁷⁹ SIMÕES, op.cit., p. 35.

²⁸⁰ SIMÕES, op.cit., p. 35.

alta hierarquia católica, muitas vezes até antecipando algumas medidas para evitar possíveis atritos”.²⁸¹

No entanto, notamos que, no discurso oficial da Igreja Católica, sobretudo via encíclicas papais, a grande questão era o problema “moral”. Para defender a sua visão sobre o cinema, a Igreja sempre se pautou no discurso que levava em consideração a defesa de um certo padrão de moralidade que ia ao encontro dos seus anseios e projetos bem mais amplos. Para que possamos compreender melhor o que a Igreja entendia como moral, ou seja, o que a Igreja pretendia ao defender princípios moralizantes para com o cinema, destacaremos novamente as opiniões de René Ludmann, um dos principais intelectuais católicos do período em questão. Para o intelectual cristão:

O católico médio, interrogado sobre a influência do cinema, pensa primeiro e quase unicamente na influência sobre a moral – por deformação religiosa e porque é mais fácil ver a mudança de costumes do que a transformação de espíritos.

Por isso muitos trazem para o cinema uma psicose moral e sobretudo de moral sexual, arriscando-se a desconhecer importantes valores do nosso tempo (...). Refletindo bem, o cinema levanta para o cristão mais problemas de fé do que moral. Ao fim e ao cabo, a moral só se explica referenciada a fé. A vida de um homem não se julga só pelo que ele faz, mas segundo o que ele pensa, segundo a sua concepção de vida e segundo seus princípios. A palavra pecado só tem sentido em relação ao absoluto, e é sobre a fé que se apoiam as normas da moral.²⁸²

A proposta de educação pelo cinema nos moldes católicos, via cineclubes, levou em consideração sobretudo princípios morais, no sentido de um temor, o que Ludmann chamou de “deformação religiosa”, ou seja, de que o cinema pudesse desvirtuar os cristãos dos princípios da moralidade desejada pela Igreja, que por isso temia em perder público para as sessões cinematográficas.

A partir daí, acreditamos que os filmes que as telas do CCBH exibiram foram assistidos pelos atores sociais deste cineclubes de modo a difundir, de acordo com suas

²⁸¹ Ibidem, loc.cit.

²⁸² LUDMANN, René. *Cinema, fé e moral*. Trad. de Janine Garcia. Lisboa: Editorial Áster, 1959, p. 54-55.

perspectivas, conceitos éticos, sociais e políticos que estavam de acordo com as opiniões da Igreja sobre a atividade cinematográfica.

Os cineclubistas católicos fizeram uso de processos de apropriação e ressignificação de filmes e periódicos e construíram identidades ao grupo do qual faziam parte. Os filmes que “trazem prejuízos à saúde moral e espiritual da sociedade”, que “ataquem a religião ou a tornem desprezível, odiosa e ridícula”,²⁸³ poderiam corromper, do ponto de vista da educação cinematográfica proposta pelo ideário católico, a alma dos espectadores.

No caso do cineclubismo católico, percebe-se que, além de produzir, por meio da *Revista de Cultura Cinematográfica*, importantes e belas críticas de cinema, esta associação ainda assim teve suas atividades voltadas mais precisamente para servir de suporte e para ser formadora de opinião daqueles que partilhavam uma visão em comum de uma determinada ideia específica de moral. Situações que não se enquadrassem na visão de moral partilhada por este grupo poderiam ser tidas como a “semente da maldade”. Por meio do Cine-Clube Ação Católica, do Cine-Clube do Departamento da ASA e do Cine-Clube Belo Horizonte, foram formados, pelos cursos de educadores cinematográficos, um catecismo cinematográfico moralizante em Belo Horizonte que, aliado a outras associações, foi responsável por também servir de divulgador dos ideais católicos presentes nas encíclicas papais no Brasil.

CAPÍTULO 4. O CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

4.1 ORIGENS DO CEC

²⁸³ LOGGER, op.cit., p. 13.

No que se refere ao surgimento do CEC (*Centro de Estudos Cinematográficos*), Fernando Pires Fonseca, integrante do cineclube na primeira metade da década de 1980, cita um artigo de Geraldo Fonseca, publicado no jornal *Estado de Minas*, em que nos é apresentado uma descrição sobre a origem deste cineclube. Neste artigo, o CEC é apresentado como um cineclube proveniente do CCMG – Clube de Cinema de Minas Gerais – que surgiu em 30 de outubro de 1948. Nesta data, Fernando Pires Fonseca descreve que,

no auditório da Associação Franco-brasileira, aproximadamente 50 pessoas reuniram-se para ouvir a palestra do paulista Lourival Gomes Machado sobre “Clubes de cinema e a cultura cinematográfica”, e logo após a palestra, foi feita então uma convocatória para a fundação do CCMG. O número de interessados foi bastante significativo, vários intelectuais da cidade se interessaram pela novidade, e assim foi então criado o CCMG.²⁸⁴

Há também um outro caminho sobre o surgimento do CCMG, com algumas informações diferentes, que nos é apresentado por Carlos Armando. Segundo ele,

a primeira união de cinéfilos que daria origem ao CEC foi o *Clube dos Cinco*, fundado em 5 de maio de 1947 e composto pelos irmãos Paulo Arbex Dinamarco e Luís Arbex Dinamarco, além de Ivan Casassanta Dantas, Dalmo Jeunon e José Maurício Pena, todos eles jovens migrantes do interior para completarem seus estudos na capital mineira. Esta turma assistia aos filmes nos cinemas da cidade e depois iam debatê-los na Praça da Liberdade.²⁸⁵

Após uma referência a este clube pelo crítico Jacques do Prado Brandão, na *Folha de Minas*, Carlos Armando informa que “a turma o procurou e assim tomou conhecimento de um outro grupo de rapazes, também aficionados por cinema em Belo Horizonte, que planejavam criar um clube de cinema”.²⁸⁶ O autor indica os integrantes do clube, que era composto por “José Morais, Sílvio Vasconcelos, Oscar Mendes,

²⁸⁴ COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (orgs.) *Presença do CEC – 50 anos de cinema* em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Crisálida, 2001, p. 24.

²⁸⁵ ARMANDO, op.cit., p. 27.

²⁸⁶ *Ibidem*, loc.cit.

Edmar Fonseca, Cephas Siqueira e Wilson Figueiredo. Os dois grupos se aproximaram e assim no dia 21 de novembro de 1947 foi criado o ‘Clube de Cinema de Minas Gerais’²⁸⁷.

Foram então promovidas várias sessões pelo Clube de Cinema de Minas Gerais em cinemas da cidade, como o Cine Guarani e o Cine Paissandu. Além disso, segundo Carlos Armando, o Clube então começa a ganhar espaço, e, no dia 31 de outubro de 1948, nas páginas do jornal *Estado de Minas*, o Clube de Cinema de Minas Gerais publica então uma “Declaração de Princípios”, que então reproduzimos:

- O CCMG é uma entidade que pretende congrega todos os que se interessam pelo estudo sério e aprofundado do cinema, totalizando como importantíssima expressão das tendências estéticas da nossa época. Julgamos de dever firmar uma “Declaração de Princípios” do que o clube visa ser e alcançar.
- O CCMG é uma entidade cultural, entendida essa palavra em seu sentido largo e total.
- O CCMG não adota nenhuma preferência meramente política como sociedade civil de estudo e divulgação de assuntos cinematográficos.
- O CCMG abrirá suas portas a todas as pessoas, sem distinção de classe, que se interessarem pela cinematografia e que desejem se aprofundar no estudo dos métodos e das características dos grandes criadores e suas obras.²⁸⁸

A partir de então, o CCMG, de acordo com Armando, ganha espaço nos jornais da cidade (*Folha de Minas*, *O Diário* e o *Estado de Minas*), com direito a colunas para publicação de críticas. No entanto, devido ao alto preço dos aluguéis dos filmes e os impostos das empresas distribuidoras, o autor ressalta que o CCMG tem suas atividades paralisadas por mais de um ano, retomando em 1949, com sessões no auditório da sede da *Cultura Inglesa*.²⁸⁹

Nesta mesma época, o CCMG, ainda de acordo com Carlos Armando, ganha um concorrente em Belo Horizonte, “trata-se do *Cineclube da Cultura Francesa*, que

²⁸⁷ Ibidem, p. 27-28.

²⁸⁸ Ibidem, p. 30.

²⁸⁹ Ibidem, loc.cit.

lançou em sua programação uma série de filmes franceses inéditos na cidade, que passaram a atrair a atenção dos próprios integrantes do CCMG”.²⁹⁰

Não tardou e logo começaram a surgir propostas de núcleos de estudos e exposições conjuntas destes cineclubes, como o Círculo de Estudos Cinematográficos, proposto por José Renato Santos Pereira, como destaca Armando.²⁹¹ “Eles chegaram a realizar uma única sessão em conjunto, no auditório do Conservatório Mineiro de Música, no entanto, o CCMG novamente interrompe suas atividades por conta de vários obstáculos”.²⁹²

No que se refere ao fim do CCMG, este não tem explicações muito claras, como afirma Mário Alves Coutinho.²⁹³ As mais plausíveis são as dificuldades financeiras e o êxodo de intelectuais mineiros para Rio de Janeiro e São Paulo.²⁹⁴ Elyzabeth Senra de Oliveira também compartilha desta opinião.

No entanto, é sabido que na região central de Belo Horizonte nesta época, principalmente na Rua da Bahia fervilhavam núcleos e associações culturais ligadas a literatura, artes plásticas, música e dança. Neste fértil ambiente cultural, circulavam também os futuros membros do Centro de Estudos Cinematográficos.

De uma destas associações, a chamada “Amigos de Debussy”, faziam parte os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. Estes dois, ainda segundo Fernando Pires da Fonseca, inauguraram a crítica de cinema nas páginas do jornal *Estado de Minas*.²⁹⁵

Fernando Pires da Fonseca nos informa também que Cyro Siqueira, recém chegado do interior e estudante de medicina, começa então a frequentar este grupo, estando aí o início da mobilização que culminaria no cineclube. Os irmãos Santos

²⁹⁰ Ibidem, p. 31.

²⁹¹ Ibidem, p. 34.

²⁹² Ibidem, loc.cit.

²⁹³ COUTINHO; GOMES, op.cit., p. 24.

²⁹⁴ Ibidem, p. 25.

²⁹⁵ Ibidem, loc.cit.

Pereira foram estudar cinema em Paris, no conceituado *IDHEC (Institute Des Hautes Études Cinematographiques)*, e a vaga por eles deixada na crítica do jornal *Estado de Minas* foi então ocupada por Cyro Siqueira, com apenas 19 anos.²⁹⁶

A ideia de reativar o extinto CCMG, de acordo com Fernando Pires da Fonseca, surge dos encontros de Cyro Siqueira com Fritz Teixeira Salles e Jacques do Prado Brandão, três dos futuros integrantes mais importantes do CEC. E foi nas páginas do jornal mineiro que Cyro Siqueira assume a função de crítico de cinema, no qual passa a noticiar o possível ressurgimento do CCMG.²⁹⁷

No dia 15 de setembro de 1951, acontece então a reunião que visava reativar o cineclube. Após a sessão de um filme de Jhon Berry – *Esse encanto irresistível* –, conforme o desejo de alguns, inclusive dos irmãos Santos Pereira, que haviam retornado de Paris, o CCMG, da forma como concebe Fernando Pires da Fonseca, não foi reinaugurado, mas sim foi refundado como um novo cineclube: o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos.²⁹⁸

O CEC foi então criado em 1951, como prolongamento do Clube de Cinema de Minas Gerais, e manteve suas atividades até 1968, voltando a exercer suas funções em 1979, como nos informa Elysaabeth Senra de Oliveira.²⁹⁹ O público do CEC, segundo a autora, era constituído por artistas, intelectuais e jornalistas da capital mineira, transformando-se num polo catalisador de interesses, em especial a partir da segunda metade da década de 50.³⁰⁰

Embora o seu estatuto o definisse como uma instituição sem filiação político-partidária ou religiosa – o que implica uma posição neutra diante desses assuntos –, Elysaabeth Senra de Oliveira considera que “o CEC foi palco de memoráveis polêmicas

²⁹⁶ Ibidem, loc.cit.

²⁹⁷ Ibidem, p. 24-25.

²⁹⁸ Ibidem, loc.cit.

²⁹⁹ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 46.

³⁰⁰ OLIVEIRA, op.cit., p. 45.

e discussões que iriam contrapor católicos e ateus, formalistas e esteticistas, marxistas e liberais”.³⁰¹

O CEC, no decorrer de sua existência, segundo Elysabeth Senra, foi mantido pela taxa de manutenção de seus aproximadamente 2.000 sócios, que possuíam uma carteirinha e pagavam a cada mês uma mensalidade.³⁰² Eram esses mesmos sócios que, de acordo com o estudo da autora, elegiam a diretoria de 2 em 2 anos.³⁰³ A respeito da hierarquia no CEC, Senra nos informa que esta “era composta de um presidente (o primeiro foi Jacques do Prado Brandão), um vice-presidente (o primeiro foi Cyro Siqueira), um primeiro secretário e um tesoureiro. Nas eleições, geralmente, havia duas chapas, oposição e situação”.³⁰⁴

O interesse do público foi crescente, e a popularidade do CEC atrelava-se ao fato de “o centro possuir uma coluna aos domingos no Suplemento Literário do *Diário de Minas*, onde eram feitas resenhas dos filmes em cartaz, que, além disso, eram lidas nas rádios da capital mineira”.³⁰⁵ Sua programação, de acordo com a autora, “era publicada em dois jornais: no *Diário de Minas* e no *Estado de Minas*. A entrada para as suas sessões eram francas. Aos sábados e domingos eram exibidos filmes, sempre às 20 horas”.³⁰⁶

4.2 O CEC, A POLÍTICA E A ESTÉTICA

Várias questões que mobilizavam os críticos nos primeiros momentos do CEC, como a discussão em torno do que seria válido para o cinema, ou seja, uma crítica

³⁰¹ Ibidem, loc.cit.

³⁰² Ibidem, p. 46.

³⁰³ Ibidem, loc.cit.

³⁰⁴ Ibidem, loc.cit.

³⁰⁵ Ibidem, loc.cit.

³⁰⁶ Ibidem, loc.cit.

independente das concepções políticas, mais formalista, ou uma mais engajada, voltada para o realismo cinematográfico, com objetivos interpretativos da condição política do contexto, foram temas provocadores de debates no interior do cineclube e nas páginas de sua *Revista*.

Em muitos casos, as novidades ou tendências cinematográficas foram usadas como pano de fundo de discussões voltadas para aspectos sociais e políticos, sendo estas percebidas com mais clareza no tratamento dado pelos críticos e cineclubistas cequianos ao neorealismo italiano e ao cinema norte-americano.

Nesta perspectiva, o neorealismo italiano foi um dos temas mais discutidos no CEC, sobretudo em sua primeira geração, como se pode observar na *Revista de Cinema* produzida por este cineclube. Segundo Ciro Siqueira, um de seus fundadores, estas discussões eram feitas com base em leituras das revistas de cinema italianas *Bianco e Nero*, *Cinema Nuovo* e *Cinema*, nas quais constavam teorias do cinema baseadas em Gramsci.³⁰⁷

A temática levantada a partir da cinematografia italiana de meados da década de 1940 despertou expressivamente o interesse dos críticos do CEC, uma vez que existiu, neste cineclube, especialmente em seu início, uma abertura significativa para a crítica de cinema de orientação marxista. O que pode ser percebido na *Revista de Cinema*, nesta época bastante entusiasmada com as novas possibilidades de leitura da realidade colocadas pela inovação estética do neorealismo italiano.

A revista francesa *Cahiers du Cinema* também contribuiu para despertar o interesse dos cequianos, sobretudo os da chamada “segunda geração”, por outras cinematografias. Além de difundir a teoria do cinema de autor lançada pelo cineasta e crítico de cinema François Truffaut, a revista francesa deu ênfase aos artigos sobre o

³⁰⁷ Em entrevista dada ao jornal Estado de Minas por ocasião do 30º aniversário do CEC. In RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 33.

cinema americano, até então tema de pouco interesse do CEC, como se pode perceber na análise da *Revista de Cinema*, publicada por este cineclube. É notório que a revista francesa exerce uma influência significativa nos críticos do CEC da chamada “segunda geração”.

Um dos aspectos que, para o nosso propósito, se faz interessante nesta influência exercida pela *Cahiers du Cinema* nos críticos do CEC, é a mudança de postura de alguns cineclubistas em relação ao cinema dos Estados Unidos, até então considerado por muitos integrantes um produto do imperialismo norte-americano, muito provavelmente por uma visão de mundo sob influência do comunismo. A partir da revista francesa, muitos cequianos reveem suas posturas em relação ao cinema norte-americano, deixando-o de considerá-lo como meramente um aspecto da política imperialista dos Estados Unidos. Cyro Siqueira foi um dos cineclubistas mais abertos no sentido de criticar na *Revista* o cinema dos Estados Unidos.

A título de exemplificação, temos o depoimento dado por Newton Silva sobre a preferência político-cinematográfica no cineclube. Este crítico, integrante do CEC na década de 50, admite que neste cineclube existiu uma tendência, sobretudo na sua primeira geração, a se valorizar o cinema europeu, principalmente o italiano e o francês.³⁰⁸ Em suas palavras: “Eu digo uma preferência política, porque já havia enraizada nesta turma uma tendência antiamericana, no sentido geral imperialista”.³⁰⁹

Alguns integrantes do CEC viam o próprio cineclubismo como produto de colonialismo cultural, uma vez que tal atividade adveio da França.³¹⁰ Tal postura era associada a um discurso marxista por vezes frequente no interior deste cineclube, como

³⁰⁸ RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 34

³⁰⁹ SILVA, Newton. In RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 32.

³¹⁰ Além do debate que consta na *Revista de Cinema*, tal argumentação pode ser exemplificada no depoimento dado por Victor de Almeida, ex-diretor do CEC, a José Américo Ribeiro, em 1987. RIBEIRO, José Américo, op.cit., p. 34.

confirmado por Victor de Almeida.³¹¹ Outros, em menor proporção, se diziam preocupados somente com a estética cinematográfica, o que contribuiu para gerar um acalorado debate no interior do cineclubes e em suas publicações sobre a relação entre o político e o estético.

Esta questão, segundo Elysabeth Senra de Oliveira, mobilizou críticos de várias partes do país, tais como Alex Viany, do Rio de Janeiro e Padre Guido Logger, de São Paulo. A autora destaca, com base nesta mobilização dos críticos, que “católicos e comunistas, enfim, críticos de distintas tendências religiosas e políticas tinham no amor à arte cinematográfica um ponto em comum”.³¹² Geraldo Veloso também confirmou a existência deste intenso debate, em entrevista:

o CEC tinha um espírito libertário, de várias origens, você tinha gente de direita, você tinha gente de esquerda, que era maioria, e houve um momento em que as pessoas falavam o seguinte: “o CEC só tem viado e comunista”. E outras falavam “mas eu sou viado e comunista!”. Então quer dizer, somavam-se estas duas qualificações em relação ao CEC.

Agora, comunista, comunista mesmo, membro do partido comunista, que estava na clandestinidade no momento, sobretudo antes do golpe militar, tinha alguns casos, e alguns. Eu era do partido comunista, o Moisés era, o Ronaldo Noronha chegou a ter uma participação no partido comunista, o resto eram esquerdistas libertários, era aquele romantismo da liberdade, e conseqüentemente, sob vários aspectos, acabavam se identificando com os comunistas, que eram muito mais ortodoxos, muito mais disciplinados, muito mais, digamos assim, monitorados no processo ideológico. O partido comunista sempre teve uma linha política definida e havia uma disciplina interna muito grande.

E estes discursos pontuavam a existência do CEC, quer dizer, os diversos segmentos do pensamento cinematográfico que permearam o CEC adotavam estas várias questões e havia uma questão permanente de discussão que era as teorias, as ações políticas sobre a história.

Agora, o CEC foi uma entidade que abrigou sempre um certo libertarismo, e muitas vezes com este caráter pequeno burguês.³¹³

O debate entre o político e o estético foi muito rico, e, com base no cinema, os críticos do CEC, no nosso entendimento, acabaram por manifestarem bastante as suas concepções políticas quase que na mesma intensidade que suas concepções

³¹¹ Ibidem, loc.cit.

³¹² OLIVEIRA, op.cit., p. 46-47.

³¹³ Entrevista concedida por Geraldo Veloso no dia 19/08/2010.

cinematográficas. No decorrer deste texto, quando tratarmos do debate sobre a revisão do método pelo qual se realizava a atividade de crítico no Brasil, se evidenciará com exemplificações mais diretas o seu conteúdo.

No momento, procuraremos evidenciar, a título de exemplificação, o debate dos cequianos a respeito de um filme específico, a saber, *O salário do medo*, 1953, de Henry-Georges Clouzot, para que, desse modo, possamos corroborar nosso argumento de que as discussões no interior do cineclube, na maioria dos casos, extrapolavam o específico cinematográfico e ganhavam contornos políticos, como neste, especificamente. Nota-se também uma marcante influência do existencialismo, citado com frequência pelos debatedores, e, sobre esta influência, dedicaremos na sequência deste mesmo texto sobre o CEC um capítulo específico.

Deste modo, na Revista de Cinema número 19, de outubro de 1955, sob a coordenação de Jaques do Prado Brandão, os cequianos debateram sobre o filme citado.

Logo no início, Paulo Arbex descreve o filme:

Drama vigoroso e violento, de um impiedoso fatalismo e de amarga crueldade, *Le salaire de la Peur* é uma tragédia de desespero e angústia, em que a miséria, a fome, a promiscuidade, a doença tropical, a degradação moral e a deslocação de ambiente de uma região hostil e árida da América Latina contribuem para descrever o episódio amargo de um grupo de párias que, sacrificados com esses elementos de ordem social, se encarregam da difícil tarefa de transportar pelas estradas rudimentares e desertas dois caminhões com nitroglicerina para apagar o incêndio de um poço de petróleo, façanha que dará a cada homem a recompensa de dois mil dólares.³¹⁴

Em seguida, Afonso de Souza se posiciona contrário ao filme:

O mal estar eu ocasiona no espectador é chocante e deixa uma triste impressão da humanidade vista por Clouzot. Sente-se sua desordem “intelectual”. Optou pela desumanização dos seus tipos e de seus ambientes. Preferiu pinta-los no lado desprezível da desventura e da desgraça humana. Jamais se pode imaginar que o cinema pudesse apresentar obra tão bestializada e tão vil.³¹⁵

³¹⁴ BRANDÃO, Jacques do Prado. Clouzot e o salário do medo. *Revista de Cinema*, n.19, outubro 1955. p. 27-34.

³¹⁵ *Ibidem*, loc.cit.

Fritz Teixeira der Salles, por sua vez, se posiciona a favor:

O filme, comparado às produções anteriores do grande cineasta, assinala evidente evolução no sentido da procura dos fatores sociais, como determinantes dos problemas e das questões mais graves do homem contemporâneo (...)

Aqui o conteúdo social marcou todas as atitudes humanas sem deturpá-las nunca. Pelo contrário, o cineasta obteve admirável equilíbrio em seus retratos, entre este sinal da infra-estrutura que o homem carrega em si, e aqueles característicos mais essencialmente individualistas, que muitos consideram como sendo o escopo da verdadeira essência do ser – sua origem metafísica, enfim.³¹⁶

Para Cyro Siqueira, outro participante do debate:

Aqui, porém, o veterano homem de cinema introduz uma mal assimilada pesquisa social, onde as intenções esbarram, depois de seu enunciado inicial, nas próprias qualidades existencialistas da “mensagem de Clouzot”, cujo anarquismo não consegue ser ultrapassado nem completamente vencido.³¹⁷

Fábio Lucas discorda prontamente de Cyro Siqueira:

(...) ali não existe “uma mal assimilada pesquisa social”, nem intenções se esbarrando nas tais “qualidades existencialistas” da mensagem (que você ironiza com aspas) de Clouzot.

Ao contrário: a filosofia – se se pode dizer assim – desenvolvida é anti-existencialista por excelência, pois é a luta contra a morte e não aceitação dela ou submissão covarde à sua trama. Tudo o que mata e morre não é existencialista não.³¹⁸

De volta ao debate, Fritz Teixeira de Salles ressalta a marcante influência existencialista na cinematografia de Clouzot, e em seguida comenta:

(...) no entanto, o filme representa um considerável passo a frente no sentido de constatar a realidade social-econômica do nosso tempo, através do petróleo, um dos capítulos mais importantes do imperialismo moderno em todo o mundo, mas particularmente importante para nós brasileiros, no momento empenhados numa luta decisiva pela Petrobras. A significação do filme decorre exatamente do fato de ser o seu diretor um existencialista e, no entanto, chegar às mesmas conclusões de condenação violenta e radical ao truste que os

³¹⁶ Ibidem, loc.cit.

³¹⁷ Ibidem, loc.cit.

³¹⁸ Ibidem, loc.cit.

esquerdistas e nacionalistas. Seu depoimento vale precisamente porque o filme não é marxista mas individualista.³¹⁹

José Maurício Gomes Leite, por sua vez, solicita uma análise retrospectiva da carreira de Clouzot, visando não cair no erro de valorizar este filme como sua obra isoladamente, o que pode ser arbitrário no seu entendimento. Logo em seguida, Fritz Teixeira de Salles assume novamente a palavra, mas não hesita em continuar opinando sobre seus posicionamentos políticos diante do filme:

O problema como está apresentado no filme, se nos depara não como depoimento político interessado, mas como depoimento de um cineasta que não chegou a tal conclusão levado por quaisquer influências, mas pela constatação simples e direta de uma realidade. E isso demonstra que se o existencialismo pode trair o povo, a realidade, a verdade não o trairá nunca. Não se pode exigir que um cineasta ou escritor tenha tais ou quais convicções políticas ou filosóficas. Podemos exigir que sejam honestos diante da realidade e o filme foi.³²⁰

José Maurício Gomes Leite prossegue o debate afirmando que quando se trata dos homens, personagens do filme, a violência de Clouzot atinge seu ponto máximo, ao proporcionar uma completa desumanização na cena do poço de petróleo. Do mergulho no óleo negro, continua José Maurício Gomes Leite, “surgem não mais dois indivíduos, mas duas figuras satânicas, tipo teratológicos, que mais se assemelham a criações siderais das fantasias cinetíficas.”³²¹

Na sequência, Fábio Lucas ironiza o comentário de Cyro Siqueira, ao afirmar que:

Indo nós ao cinema buscar as valentias de Popeye, encontramos o rosto amarrado de Frankenstein, V. meu caro Cyro, resolveu-se por chamar de existencialismo o rosto amarrado de Frankenstein. V. teve medo das figuras saídas do óleo negro e chama-as de “figuras satânicas”, “tipos teratológicos”, “criações siderais de fantasias científicas”. Tudo isto é Frankenstein...

³¹⁹ Ibidem, loc.cit.

³²⁰ Ibidem, loc.cit.

³²¹ Ibidem, loc.cit.

E assim rebate Cyro Siqueira:

Clouzot vai destruindo lentamente todo o grupo de homens que haviam tentado rebelar-se contra o domínio do truste e a miséria por ele imposta. Aos poucos, os quatro “desesperados”, que encarnavam de certa maneira – e sempre segundo um espírito romântico nada dialético – o inconformismo, a luta contra o despotismo econômico do colonizador, são eliminados impiedosamente, porque uma das constantes da filosofia da existência é a impossibilidade da luta, a inutilidade dos esforços que o homem faz para tornar-se livre, o nihilismo total que nega a qualidade aos atos heróicos dos quatro homens que procuram, escapar aquele mundo viciado, através do dinheiro com que serão premiados.³²²

Na sequência, Fábio Lucas não concorda com a citação existencialista de Cyro Siqueira, que, por sua vez, condena Clouzot por ter inventado um país sul-americano que não existe, enquanto Fábio Lucas argumenta que a localização geográfica não desvia Clouzot de sua tese. Então Cyro Siqueira vale-se dos argumentos de Bela Balazs e afirma: “localizar conflitos sociais verdadeiros em ambientes falsos ou duvidosos representa apenas uma nova forma de escapismo e conformismo (...)”.³²³

Fritz Teixeira de Salles volta ao debate indicando o que na sua concepção é a causa fundamental do drama do filme: “o salário que promete ao homem miserável uma vindoura independência econômica”. Na sequência, Cyro Siqueira comenta que:

Nestes instantes em que Clouzot se entrega ao conflito social é quando ele escorrega também na demagogia – pos demagogia é pretender insinuar ao povo que o domínio econômico se traduz naquela miséria sem recursos do lugarejo sul-americano. O domínio econômico traz antes de tudo a pompa, o conforto físico para dominadores e agregados, um padrão de vida aparentemente elevado. O Salário do Medo procura dar a entender que o domínio econômico é como um vilão à antiga: tudo nele denuncia miséria, prepotência e burrice. E o perigo de se ensinar isso ao povo, percebem?³²⁴

Após as considerações finais de cada um dos participantes do debate, de forma mais geral, Fábio Lucas ainda tece uma última discordância, ao afirmar que “o filme

³²² Ibidem, loc.cit.

³²³ Ibidem, loc.cit.

³²⁴ Ibidem, loc.cit.

demonstra apenas que o truste é um mal. Se fosse demagógico ou dirigido faria um comício, sublevaria as massas e derrotaria o truste (...).³²⁵

Cyro Siqueira então encerra o debate argumentando que o filme não chegou a ser uma obra-prima, conforme proclamada por muitos, com certo exagero no entusiasmo.³²⁶

Assim sendo, entendemos que, ao postularem e assumirem a defesa de determinadas concepções cinematográficas, estes críticos não a desvinculavam de suas concepções políticas, pois tais concepções de linguagem cinematográfica (no caso, a distinção entre formalistas e realistas), por si sós, já estavam imbricadas de conotações políticas, mesmo intrínsecas.

Em entrevista a nós concedida, Ronaldo de Noronha, integrante do CEC no contexto fez o comentário citado a seguir, o que nos remete à relação entre política e estética no cineclube:

Certa vez, eu e outros críticos do CEC, de tendência marxista, fomos a uma sala de cinema de Belo Horizonte assistir *O nascimento de uma nação*, de Griffith. Logo no início da sessão, nos sentimos constrangidos, pois tratava-se de um filme norte-americano, famoso por seu conteúdo racista. Não tínhamos outra opção a não ser a de abandonar a sessão, para se manter a pose. O que eu me lembro e que muito me marcou foi que, até a porta do cinema, saímos olhando para a tela, como se quiséssemos aproveitar até a última fração de segundo do filme. Na verdade, apesar das posturas políticas, o que nós realmente amávamos era o cinema.³²⁷

Victor de Almeida, em seus vários artigos escritos no final da década de 50 e início da de 60, na *Revista de Cinema*, ainda nos informa sobre outras influências sofridas pelo CEC fora do âmbito cinematográfico, como o existencialismo sartreano, (além de poder ser percebido no debate citado anteriormente, foi confirmado também por Geraldo Veloso, ainda integrante do CEC), e a sociologia, temas frequentes no

³²⁵ Ibidem, loc.cit.

³²⁶ Ibidem, loc.cit.

³²⁷ Entrevista concedida no dia 10/08/2010.

debate acadêmico do período³²⁸ e também das páginas da *Revista*, como já citado anteriormente.

4.3 O CEC E O EXISTENCIALISMO

A influência do existencialismo, sobretudo sartreano, também pode ser percebida, no CEC, através de indagações sobre o cinema e sua relação com a existência do homem. Muitos cequianos, para darem sustentação crítica a suas análises fílmicas, fizeram uso das ideias existencialistas difundidas principalmente na França, tentando adaptá-las ao contexto em que viviam, a seus modos. Referências ao tema não faltaram nos artigos da *Revista de Cinema*.

Em um artigo de Flávio Pinto Vieira, intitulado “A lição de Sartre e Rossellini”, podemos perceber melhor tal influência. Neste artigo, o crítico cequiano compara as obras de Rossellini e Sartre, admitindo existir nas obras destes dois criadores certa identidade de pensamento, convergência de ideias. Para o crítico, *Os caminhos da liberdade*, de Sartre, e *De crápula a herói*, de Rossellini, chegam às mesmas conclusões.³²⁹

Sartre e Rossellini, na ótica do crítico, comunicam as mesmas reflexões, ou seja, o pensamento absorvido na presença da guerra, situação que agita as consciências e que põe em jogo as existências humanas.³³⁰

O autor considera que existe uma lição de Sartre e Rossellini para os brasileiros, já que considerava viver em um “Brasil subdesenvolvido, cheio de disparates

³²⁸ RIBEIRO, op.cit., p. 34

³²⁹ VIEIRA, Flávio Pinto. A lição de Sartre e Rossellini (ou sobre a escolha do brasileiro). *Revista de Cinema*, n. 2, junho 1961, p. 40.

³³⁰ *Ibidem*, p. 42

econômicos, cheio de miséria”.³³¹ Flávio Pinto Vieira esperava que “essas reflexões façam pensar mais na geração que poderá fazer o cinema brasileiro. A geração que admira a obra destes dois autores. A lição foi dada, agora é entrar na realidade”.³³²

Geraldo Veloso também admitiu, em entrevista a nós concedida, que:

Este processo político estava dentro do CEC. Havia (também) um grande debate entre os existencialistas sartreanos, sobretudo, ou camusianos, que já era uma sutileza das brigas internas sobre existencialismo, uma vez que o Camus era anti-comunista, anti-totalitário, e o Sartre estava buscando uma aproximação com os marxistas, embora os marxistas franceses o repudiassem, o achavam pequeno burguês, libertário, etc., etc...³³³

Notamos muito também desta influência existencialista nos filmes e curtas produzidos pelos integrantes do CEC na década de 1960, uma vez que estas produções apresentam personagens com características bem próximas aos personagens Antoine Roquentin, de *A Náusea*, e Mathieu, de *A idade da razão*, ambos romances de Jean-Paul Sartre.

José Américo Ribeiro, em sua obra que também analisa o cineclubismo mineiro, porém, sob a perspectiva da produção cinematográfica realizada a partir dos cineclubes, dedica um capítulo especial à análise dos filmes produzidos pelo CEC, e, na análise sobre o filme *Interregno*, dirigido por Flávio Werneck, também comenta sobre a influência do existencialismo no CEC, quando informa que:

A angústia, a falta de perspectivas da juventude é mostrada através de um tema muito caro aos cineastas mineiros desse período – o bar (...) Alguns bares de Belo Horizonte ficaram famosos então. Quem não se lembra do Buxeco, com seu ar existencialista, onde se bebia pernod e conhaque em taças enormes, ouvindo Bach e jazz, emoldurados por grandes balaios, que faziam um jogo expressionista de luz e sombra?³³⁴

³³¹ Ibidem, p. 44-45.

³³² Ibidem, p. 45.

³³³ Entrevista concedida por Geraldo Veloso no dia 19/08/2010.

³³⁴ RIBEIRO, op.cit., p. 210-211.

4.4 A VISITA DE GLAUBER ROCHA

As atividades do CEC, como podemos notar, não se resumiam a exibições de filmes. O cineclube promovia, ainda, de acordo com Elysabeth Senra de Oliveira, “conferências e cursos de iniciação e de extensão cinematográfica, além de pré-estreias de filmes que seriam lançados em circuito comercial”.³³⁵ A autora destaca também que distribuidoras como “a Columbia, J. Arthur Renk, Metro, Condor, França Filmes e Universal, objetivando ter o apoio da crítica que, naquele momento se fortalecia levando, de fato, o público ao cinema, cediam o filme gratuitamente aos exibidores cineclubistas”.³³⁶

A notoriedade nacional do CEC ocorreu, em especial, na segunda metade da década de 50. Mantendo correspondência com outros cineclubes, o CEC recebe visitas ilustres, como as de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes.

No caso da visita ilustre de Glauber Rocha, esta é cercada de polêmicas. Segundo Carlos Armando, o cineasta passa por Belo Horizonte em julho de 1956, “com o objetivo de propor aos cequianos a criação do Cinema Novo. No entanto, os cineclubistas do CEC rejeitam a proposta de Glauber Rocha, que então parte de Belo Horizonte um tanto quanto frustrado”.³³⁷

Também Victor de Almeida, em depoimento dado a José Américo Ribeiro, comenta a passagem do cineasta: “O Glauber esteve em Belo Horizonte querendo sensibilizar o nosso meio e não conseguiu. Saiu praticamente corrido, como sendo um baiano pernóstico e maluco”.³³⁸

³³⁵ OLIVEIRA, op.cit., p. 47.

³³⁶ Ibidem, loc.cit.

³³⁷ ARMANDO, op.cit., p. 79.

³³⁸ ALMEIDA apud RIBEIRO, op.cit., p. 41.

Geraldo Veloso igualmente comenta a passagem de Glauber pela capital mineira:

O Glauber veio a Minas e propôs o projeto do Cinema Novo para o CEC. Procurou o Maurício, o Cyro, o Frederico de Moraes e eles ficaram com o Glauber uns três dias. E ele propondo isso. E as pessoas não entendiam nem tinham condições. Ele era tão impressionado com a *Revista de Cinema* que confessou isso, em Pesaro. Eu falava com ele: “Vocês estavam muito mais avançados do que nós. Estávamos falando sobre os filmes, baseando teorias do específico fílmico, e vocês estavam metendo a mão na massa. Para a minha geração, isso era muito importante”. Ele então respondeu: “Nós estávamos fazendo filme na Bahia porque a gente estava lendo a *Revista de Cinema*”.³³⁹

4.5 A REVISTA DE CINEMA E A REVISÃO DO MÉTODO CRÍTICO

No que se refere à *Revista de Cinema*, produzida pelo CEC, esta foi editada pela primeira vez em abril de 1954, tendo durante todo o restante deste ano uma tiragem mensal. Já em 1955, a circulação da revista se deu de forma irregular, atingindo o número de 7 exemplares. Em 1956 e 1957, foram editadas apenas 2 revistas. Houve então uma interrupção na produção do periódico, que só voltaria a ser editado em 1961, com 2 exemplares anuais, e depois mais uma suspensão, até 1964, ano este em que se editaram seus últimos 2 números. Sabemos que, em seu início, a tiragem da revista era de 500 exemplares, tudo levando a crer que esta quantia foi se ampliando no decorrer dos anos. A *Revista de Cinema* contou ao todo com 28 edições.

A respeito de seu conselho editorial, a *Revista de Cinema* teve, do número 1 ao número 14, Cyro Siqueira, Guy de Almeida, Jacques do Prado Brandão e José Roberto Novais. Nos números 15, 16 e 17, José Roberto Novais não fez parte, e a partir do número 18 até o número 24, a única alteração no corpo editorial do início da *Revista* foi a entrada de Newton Silva e a saída de José Roberto Novais. No número 25, Maurício

³³⁹ VELOSO, Geraldo. Depoimento dado a José Américo Ribeiro em 1987. RIBEIRO, op.cit., p. 41.

Gomes Leite também passou a fazer parte do conselho, quando se encerrou o primeiro ciclo da *Revista*, em 1957. No seu segundo ciclo, a partir de 1961, a *Revista de Cinema* volta em 2 edições e com um novo corpo editorial, com Haroldo Pereira, como diretor, Maurício Gomes Leite, como redator chefe e Victor de Almeida como gerente. Outra mudança acontece no chamado terceiro ciclo da *Revista*, novamente 2 edições, em 1964, que apresentou Haroldo Pereira como diretor, Cyro Siqueira de volta, como coordenador, e Geraldo Veloso como gerente.

Quanto às temáticas levantadas pela *Revista de Cinema*, algumas já foram destacadas neste trabalho. No entanto, daremos um destaque mais abrangente à questão da revisão ao método pelo qual se realizava a atividade de crítico de cinema no Brasil, orientada, sobretudo, pelos textos de Cyro Siqueira, por acreditarmos que, para o nosso propósito, este foi o debate no qual os cineclubistas menos se abstiveram de se posicionarem politicamente.

Neste sentido, a *Revista de Cinema* realiza uma pesquisa sobre a opinião da crítica mineira sobre a necessidade de uma revisão na atividade crítica. O resultado apontou uma preferência majoritária dos que a achavam necessária, mas o fato que nos chama atenção é o de que entre os críticos marxistas houve uma posição unânime: todos foram favoráveis a ela.³⁴⁰

Isso pode ser explicado pelo fato de que tal método revisionista servia também para que os críticos de orientações marxistas pudessem encontrar espaços propícios à exposição de seus argumentos e comentários, pautados por suas concepções políticas, situação esta até então muito difícil devido à escassez de periódicos especializados.

Desta forma, optamos por exemplificar neste trabalho o próprio debate, selecionando trechos em que os críticos se posicionam claramente sob suas perspectivas

³⁴⁰ RIBEIRO, op.cit., p. 69.

políticas. Advertindo sobre a necessidade de uma revisão sobre os métodos pelos quais se faziam à crítica de cinema no Brasil, estes cineclubistas teceram argumentos e debateram sobre aspectos da política em voga no contexto.

Assim sendo, Cyro Siqueira, na *Revista de Cinema* número 1, de abril de 1954, abre o debate traçando um perfil das principais tendências da crítica de cinema mundial do contexto supracitado, dividindo-as em três categorias:

- a dos que desejam a revisão, em virtude de mutações introduzidas no espetáculo cinematográfico;
- a dos que desejam a revisão, em virtude da superação do espetáculo cinematográfico;
- a dos que desejam a revisão, em virtude do desenvolvimento do espetáculo cinematográfico.³⁴¹

Em síntese, estas são as posições assumidas pelos teóricos que, de acordo com Cyro Siqueira, defenderam a necessidade de uma revisão nos métodos da crítica de cinema.³⁴²

A partir desta divisão, o crítico indaga se as novidades em termos de “escolas cinematográficas” ou mesmo o advento da sonoridade no cinema, neste caso algo até já um pouco distante para ser tratado como novidade, não provocou, de certo modo, uma necessidade de uma nova tomada de posição por parte dos críticos de cinema.³⁴³

O autor admite que o movimento revisionista, que se expandiu por quase todo o mundo, no Brasil refletiu de modo bastante curioso. Nacionalmente, estas propostas revisionistas, de acordo com o autor, se apresentaram sem quaisquer discussões de ordem teórica, sem profundos debates estéticos dos quais a crítica nacional pudesse

³⁴¹ SIQUEIRA, Cyro. A Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.1, Belo Horizonte, abril 1954, p. 3-13.

³⁴² *Ibidem*, p.4-6.

³⁴³ *Ibidem*, loc.cit.

então se definir frente a um problema então proposto, se estabelecendo assim, na sua concepção, um divisionismo menos cinematográfico do que político.³⁴⁴

Diretamente, Cyro Siqueira entende que não houve um debate sobre tal revisão, e as discussões que ocorreram se transferiram para o campo alheio à questão, o que fez surgir grupos que aceitavam o cinema italiano e grupos que o recusavam. O autor admite também que estes desvios, da forma como concebe, levaram também as discussões a outros caminhos enganosos, como, por exemplo, o da validade ou não do cinema americano.³⁴⁵

Os debates, ainda em Cyro, perderam em intensidade para ganharem em polêmica, o que não gerou um enriquecimento da literatura nacional sobre o cinema. A ausência de publicações especializadas com isenção crítica também contribuiu para isto, o que reduziu o trabalho da crítica à ligeireza obrigatória do jornalismo diário.³⁴⁶

A proposta de Siqueira, ao lançar o debate sobre a revisão do método pela qual se fazia a crítica de cinema no Brasil, era a de preencher o que o autor denominou de “vácuo” na crítica de cinema nacional.³⁴⁷

Os ecos da proposta revisionista de Cyro Siqueira apareceram na *Revista de Cinema* de número 3, de junho de 1954, sobretudo devido à análise bem mais voltada para aspectos político-ideológicos de Alex Vianny. Este autor buscou esclarecer, a seu modo, a proposta de revisão. Para ele, a proposta não deveria se resumir apenas em efetuar um revisionismo crítico, e sim, visar a facilitação do acompanhamento da evolução estética do cinema, assim como “a enunciação de questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas”.³⁴⁸

³⁴⁴ Ibidem, p. 4.

³⁴⁵ Ibidem, loc.cit.

³⁴⁶ Ibidem, loc.cit.

³⁴⁷ Ibidem, loc.cit.

³⁴⁸ VIANNY, Alex. O Realismo Socialista no Cinema e a Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n.3, junho 1954, p. 7-16.

Alex Viany critica Cyro Siqueira, alegando que este autor, ao defender uma desvinculação da crítica cinematográfica da política – sobretudo quando ele comenta sobre o cinema soviético –³⁴⁹ se desvia para um artepurismo, que divorcia arte e realidade.³⁵⁰

O crítico acredita que, ao comentar sobre o cinema soviético, Cyro Siqueira perdeu a precisão e o sentido dos seus conceitos, mas que, por outro lado, a visão deste de que o artista deve ser livre o agrada. Alex Viany nos pareceu adotar um discurso um tanto quanto irônico ao fazer este elogio a Cyro Siqueira, pois, logo em seguida, afirma que Leni Riefenstahl e Alyn Rand, evidentemente, se consideravam livres.³⁵¹

Na sequência do texto, Viany promove uma defesa do realismo socialista, valendo-se, sobretudo, de conceitos marxistas, ao argumentar sobre a impossibilidade de desvinculação do artista e a realidade sociopolítica em que vive, criticando também quem defendeu a ideia de que o realismo socialista é uma arte dirigida, usando como exemplo para tal questão a censura no cinema norte-americano.³⁵²

Assim sendo, Alex Viany promove uma divisão entre artistas conscientes e inconscientes. Nos seus dizeres:

³⁴⁹ Cyro Siqueira fez o seguinte comentário sobre o cinema soviético, no qual inicia citando um trecho de Pudovkin: “A base da arte cinematográfica é a montagem. Esta era a divisa sob a qual se colocou em marcha a jovem cinematografia da Rússia soviética. E este lema não perdeu, até agora, coisa alguma de sua importância e influência”. Isto, segundo Cyro Siqueira, Pudovkin disse em 1928. Em seguida, comenta o crítico mineiro: “Seis anos mais tarde, Pudovkin, pressionado pelos comitês culturais bolchevistas, verificou que o conceito de montagem perdera, ao contrário de sua afirmativa, não apenas coisa alguma mas quase tudo, como elemento válido ao desenvolvimento da ‘jovem cinematografia soviética’. Numa célebre discussão entre os cineastas comunistas, realizada durante o Festival Cinematográfico de Moscou, em 1934, o grande ‘*metteur-em-film*’ reconhecia que se encontrara, durante todos aqueles anos, laborando em erro, e que, ao basear a arte cinematográfica na montagem, servia diretamente a formalismos, e, indiretamente, à reação, ao burguesismo artístico. Convém, aliás, e não abandonando esta linha de pensamento, recordar que nesse mesmo festival teve início a censura pública de Eisenstein (...). Esta revisão orientava-se no sentido do chamado ‘realismo socialista’, isto é, de desprezo a todas as normas estéticas do cinema, substituídas pela pesquisa em direção à realidade, devidamente mostrada sem artificios”. SIQUEIRA. *Revista de Cinema*, n.1, Belo Horizonte, abril 1954, p. 3.

³⁵⁰ VIANY, op.cit., p. 7-16.

³⁵¹ Ibidem, loc.cit.

³⁵² Ibidem, loc.cit.

Há, porém, artistas conscientes e inconscientes. Na profunda divisão política de nossa época, pode-se dizer que em nossa parte do mundo (capitalista, grifo nosso), há artistas conscientes e inconscientes, e que do outro lado há tão somente artistas conscientes, que desempenham papel ativo e importante na construção de sua sociedade.³⁵³

Em seguida, o autor argumenta o que ele entende por artista consciente e artista inconsciente:

Em nosso “mundo livre”, artista consciente é todo aquele que põe em sua obra, conscientemente, as ideias de que é portador, sejam elas de esquerda ou de direita. E artista inconsciente é aquele que, pensando estar fazendo arte pura, contribuiu apenas para a negação da arte e da cultura. Pode ainda haver, pelo menos em hipótese, o artista capaz de transmitir problemas e anseios populares, sem o sentir e sem neles penetrar, mas tais casos devem ser raros, já que, no momento em que passa a se interessar pelos problemas e anseios do povo, o artista torna-se consciente. Mas, consciente ou inconsciente, o artista é sempre um homem político.³⁵⁴

O próximo crítico a opinar sobre a proposta de revisão é Guy de Almeida. Para este autor, “tanto o capitalismo quanto o comunismo constituem, cada um a seu modo, maneiras semelhantes de liquidar os valores da pessoa humana”.³⁵⁵

No entanto, logo em seguida, Almeida tece severas críticas ao sistema capitalista. Em seus dizeres: “O capitalismo, sistema em que vivemos no Ocidente, com a exploração desenfreada do homem pelo homem, cria em nosso espírito novo o problema da busca de uma solução (...)”.³⁵⁶

A partir de então, o crítico apresenta uma possível solução:

(...) Que fazer? Solução mais evidente a primeira vista: o comunismo. Derivamos para ele, procuramos um entrosamento em seu sistema revolucionário, e se não nos volvemos ao fim de determinado tempo para fazer uma revisão íntima, reerguer o problema e situá-lo dentro do que vimos e aprendemos, estaremos perdidos (...) O comunismo consegue teoricamente e talvez o venha conseguindo praticamente a solução para o problema material do homem. Mas, barbaramente,

³⁵³ Ibidem, p. 11.

³⁵⁴ Ibidem, loc.cit.

³⁵⁵ ALMEIDA, Guy de. Cinema x Política: À margem do realismo socialista no cinema. *Revista de Cinema*, n.3, junho 1954, p. 17.

³⁵⁶ Ibidem, loc.cit.

quer teórica, quer praticamente, eliminou o já referido valor essencial da pessoa humana.³⁵⁷

O autor lamenta o fato de o tema central da revista ser o cinema, e, assim, não poder se estender mais sobre o tema capitalismo *versus* comunismo, e encerra esta discussão admitindo negar ambas as partes. Em seguida, analisa especificamente o cinema russo, e informa que nas suas próximas colaborações para a revista, versaria sobre o realismo socialista, o cinema americano e o cinema nazista, admitindo que “o regime vivido por estes países colocaram mais que nunca o artista numa posição nunca anteriormente observada nas contínuas transformações da história humana”.³⁵⁸

A *Revista de Cinema* número 4, de julho de 1954, traz para o debate Fritz Teixeira de Salles. Este crítico se remete à questão da forma, conteúdo e realismo no cinema, questões estas, segundo o autor, que foram reatualizadas pelos dois principais movimentos cinematográficos ocorridos no mundo no imediato pós-guerra: o neorealismo italiano e o realismo socialista. Nos seus dizeres:

Os dois movimentos representam o “novo” que acaba de nascer; são as forças vivas reveladas pela cinematografia universal dos últimos dez ou quinze anos. E como ambos embeberam suas raízes teóricas nos problemas sociais, políticos e econômicos contemporâneos, ambos tocam diretamente na questão básica de conteúdo e forma. Problema já antigo, porque participante das concepções estéticas sempre existentes, reatualizou-se pela discussão e estudos que nos estão sendo impostos pelo neorealismo italiano e pelo realismo socialista.³⁵⁹

No decorrer do texto, Fritz Teixeira de Salles vai formulando o seu ponto de vista sob o tema por ele levantado. Sobre o formalismo, comenta:

(...) pois o formalismo está implícita e diretamente ligado ao problema de funcionalidade na obra de arte. Vemos que todo formalismo é reacionário porque abandona o conteúdo pelo malabarismo inútil, pelo virtuosismo vazio e é acadêmico, no pior sentido da expressão, porquanto se origina de uma falsidade

³⁵⁷ Ibidem, p. 17-18.

³⁵⁸ Ibidem, p. 18.

³⁵⁹ SALLES, Fritz Teixeira de. Conteúdo e Forma no Cinema. *Revista de Cinema*, n.4, julho 1954, p. 19.

filosófica, política e social, origina-se da fuga da realidade. Portanto, o formalismo, é essencialmente demagógico pois afirma o que é falso e ilude o espectador.³⁶⁰

Fritz Teixeira de Salles entende que, à luz de sua época, o cinema neo-realista é a melhor demonstração de um equilíbrio perfeito entre forma e conteúdo, “do dinamismo da arte imposta e modelada por uma conjuntura social e histórica repleta de contradições antagônicas agudíssimas (...)”.³⁶¹

O crítico acredita que se a forma pode influir no conteúdo, esta pode influir tanto no sentido reacionário como progressista – o que, para Fritz Teixeira de Salles, é de grande significação para o estudo do problema conteúdo e forma. O cinema, na sua concepção, “possui uma técnica muito complexa e sedutora, que exerce muito fascínio sobre o cineasta, podendo levá-lo facilmente ao formalismo mais fácil e acadêmico”.³⁶²

Deste modo, observamos que, ao postularem defesas e críticas sobre a maneira pelo qual a crítica deveria pautar seu trabalho, estes cineclubistas procuravam esclarecer também os seus posicionamentos políticos.

Notamos então que a *Revista de Cinema* tinha como princípio ser um espaço para a reflexão e o debate e, talvez por influência do neorealismo italiano – um dos primeiros temas amplamente discutidos na revista –, a crítica marxista ali encontrou amparo para defender suas postulações. Mesmo quando era para lamentar ou mesmo rever seus posicionamentos diante dos acontecimentos do contexto, a *Revista* abriu espaço para que os críticos de cinema marxistas pudessem expor suas opiniões, como Paolo Gobetti, desencantado após o famoso congresso dos PCUS.

Assim sendo, o crítico comunista que contribuiu com um artigo para a *Revista de Cinema* número 23, de junho de 1957, admite que, no debate sobre o problema da

³⁶⁰ Ibidem, p.24.

³⁶¹ Ibidem, loc.cit.

³⁶² Ibidem, p. 25.

“destalinização” e das relações entre a crítica e o público, pareceu-lhe que faltaram as opiniões dos críticos que estão mais diretamente sendo chamados à questão: os críticos marxistas e comunistas.³⁶³

Paolo Gobetti lembra que já havia se passado nove meses do Congresso do PCUS, “que de um modo clamoroso e sob muitos aspectos dramáticos abriu diante de comunistas e marxistas de todo o mundo um novo período”.³⁶⁴ O silêncio por parte dos críticos marxistas e comunistas, estes, naquele momento dotados de um sentimento de incertezas, como afirma Paolo Gobetti, fora-lhe bastante penoso. O crítico italiano ressalta que quem acreditava ter cometido erros, tinha naquele momento a necessidade de reexaminar as responsabilidades, fazendo autocríticas.³⁶⁵

A condenação do culto da personalidade e a denúncia dos erros de Stalin trouxeram como consequência, na análise de Paolo Gobetti, a condenação de filmes que no passado exaltaram a figura do ditador comunista, aqueles que contribuíram para a valorização do culto. A condenação desses filmes por parte do *Pravda*, jornal considerado seguro pelos críticos comunistas e marxistas, segundo o autor, criou em si mesmo e em muitos dos seus colegas problemas graves de consciência, como ele mesmo admite. Em seus dizeres:

Parece-me necessário agora, visto que nenhum de nós o fez ainda claramente, reconhecer que fracassamos em parte de boa fé e em parte por preguiça e por fraqueza, quando sustentamos e lutamos com adjetivos exageradamente adulatários – indignos da linguagem de um verdadeiro marxista, de um verdadeiro comunista.³⁶⁶

Paolo Gobetti aponta então para a necessidade de um novo caminho, mas desde que:

³⁶³ GOBETTI, Paolo. A Destalinização no cinema – confissões de um crítico comunista. *Revista de Cinema*, v. IV, n. 23, junho 1957, p. 8.

³⁶⁴ *Ibidem*, loc.cit.

³⁶⁵ *Ibidem*, loc.cit.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 9.

Sem pretender trazer no bolso formulazinhas boas para classificar todos os filmes que vem de um determinado ponto cardinal, com uma etiqueta precisa, depois de ter procurado livra-se das fraquezas do passado, com plena consciência e sem procurar justificativas tortuosas.³⁶⁷

Seria como, de acordo com o crítico, retomar um trabalho iniciado e subitamente interrompido. Desta forma, Paolo Gobetti acredita que a cultura marxista saberia elaborar melhor seus princípios estéticos, suas exigências de renovação imediata da nossa cultura. E se esta ação, de acordo com o autor, fosse acompanhada de uma ação análoga de maturação das forças políticas, isto faria com que se admitisse a possibilidade de “rever um filme de um católico que exalta um herói comunista e o filme de um comunista que descreve as lutas de um operário católico”.³⁶⁸

A *Revista de Cinema* difundiu sua concepção de cinema enquanto objeto artístico destinado a um público específico de cinema, e assim contribuiu incisivamente para a formação de uma geração de críticos em torno da cultura cinematográfica na Belo Horizonte do período. Segundo Ronaldo de Noronha, o CEC contribuiu para a “formação cinematográfica de toda uma geração de cinéfilos, que migraram de Belo Horizonte realizando trabalhos diversos relacionados ao cinema, da produção filmes à atividade de críticos em destacados jornais do país”.³⁶⁹

Diante de tais aspectos, notamos que uma das principais propostas da *Revista de Cinema* que muito repercutiram no meio cinematográfico nacional foi sobre a necessidade de revisão do método pelo qual se realizava a atividade de crítico de cinema no Brasil. Geraldo Veloso confirmou em entrevista que muito desta repercussão se deveu ao fato de Paulo Emílio Salles Gomes ter chamado a atenção para este debate em suas colunas nos jornais paulistas.

³⁶⁷ Ibidem, p. 14.

³⁶⁸ Ibidem, loc.cit.

³⁶⁹ Entrevista concedida no dia 10/08/2010.

Desta forma, acreditamos que, sobretudo por esta proposta revisionista, a *Revista de Cinema* acabou por formar um público específico de cinéfilos, educados pelas concepções de cinema como arte, porém, não desvinculado de posturas políticas, aliadas às exibições fílmicas no cineclube.

4.6 O CEC E A CENSURA NO CINEMA

A *Revista de Cinema* manteve um discurso contrário à censura no que tange à seleção de filmes a serem comentados em suas páginas, porém, privilegiou determinadas cinematografias em detrimento de outras no desenrolar de seus lançamentos.

Um dos fatores principais sobre o posicionamento contrário a censura na *Revista de Cinema*, de acordo com José Américo Ribeiro, deve-se à influência que a Guerra Fria provocou no cinema americano, marcado pela política macarthista. Diante das práticas anticomunistas do macarthismo e do lançamento de filmes que o criticavam, o autor comenta que a *Revista* se posiciona contra toda e qualquer forma de censura no cinema.³⁷⁰

A respeito da censura, houve um polêmico debate nas páginas da *Revista de Cinema* sobre este tema. Os cequianos abriram espaço para o padre Guido Logger comentar, na própria Revista do CEC, os posicionamentos de Maurício Gomes Leite e Cyro Siqueira, contrários à censura que fora realizada sobre os filmes *Martinho Lutero* e *Rio 40 graus*. Desta forma, acreditamos que, por meio deste debate, muito se pode compreender sobre os posicionamentos do CEC (e também do CCBH), a respeito da censura cinematográfica.

³⁷⁰ RIBEIRO, op.cit., p. 82.

Neste sentido, na *Revista de Cinema* número 22, de abril e maio de 1956, o padre Guido Logger se mostra surpreso devido ao fato de, como ele mesmo nos informa, Cyro Siqueira, presbiteriano, e Maurício Gomes Leite, católico temente a Deus, se mostrarem contrários à censura no cinema. O Padre supõe que os dois críticos da *Revista de Cinema* pudessem negar não somente a arte, mas também a ética no cinema.

Para o padre, Cyro Siqueira e Maurício Gomes Leite adotaram um ponto de vista de que “a arte e a ética, independentes cada uma na sua esfera, nada têm a ver uma com a outra”.³⁷¹ O padre admite que os dois confundem as duas coisas alegando distingui-las, ao sustentarem a não obrigatoriedade do artista a não se limitar a nenhuma ordem moral, ao exercerem suas atividades artísticas. “Negam ao Estado e à Igreja o direito de julgar moralmente uma obra de arte.”³⁷²

Assim sendo, padre Guido Logger faz questão de deixar claro que a arte e a ética são duas coisas distintas, e procura defini-las separadamente. Por arte, o padre entende que “é uma ideia de valores ou de um sentimento de valores, concebidos na mente do artista e manifestados direta e imediatamente numa forma sensível”.³⁷³ Sobre a ética, o padre acredita que esta tenha o objetivo de “julgar e dirigir os atos humanos para o seu supremo fim: Deus. Isto não vale só para os católicos, mas também para judeus, protestantes, seguidores de Billy Graham e até para pagãos”.³⁷⁴

Destarte, o padre admite a separação da arte e da ética, mas não uma separação absoluta, embora Guido Logger considere a superioridade da segunda. “É no ato

³⁷¹ LOGGER, op.cit., p. 28.

³⁷² Ibidem, loc.cit.

³⁷³ Ibidem, loc.cit.

³⁷⁴ Ibidem, p. 29.

humano que as duas tem o seu ponto de contato e neste a mais importante deve ser imputada a mais importante: a ética.”³⁷⁵

O padre considera também que não se deve negar o valor artístico de uma obra porque esta é imoral, e também admite que não julgaria que uma obra destituída de beleza seja bela porque moral, mas afirma que “queremos o direito de julgar moralmente uma obra artística”.³⁷⁶

A prudência, por parte do artista, e também por parte dos que julgam o cinema moralmente, é também um desejo de Guido Logger. Para o artista, o padre defende uma “prudência extraordinária e sincera, porque manobra um meio particularmente poderoso quanto à influência nas massas”.³⁷⁷ Para os críticos, Guido Logger adverte que “deve se saber bem que os filmes destinados para os adultos não devem ser rejeitados, porque não foram feitos para crianças”.³⁷⁸

É neste ponto que deve entrar a censura de acordo com a opinião do padre Guido Logger, tão atacada por Maurício Gomes Leite e declarada inoportuna por Cyro Siqueira, redator chefe da *Revista*. Guido Logger considera poder falar de censura porque pertence a “aqueles puritanos totalitários disfarçados” e a “aquele organismo hipócrita das comissões de moralidade”, aos quais Maurício Gomes Leite, segundo o padre, também pertencia, quando também promovia uma censura em *O Diário*, saindo de lá porque “escolheu a liberdade”, ironiza Guido Logger.³⁷⁹

No que se refere à censura oficial, Guido Logger admite que esta apresenta grandes disparates, alegando que não entende os critérios pelos quais esta pauta suas cotações. Ele acredita que os censores oficiais nem prestam uma atenção mais detalhada ao filme, mas nem por isso o padre considera que a censura não tenha cabimento. Desta

³⁷⁵ Ibidem, p. 30.

³⁷⁶ Ibidem, p. 30.

³⁷⁷ Ibidem, p. 31.

³⁷⁸ Ibidem, loc.cit.

³⁷⁹ Ibidem, loc.cit.

forma, Guido Logger entende que “se há erros, trataremos de corrigi-los, se há abusos procuraremos extirpa-los, mas em nome da ética, não neguemos ao Estado e à Igreja o direito da censura!”.³⁸⁰

No que tange a cultura, Guido Logger afirma que o cinema a é em parte, porém entende que é ínfima a porcentagem de filmes importados pelo Brasil que apresentem valores culturais, educativos e sociais positivos. Ele considera que 95% da produção cinematográfica mundial é diversão vulgar e não merece ser rotulada de cultura.³⁸¹

Quando pensa nas crianças e adolescentes, Guido Logger dá mais ênfase na sua defesa da censura. Sem ela e sem a atuação dos fiscais, mesmo falhas, o padre não acredita que os donos de salas de exibição barrariam a entrada de crianças e adolescentes.³⁸²

A partir de então, o padre Guido Logger direciona sua ofensiva a Maurício Gomes Leite, uma vez que este crítico do CEC atacou o chefe da polícia, Cel. Menezes Cortes, pois este proibiu os filmes *Rio 40 graus* e *Martinho Lutero*. Assim sendo, escreveu o padre:

Quanto ao primeiro, está rodando em Belo Horizonte no momento em que escrevo, a história será velha quando sair à luz esse artigo. Quero dizer apenas isto: desde o começo fui contra a proibição, porque com milhares de outros, não o achei um filme comunista. Mas, se o Cel. Menezes Cortes errou, não quer dizer que também tenha errado no caso de *Martinho Lutero*. O Sr. cospe fogo contra a primitiva proibição a qual foi apoiada pela censura da Ação Católica. Como já é de seu conhecimento, a A.C. não influiu na proibição, como nunca influiu. A Lei proíbe qualquer intervenção nos trabalhos da Censura oficial (para gaúdio vosso). Os censores oficiais nunca pedem a nossa opinião, nem a oferecemos nós gratuitamente. O Sr. devia ter lido melhor a nota da A.C. A proibição do Cel. Cortes estava baseada não no fato de ser um filme protestante, mas por ser ofensivo a outra religião. O que é muito diferente. Se os realizadores se tivessem limitado a apresentar a vida de Lutero e feito uma propaganda honesta do protestantismo, poderíamos não ter gostado, mas não teríamos motivos para apoiar a proibição. A história é outra.³⁸³

³⁸⁰ Ibidem, loc.cit.

³⁸¹ Ibidem, loc.cit.

³⁸² Ibidem, p. 32.

³⁸³ Ibidem, loc.cit.

Logo na *Revista de Cinema* seguinte, a de número 23, de junho de 1957, Maurício Gomes Leite escreve um artigo em resposta ao padre, intitulado “Resposta sem aspas e julgamentos apressados a um artigo que se declara a favor da censura, escrito por um padre e dirigido a críticos irresponsáveis”.

Logo no início do artigo, Maurício Gomes Leite procura desfazer uma dúvida lançada pelo padre, a de chamá-lo de católico e de lhe oferecer oportunidade para sê-lo. Maurício Gomes Leite afirma que o catolicismo não lhe encanta e nunca encantou, dispensando abertamente o rótulo de católico temente a Deus.

Em seguida, confessa o crítico do CEC:

Penso que o rótulo de católico me foi conferido pelo Padre Logger porque exerci, durante certo período, a crítica cinematográfica de *O Diário*, jornal católico que exigia, após comentários artísticos de filmes em exibição, “cotações morais” referentes ao mesmo, fato que deve ter originado seu equívoco. Nunca fiz, porém, no citado jornal, censura proibitiva, enérgica, absurda e hipócrita como a que atingiu *Martinho Lutero*, limitava-me, apenas, às referidas cotações morais, que diziam se um filme podia ser visto por crianças de menos de dez anos ou se era reservado a adultos. Foi um erro, um grande erro, minha atuação em *O Diário*, e foi o conhecimento do mesmo, de toda a sua gravidade, que me levou a encerrá-la em Agosto de 1955, quando compreendi que a enorme vontade de escrever e criticar não poderia mais ser satisfeita com tantas restrições, as quais não se adaptavam ao meu temperamento.³⁸⁴

Maurício Gomes Leite argumenta que as ideias do padre não possuem o menor senso de medida, não tem autenticidade. Ele entende que o padre escreve na tentativa de salvaguardar os interesses da Igreja Católica, e daí advém o objetivo de Guido Logger de defender a proibição de um filme cujo maior problema é ser protestante. Nos dizeres de Maurício Gomes Leite, “(...) quem diz que cinema não é cultura, podendo sê-lo em parte, não pode ser tomado como crítico, e nem mesmo como crítico sectário”.³⁸⁵

³⁸⁴ LEITE, Maurício Gomes. Resposta sem aspas e julgamentos apressados a um artigo que se declara a favor da censura, escrito por um padre e dirigido a críticos irresponsáveis. *Revista de Cinema*, v.IV, n.23, junho 1957, p. 40-41.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 42.

A apologia de Guido Logger, no entendimento de Maurício Gomes Leite, não se trata de um ensaio, e sim de um “discurso, acadêmico na forma e vazio no fundo, classicamente dividido em exórdio, explanação e peroração”.³⁸⁶ O crítico do CEC acredita que o padre imagina adversários pobres de conhecimento, e que, assim, ensina ética como quem estivesse dando aulas em um curso primário, não indo ao fundo da questão. O padre, na ótica de Maurício Gomes Leite, fica apenas na superfície, e o mais grave em sua opinião seria o fato de que este “escreve ética onde deveria escrever moral católica”.³⁸⁷

Quando reivindica o direito que a Igreja tem de julgar, Guido Logger, na concepção de Maurício Gomes Leite, fica só no campo católico, e não relaciona a ética com a estética, mas catolicismo com a estética, para justificar a proibição de uma obra de arte.

Ao rememorar uma crítica feita pelo padre Guido Logger, sobre a censura dirigida ao filme *Que viva México*, acusando-a de dirigismo estatal, quando a *Revista de Cinema* promoveu o debate sobre a revisão do método crítico, Maurício Gomes Leite adota um tom ainda mais agressivo ao se referir à postura de Guido Logger:

Imaginem quem prega a absoluta liberdade do artista, quem se revolta contra os russos porque eles censuraram filmes, quem diz que sistemas tolhem a liberdade de diretores... E a Igreja, padre, não é um sistema religioso? E a censura católica, padre, não dirige, não determina, não corta e não sugere? Mas o padre Guido é parcial, precisa defender seus interesses, e vai me responder que aí é diferente. É diferente porque a repercussão no público... a ressonância no campo religioso-social... temos que zelar pela religião no coração dos brasileiros... o exemplo de Ovídio a sua época... Tudo frases soltas, padre, tudo contradições, nada de objetivo, de firma, de absolutamente imparcial. O sectarismo dos russos e do capitalismo americano, tão combatido pelo senhor, é inteiramente igual ao seu sectarismo, defendido com unhas e dentes.³⁸⁸

³⁸⁶ Ibidem, loc.cit.

³⁸⁷ Ibidem, loc.cit.

³⁸⁸ Ibidem, p. 45.

A definição de cultura feita pelo padre, por porcentagem de filmes bons e ruins, também é satirizada por Maurício Gomes Leite.

Ele admite ter sido contrário à Ação Católica “porque ela se meteu em assuntos estranhos às suas tarefazinhas dominicais”,³⁸⁹ alegando que foi contra a censura porque é contrário a influências policiais ou religiosas nas quais quem tem que exercer influência é a crítica especializada.

Em seguida, conclui o crítico mineiro:

O que se conclui de tudo isso é que, se depender de gente esclarecida, o destino da censura será desaparecer. Que me perdoe o Pe. Guido Logger, Ss, C., reflexo de uma mentalidade antiquada, anti-progressista, mas esta será a verdade. A não ser que ele, Pe. Guido Logger, Ss. Cc., obtenha o posto de censor universal, com amplos poderes sobre os filmes produzidos em todo o mundo. Mas os senhores já imaginaram o Pe. Guido Logger, Ss. Cc., como censor universal?³⁹⁰

Maurício Gomes Leite informa que não voltaria ao assunto, alegando que nada mais seria necessário acrescentar ao que ele já havia escrito.

É certo que o debate não continua na *Revista de Cinema*, no entanto, em 1959, dois anos depois, na *Revista de Cultura Cinematográfica*, esta produzida em colaboração com o CCBH, como informado, o cineclube de orientação católica também existente em Belo Horizonte no contexto supracitado, encontramos a seguinte informação, dada pelo padre Guido Logger:

A nossa equipe assiste ao filme e logo depois comunica ao Centro o título do filme e a sua cotação. Mais tarde envia a sua crítica completa com os motivos das restrições para esta ou aquela categoria de espectadores. No Centro (Palácio S. Joaquim, Rua da Glória, 446), comparamos a cotação dos nossos censores com a cotação católica de outros países. Temos informações da *Legion of Decency*, dos Estados Unidos, da C.C.R.T, da França, da C.C.C., da Itália, da C.A.C.C., da Bélgica, da K.F.C, da Holanda, da C.C.O.C, de Cuba. Se a divergência da cotação dos nossos censores for grande será necessário estudar o assunto pessoalmente com eles e ver suas razões.

³⁸⁹ Ibidem, p. 47.

³⁹⁰ Ibidem, loc.cit.

As críticas completas são incluídas no Boletim do SIC, saindo duas vezes por mês e enviado aos nossos correspondentes nos Estados, mais ou menos 250, para a divulgação oportuna em suas cidades ou zonas.³⁹¹

Como se observa, o padre continuou exercendo muita influência, como ele mesmo afirma, tanto na censura como no estabelecimento de cotações morais para os filmes com base no que acreditava em termos de moralidade católica.

No que se diz respeito ao cinema nacional, este era um tema acompanhado com ressalvas pela *Revista de Cinema*. Até 1960, a *Revista* apresentava um levantamento das últimas produções nacionais e acompanhava com certo grau de otimismo o surgimento da “Cia. Paulista Vera Cruz”. Por outro lado, desprezava a chanchada brasileira.

Elysabeth Senra de Oliveira informa que “é somente em 1961 que o cinema brasileiro ganhará espaço real na *Revista de Cinema*, cujo corpo crítico apoiava as iniciativas”.³⁹² Acreditamos também que a polêmica passagem de Glauber Rocha e o surgimento do Cinema Novo como legítimo produto nacional sejam fatos que tenham levado a *Revista* a se interessar pelo cinema brasileiro, ou melhor, passado a considerá-lo algo mais sofisticado e menos popularesco, passível de ser criticado.

4.7 O CEC, A EDUCAÇÃO CINEMATOGRAFICA E O SEU FECHAMENTO

Nos dizeres de Carlos Armando, o CEC sempre teve como objetivo a difusão da cultura cinematográfica propriamente dita, fazendo com que o espectador nunca ficasse passivo diante do filme ao qual estava assistindo. Este autor aponta inclusive a meta do CEC: “formar cinéfilos lúcidos e conscientes, gerar espectadores ativos, criar um

³⁹¹ LOGGER, Guido. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do S.I.C. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v. III, n.13, ago./set. 1959, p. 12.

³⁹² OLIVEIRA, op.cit., p. 63.

público instruído. O CEC foi um cineclube na verdadeira acepção da palavra, uma escola onde se aprendia a ver um filme”.³⁹³

Este autor nos apresenta um terreno fértil para que possamos compreender qual era a proposta de educação cinematográfica difundida pelo CEC, uma vez que, nos seus dizeres:

Nascido em 1895, o cinema, de início considerado como simples divertimento, acabou por se impor definitivamente como forma de arte e a se constituir como meio prodigioso da cultura. Quem passou pelo CEC aprendeu isto e adquiriu um gosto pessoal pelo cinema mediante a formação sobre o plano intelectual e estético, conquistando um conhecimento vivo do mundo, dos países, das cidades, dos homens. Na verdade, o CEC *construiu uma comunidade*³⁹⁴ que aprendeu a viver diante de uma tela.³⁹⁵

O CEC manteve suas atividades até 1968, quando foi fechado pela Ditadura, voltando a funcionar em 1979, sendo este período de inatividade intrinsecamente associado à situação política do país, quando atividades culturais não eram aceitas nem toleradas pelo novo regime militar que subiu ao poder em 1º de abril de 1964.

A respeito do fechamento do CEC, Ronaldo de Noronha nos informa o seguinte, quando questionado se a implementação do Regime Militar contribuiu para o fechamento do CEC:

O CEC foi fechado pela polícia federal. Nesta época o CEC praticamente inexistia do ponto de vista do cineclubismo. É uma longa estória que vai desde 64 até 68, que é justamente a estória de como o governo militar se encaminha muito mais para a direita. Mas no caso do cineclubismo é o seguinte: Uma boa parte dos membros do CEC, os membros mais ativos, foram embora de Belo Horizonte, então o CEC foi esvaziado de substância pessoal, a partir de 65, por aí. Ao mesmo tempo, uma porção de cineclubistas passaram a produzir filmes, trabalhar na realização de filmes, o que contribuiu ainda mais para o esvaziamento. Nós perdemos a nossa sede que funcionava no segundo andar do cine Art Palácio, e o CEC passou a viver de auditórios ocasionais. Como por exemplo, na sede da Imprensa Oficial.

Em 65, eu estava ocupado com estudar, produzir minha dissertação e tal, e isto chegou até mesmo a prejudicar meu trabalho como crítico,

³⁹³ ARMANDO, op.cit., p. 21.

³⁹⁴ Grifo nosso.

³⁹⁵ ARMANDO, op.cit., p. 21.

já que também a partir de 65 eu tinha me tornado crítico do “Estado de Minas”, junto com o Ricardo Gomes Leite, fui levado pra lá pelo Jacques do Prado Brandão e pelo Cyro Siqueira, mas nem isso eu estava conseguindo fazer direito, cineclubismo então era impossível, mas eu ouvia dizer muito sobre o que estava acontecendo no CEC em 67 e 68, eu soube por relatos que me foram feitos que estavam abrigando lá pessoas escondidas da polícia, que tinha material dito subversivo lá dentro, e por isso o CEC foi fechado. E só foi reaberto, reinaugurado, no final dos anos 70, porque aí já havia mais liberdade política, e a gente conseguiu fazer alguma coisa.³⁹⁶

Salientamos que, durante este período, vários associados do CEC foram presos e cassados.³⁹⁷ Neste trabalho, não é o nosso intuito discutir especificamente as situações em que, estes cineclubistas, se encontraram diante do Regime Militar estabelecido no Brasil pós 1964, talvez isto seja analisado em uma próxima pesquisa, pois, em todo caso, dos cineclubistas e críticos colaboradores do CEC, citados neste trabalho, todos estes que seguem, possuem referências nos arquivos do DOPS de Minas Gerais, que podem ser acessadas no Arquivo Público Mineiro. São eles:

- Afonso de Souza (pasta 3977, comunismo – documento 24).
- Alex Vianny (pasta 5358, boletim policial – documento 193).
- Cyro Siqueira (pasta 0011 (2) movimento estudantil – documento 25) e (pasta 0106 – comunismo – documento 7).
- Dalmo Jeunon - (pasta 4341 / investigações policiais – documento 30).
- Edmar Fonseca (pasta 0098 / investigações policiais – documento 122).
- Fábio Lucas (pasta 0066, investigações a suspeitos, documento 285).
- Flávio Pinto Vieira (pasta 0120, congressos, conferências e atos públicos – documento 127).
- Fritz Teixeira de Salles (pasta 106, comunismo - documento 42), (pasta 0068, movimento estudantil e operário – documento 112) e (pasta 0067, investigações e suspeitos – documento 231).

³⁹⁶ Entrevista concedida no dia 10/08/2010.

³⁹⁷ RIBEIRO. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60*, p.46.

- Geraldo Veloso (pasta 011 (2), movimento estudantil, documento 123) e (pasta 0088, Jornal Novos Rumos e Partido Comunista – documento 8).
- Guy de Almeida (pasta 0120, congressos, conferências e atos públicos – documento 127) e (pasta 0088, Jornal Novos Rumos e Partido Comunista – documento 8).
- Haroldo Pereira (pasta 5291, relações de presos políticos - documento 169) e (pasta 0106, comunismo – documento 7).
- Jacques do Prado Brandão (pasta 4084, pedidos de busca – documento 83).
- José Maurício Pena - (pasta 3981 / juntas administrativas de recursos e infrações – documento 5).
- Oscar Mendes (pasta 0291 / imprensa e associações civis – documento 24).
- Ronaldo de Noronha (pasta 4180, movimento estudantil,- documento 39).
- Silvio Vasconcelos – (pasta 5291 / relação de presos políticos – documento 44, 46 e 49).
- Victor de Almeida (pasta 0247, antecedentes políticos e sociais, documento 40).
- Wilson Figueiredo (pasta 4180 / movimento estudantil – documento 52).

CONCLUSÃO

A trajetória do movimento cineclubista, desde suas origens, nos revelou um importante meio para se compreender as relações acerca dos usos que o cinema propiciou a determinados grupos no decorrer de seu desenvolvimento.

Desde a defesa do “estatuto” artístico do cinema, realizada pelos fundadores do cineclubismo, que este movimento desempenhou um importante papel no que se refere aos condicionamentos e formas propostas por grupos específicos, no sentido de moldarem a imagem que o cinema deveria ter perante a população.

Sabemos que, na história da cinematografia, vários foram os usos e atribuições de sentidos ao cinema por parte de grupos políticos diversos, como bem frisou o historiador francês Marc Ferro. No caso do cineclubismo de Belo Horizonte de meados do século passado, acreditamos não ter sido diferente.

Os dirigentes cineclubistas, na maioria dos casos, com base nas situações que analisamos, se apresentavam como aqueles que tinham a sensibilidade e o talento adequado para lidar com o cinema; eram uma espécie de porta-vozes de uma atividade que ganhou maciçamente o gosto popular.

Eles acreditavam que suas críticas ampliavam a leitura de determinados filmes e “vanguardas” cinematográficas, e, assim, visavam divulgar as opiniões sobre o cinema para um público específico e um público geral. Neste processo, acabavam postulando, mesmo que intrinsecamente, seus respectivos posicionamentos acerca de outros temas externos ao específico cinematográfico, como suas posturas políticas, destacadas neste trabalho.

Deste modo, corroboramos os argumentos de Milene Silveira Gusmão, quando esta afirma que:

O percurso das trajetórias de formação cinematográfica pelo caminho dos cineclubes, de certo modo, possibilita tratar dos processos de formação dos gostos, opiniões e sistemas classificatórios implementados por consumidores de certas filmografias.³⁹⁸

A autora nos informa também que o interesse pelo cinema resultava muitas vezes na formação de cinéfilos, ou seja, de “pessoas com características específicas de gosto, ao ponto do interesse pelo cinema se expressar em atitudes de estudo e investimento intelectual sobre o que diz respeito à sétima arte”.³⁹⁹

³⁹⁸ GUSMÃO, op.cit., p. 7.

³⁹⁹ Ibidem, p. 13.

Assim sendo, procuramos destacar que o cineclubismo mineiro de meados do século passado apresentou anseios de se modelar o cinema de acordo com as perspectivas de determinados grupos que, ao recepcionarem determinadas obras e “vanguardas” cinematográficas em seus espaços, fomentaram interpretações amparadas por suas respectivas orientações políticas e morais que os levaram a se posicionarem contra ou a favor de determinados aspectos da cinematografia do contexto, e projetaram, assim, um modelo de educação cinematográfica – o que levou em consideração, inclusive, a censura de alguns filmes.

Estes cineclubistas selecionaram “vanguardas” cinematográficas e as divulgaram, principalmente por meio de suas revistas, conforme se fazia conveniente, não só por questões de linguagens estéticas, mas também por acreditarem que determinadas “vanguardas” e o conjunto de aspectos especificamente cinematográficos que as envolviam, assim como a análise de determinados filmes, serviriam de suporte para difundirem também suas visões de mundo.

Os elementos que se reuniram em torno do CEC e do CCBH, no nosso entendimento, além de se agruparem pela afeição ao cinema, o fizeram também por afinidades e posturas políticas e culturais em comum, assim como também pela vinculação a valores morais. Estes cineclubistas se constituíram como atores políticos, engajados na produção de conhecimento e debates acerca do cinema e da sua relação com a situação política do contexto supracitado.

Conforme procuramos explicar nos capítulos anteriores, os integrantes oficiais e o público espectador do cinema, tinham nas décadas de 40, 50 e 60 do século passado, na cidade de Belo Horizonte, além das salas de exibições comerciais, dois cineclubes bastante atuantes e com leituras diferentes do que viriam a ser a atividade de

cineclubista em muitos aspectos, sobretudo se considerarmos as posturas do CEC e do CCBH diante da política e moral em pauta no contexto.

Entendemos que o CEC e o CCBH apresentaram diferenças significativas no que se refere à forma com a qual eles pretendiam formar um público específico diante da questão cinematográfica – ou seja, formularam um sentido para o cinema, com leituras coletivas em comum, com base nas respectivas interpretações de cinema que eles moldaram para sustentarem suas argumentações.

Assim sendo, destacamos novamente os argumentos de Milene Silveira Gusmão, quando esta afirma que “a ação educativa destes cineclubes constituiu um cenário privilegiado de troca de saberes e informações, na qual assistir aos filmes remetia a um conjunto de práticas que incluía leitura, produção e discussão de artigos sobre cinema”.⁴⁰⁰

Além de atribuir “valor” a certos filmes e cinematografias, a autora entende que os cineclubes legitimavam certas maneiras de ver e fazer cinema e, desta forma, participavam diretamente da produção de um sistema de preferências cujo domínio era fundamental no contexto supracitado. Foi nesse ambiente cultural e político que, na análise de Milene Silveira Gusmão, sedimentou-se um tipo específico de aprendizado.⁴⁰¹

Rose Clair Matela, por sua vez, acredita que o cineclubismo demonstrava, no seu fazer cotidiano, “que a relação estabelecida com o cinema era mediada pela prática coletiva/política, explicitando que o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos, espaço de recriação, que pode revelar as possíveis interpretações e usos de uma obra”.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Ibidem, loc.cit.

⁴⁰¹ Ibidem, loc.cit.

⁴⁰² MATELA, op.cit., p. 168.

Portanto, esperamos que este trabalho possa contribuir para a identificação da pluralidade de visões sobre o cinema, associadas à política, que foram moldadas pelos integrantes do CEC e do CCBH. Ao argumentarmos que estes críticos cineclubistas compartilharam visões de mundo em comum, pretendemos afirmar esta atividade como formadora de gostos e identidades, na qual os integrantes tiveram a oportunidade de se posicionarem, por meio de um debate público, nas páginas da *Revista de Cinema* e da *Revista de Cultura Cinematográfica*.

Esta dissertação, portanto, soma-se a outros estudos já publicados acerca da importância do movimento cineclubista para a história do cinema no Brasil, como parte da compreensão de uma história mais geral do país, do qual o cinema e os seus contornos muito ainda podem revelar novas possibilidades de compreensões e abordagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TESES E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002.

MACHADO, Fabiana Moraes. *Entre cablocas e Thedas Baras: a tradição e a modernidade a partir do cinema na década de 20 na jovem capital mineira*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado em História – FAFICH-UFMG – 2005.

ARTIGOS EM REVISTAS E PERIÓDICOS

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. IN: *Acervo: revista do Arquivo Nacional*. v. 16, n. 1 (jan./jun.2003). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

CAMPELO, Thaís. Jhonatas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas. Especiaria*. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

GUSMÃO, Milene Silveira. *O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural*. IV ENECULT – Encontro de

Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio 2008.

HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da crítica cinematográfica no Brasil. IN: *Acervo: revista do Arquivo Nacional*. v. 16, n. 1 (jan/jun.2003). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

MALUSÁ, Vivian. *A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>. Acesso em: 04/06/2009.

MALUSÁ, Vivian. O cineclube do Centro Dom Vital: Católicos e cinema na capital paulista. In: *Estudos de cinema – SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2006

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

ANGEL, Henri. *O Cinema*. Porto: Editora Livraria Civilização, 1972.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Ed. Papirus, 2008.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ARISTARCO, GUIDO. *História das teorias do cinema*. v. I. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

ARMANDO, Carlos. *Os adoradores de filmes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. I. 1ª edição. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. (org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Ed. Perspectiva (Coleção Debates), 1980.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos;

SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto (orgs.) *Presença do CEC – 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LUDMANN, René. *Cinema, fé e moral*. Lisboa: Editora Aster, 1959.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS/EU da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MASCARELO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006.

MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo, memórias dos anos de chumbo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

MORAES, Denis de. *As Esquerdas e o Golpe de 64*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro*. Goiânia: EDUG; Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Anablume, 2003.

PASSEK, Jean-Loup. *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Laurosse, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1997.

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

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SOIHET, Raquel, BICALHO, Maria Fernanda Baptista, GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA

FONTES

Claquete – (Jornal de cinema). Belo Horizonte, 1960-1962. Bimestral.

ENCÍCLICA: PAPA, PIO XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*.

ENCÍCLICA: PAPA, Pio XII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *MIRANDA PRORSUS*.

Revista de Cinema. Belo Horizonte, 1954-1957, Mensal & *Revista de Cinema*. Nova Série. Belo Horizonte, 1961-1964, Mensal. (28 edições, distribuídas entre os anos de 1954 e 1964).

Revista de Cultura Cinematográfica. Belo Horizonte: UPC e CCBH. Bimestral. (36 edições, distribuídas entre os anos de 1957 a 1963).

ARTIGOS E CRÍTICAS DA REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA

APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO. *Revista de Cultura Cinematográfica*. v. II, n. 8, out./nov. 1958.

CINE-CLUBE. *Revista de Cultura cinematográfica*. v. 2, n.,12, set/out. 1957.

EDITORIAL. *Revista de Cultura cinematográfica*. v. 2, n. 08, novembro 1958.

LOGGER, Guido. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do CIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*. v. III, n. 13, ago./set. 1959.

NOVAES, J. Roberto. Pelos Cine-Clubes. *Revista de Cultura Cinematográfica*. v. III, n. 13, ago./set. 1959.

O CINEMA IDEAL. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. V.2, n.8, out./nov. 1958.

REDAÇÃO. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*. V.1, n.2, set./out. 1957.

ARTIGOS E CRÍTICAS DA REVISTA DE CINEMA

ALMEIDA, Guy de. Cinema x Política: À margem do realismo socialista no cinema. *Revista de Cinema*, n. 3, junho 1954.

BRANDÃO, Jaques do Prado. Clouzot e o salário do medo. *Revista de Cinema*, n. 19, outubro 1955.

GOBETTI, Paolo. A Destalinização no cinema – confissões de um crítico comunista. *Revista de Cinema*, v. IV, n. 23, junho 1957.

LEITE, Maurício Gomes. Resposta sem aspas e julgamentos apressados a um artigo que se declara a favor da censura, escrito por um padre e dirigido a críticos irresponsáveis. *Revista de Cinema*, v. IV, n. 23, junho 1957.

LOGGER, Padre Guido. Para que censura? *Revista de Cinema*, n. 22, ano III, abril/maio 1956.

SALLES, Fritz Teixeira de. Conteúdo e Forma no Cinema. *Revista de Cinema*, n. 4, julho 1954.

SIQUEIRA, Cyro. A Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n. 1, Belo Horizonte, abril 1954.

VIEIRA, Flávio Pinto. A lição de Sartre e Rossellini (ou sobre a escolha do brasileiro). In: *Revista de Cinema*, n. 2, junho 1961.

VIANY, Alex. O Realismo Socialista no Cinema e a Revisão do Método Crítico. *Revista de Cinema*, n. 3, junho 1954.

ENTREVISTAS

Entrevista concedida a mim por Geraldo Veloso, no dia 19/08/2010.

Entrevista concedida a mim por Ronaldo de Noronha, no dia 10/08/2010.

DEPOIMENTOS

Depoimento dado por Cyro Siqueira ao jornal Estado de Minas por ocasião do 30º aniversário do CEC. IN: RIBEIRO. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*, p. 33.

VELOSO, Geraldo. Depoimento dado a José Américo Ribeiro em 1987. In: RIBEIRO. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*, p. 41.

Depoimento dado por José Alberto da Fonseca a José Américo Ribeiro em 1986. In: RIBEIRO. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*, p. 47.

Depoimento dado por Victor de Almeida, ex-diretor do CEC, a José Américo Ribeiro, em 1987. RIBEIRO. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*, p. 34.

SITES CONSULTADOS

<http://cineclube.utopia.com.br/>

<http://www.contracampo.com.br/16/futurista.htm>

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinematolico.htm>

<http://www.cineclubes.org.br/tiki/TRAJET%C3%93RIA+DO+MOVIMENTO+CINECLUBISTA+BRASILEIRO>

<http://www.veritatis.com.br/article/1240>