

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE**

**MEMÓRIAS DO CINECLUBISMO:
A TRAJETÓRIA DO
CEC - CENTRO DE ESTUDOS
CINEMATOGRAFICOS DE JUIZ DE FORA -**

Haydêe Sant' Ana Arantes

Juiz de Fora
2014

Haydêe Sant' Ana Arantes

**Memórias do cineclubismo: A trajetória do
CEC - Centro de Estudos Cinematográficos
de Juiz de Fora -**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Christina Ferraz Musse

Juiz de Fora
2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arantes, Haydêe Sant' Ana .

Memórias do cineclubismo: A trajetória do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora / Haydêe Sant' Ana Arantes. -- 2014.

185 f.

Orientadora: Christina Ferraz Musse

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

1. Comunicação. 2. Identidade. 3. Memória. 4. CEC. 5. História Oral. I. Musse, Christina Ferraz , orient. II. Título.

Haydêe Sant' Ana Arantes

**Memórias do cineclubismo: A trajetória do
CEC - Centro de Estudos Cinematográficos
de Juiz de Fora -**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Comissão Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Christina Ferraz Musse.

Dissertação aprovada em / /2014.

Profa. Dra. Christina Ferraz Musse (UFJF) – Orientadora

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) -- Convidado

Prof. Dr. Rogério Bitarelli Medeiros (UFRJ) – Convidado

Conceito obtido

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20__.

Arantes, Haydêe Sant' Ana

Memórias do cineclubismo: A trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora /Haydêe Sant' Ana Arantes – 2014.

186 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

1. Comunicação. 2. Identidade. 3. Memória. 4. CEC. 5. História Oral . I. Título.

Aos meus pais Hélio e Georgina pelo amor e carinho sempre. À minha querida irmã Alda, por me animar e me confortar sempre em todas as dificuldades.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho, fruto da minha dissertação de mestrado, começou ainda na graduação, quando eu era bolsista de iniciação científica da professora doutora Christina Ferraz Musse. Como bolsista, comecei a investigar e a resgatar a história do grupo cineclubista CEC- Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. Para resgatar essa história, percorri muitos caminhos, conversei com muitas pessoas, consultei muitos arquivos e jornais.

Durante essa trajetória, muitas pessoas se envolveram, diretamente ou indiretamente, e contribuíram para que esse projeto se tornasse realidade. A essas pessoas dedico meus sinceros agradecimentos.

Agradeço primeiramente a Deus, pelo seu infinito amor e bondade, por me dar forças sempre para poder continuar, mostrando-me que é possível acreditar e transformar sonhos em realidade.

Agradeço à professora Christina Ferraz pelo seu trabalho e dedicação, por ter sido minha orientadora na graduação e no mestrado, e a quem devo meu amadurecimento no campo acadêmico e profissional. Por nossas conversas, reuniões, projetos, quantas coisas nós fizemos! Você transformou minha história!

Agradeço aos professores Nilson Alvarenga e Rogério Medeiros pelas importantes contribuições dadas durante a minha banca de qualificação, as quais foram essenciais para a conclusão deste trabalho. Agradeço ao Nilson, pelas dicas e pelos livros emprestados para minha bibliografia. Agradeço ao Rogério Medeiros por sua generosidade, por me tirar dúvidas, fornecer informações, documentos e bibliografia, enfim por me aconselhar e acompanhar durante todo o processo de escrita.

Agradeço a todos os entrevistados que abriram seus “baús de memórias”, compartilhando comigo emoções, sonhos, utopias, perspectivas e ideais. Meus sinceros agradecimentos, sem vocês esse trabalho não seria possível. Agradeço em especial aos irmãos Bracher: Nívea e Décio por me receberem, várias vezes, sempre com simpatia e boa vontade em sua casa para intermináveis conversas.

Agradeço ao Rogério Teixeira, pelas nossas conversas, pelas indicações e pelas pistas fornecidas no trabalho de pesquisa.

Agradeço a Cláudia Pereira, doutoranda em Imagem e Cultura na Escola de Belas Artes – EBA, no programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRJ, amiga pela disponibilidade de me ajudar.

Agradeço aos meus pais, Hélio e Georgina, e a minha querida irmã Alda, pelo amor, pelas palavras encorajadoras de incentivo constante e pela fé depositada em mim. Vocês são a minha fortaleza. Aos meus padrinhos, Marlene e Maurício, e também a Ana e Nathi, pela dedicação e carinho.

Ao meu amor, Plínio, pela compreensão e paciência, nos meus períodos de ausência. E pelo companheirismo e apoio para que eu pudesse prosseguir adiante. À Rose, pelo carinho e torcida cotidiana.

À D. Enoy, pela sua bondade e hospitalidade, em me hospedar em sua casa, durante todos esses anos em que vivi em Juiz de Fora.

Aos meus amigos, companheiros do grupo de pesquisa: Ana Clara Campos, Brênio Peters, Carlos Alexandre, Camilinha Carvalho, Daniella Lisieux, Eduardo Chain, Felipe Reis, Karina Vasconcelos, Luiza Quinet, Paty Lanini, Rafaella Prata, Raruza Keara, Rosali Henriques e Susana Reis.

Ao Brênio Peters, jornalista, companheiro de pesquisa que esteve ao meu lado quando esse projeto ainda era uma “sementinha”, por me acompanhar nas diversas idas ao Arquivo Histórico, em várias entrevistas e por me ajudar na cansativa tarefa de copiar os documentos originais do CEC.

Ao Carlos Alexandre, por sua boa vontade em me acompanhar na fase final das entrevistas.

A Camilinha Carvalho, Rafaella Prata e Raruza Keara pela amizade, carinho e disponibilidade em me ouvirem, nos momentos de desabafo, angústias e por me ampararem nos momentos mais difíceis.

A Raruza Keara, grande amiga, pelas dicas, conselhos e conversas preciosas que muito me ajudaram na conclusão desse trabalho.

Aos amigos do mestrado Bárbara Schlaucher, Camilinha Carvalho, Monique Campos, Rodrigo Arbex e Stéphanie Lyanie, pelos momentos de alegria e descontração na sala de aula, nos corredores da Facom, nas viagens e congressos.

Aos meus amigos juizforanos Camilla, Fernanda, Felipe e Hélio, pelo muito que vivemos e partilhamos nesses anos em que vivi em Juiz de Fora. Uma coisa é certa: estamos juntos sempre.

Aos amigos que me cativaram e acrescentaram muito a minha caminhada: Aline, Dani, Érica, Jôse, Livia e Rafa.

Aos meus bons e velhos amigos, Aline, Jon, Lú, Pri, Samuel, Tatá e Tati que, mesmo de longe, se fizeram presentes nesta caminhada, torcendo sempre por mim.

Aos meus familiares, pela torcida pelo meu sucesso.

Aos professores da Facom e do PPGCOM pelo exemplo de sabedoria e dedicação.

À Elaine Fátima, pela formatação e revisão do texto.

À nossa querida secretária do PPGCOM, Ana Cristina, por ser uma pessoa tão generosa e prestativa, sempre disposta a nos ajudar.

RESUMO

Esta dissertação pretende investigar a trajetória do grupo de cineclubismo: CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora - formado por jovens estudantes que atuou durante vinte anos (1957-1977) com iniciativas de caráter cultural, promovendo sessões de cinema, festivais e cursos de cinema na cidade. Nosso objetivo em estudar a memória desse grupo é compreendermos sua importância como um movimento cineclubista na história da cidade, quanto para percebermos o papel do cineclubismo enquanto “lugar de cultura” e de ressignificação do espaço público. E principalmente, ainda para entendermos o cinema como um instrumento gerador de sociabilidade, atuante na construção de relações sociais. Nossa metodologia apoia-se na técnica de entrevista em história oral, que serve como um meio para o resgate de memórias individuais e coletivas dos integrantes do CEC. Pensando nisso, foram realizadas 23 entrevistas com pessoas que participaram desse movimento. A dissertação fundamenta-se na perspectiva historiográfica como elemento chave para a reconstrução da trajetória do grupo.

Palavras-chave: Comunicação; identidade; memória; CEC; história oral.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the film group trajectory: CEC – Center of Cinematography Studies of Juiz de Fora. It was formed by young scholars who served for twenty years (1957-1977) with cultural initiatives, promoting movie sessions, festivals and film courses in the city. Our goal in studying the memory of that group is understand its importance as a film society movement in the city history, how to realize the role of film as "place of culture" and of a new signification of public space. And mostly, it is still to understand film as an instrument of generator sociability, active in building social relationships. Our methodology is based on oral history interview technique, which serves as a means for the redemption of individual and collective members memories of the CEC. Then, we conducted 23 interviews with people who participated in this movement. The dissertation is based on the historiographical perspective as key element for rebuilding the group trajectory.

Keywords: communication; identity; memory; CEC; oral history.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	12
1. IDENTIDADE E MEMÓRIA SOCIAL	17
1.1. IDENTIDADE: ENTRE O PERTENCIMENTO E A FRAGMENTAÇÃO	17
1.1.2. A QUESTÃO DAS MÚLTIPLAS IDENTIDADES NA CONTEMPORANEIDADE	20
1.1.3. O CINECLUBISMO COMO CONSTRUÇÃO DE SOCIABILIDADE	22
1.2. MEMÓRIA	25
1.3. A HISTÓRIA ORAL E A RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA	29
2. O SURGIMENTO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA: O PRINCÍPIO DA VALORIZAÇÃO DA SÉTIMA ARTE	34
2.1. A EXPERIÊNCIA CINECLUBISTA FRANCESA	35
2.2. O MOVIMENTO CINECLUBISTA NO BRASIL.....	45
2.3. CINECLUBISMO EM MINAS GERAIS: O PROTAGONISMO CULTURAL DO CEC - CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRÁFICOS - DE BELO HORIZONTE	54
3- O CEC – CENTRO DE ESTUDOS CINEATOGRÁFICOS DE JUIZ DE FORA – COMO UM “LUGAR DE CULTURA” E DE CONSTRUÇÃO DE SOCIABILIDADES	62
3.1. A TRADIÇÃO CINEMATOGRÁFICA EM JUIZ DE FORA	63
3.2. A CRIAÇÃO DO CEC: CINEMA COMO REFLEXÃO	69
3.3. O CEC E A GALERIA DE ARTE CELINA: CINEMA COMO RESISTÊNCIA	85
3.4. O NOUVEAU CEC: CINEMA COMO LIBERTAÇÃO	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
ANEXOS	135

INTRODUÇÃO

No cenário pós-moderno, a memória tem ocupado um lugar central no campo das discussões em diferentes disciplinas. O desejo de memória está presente de diversas maneiras, seja numa fotografia digital tirada para “congelar” o momento, na transformação dos conteúdos das fitas de vídeo cassete, que são passadas para dvd, no aumento dos romances autobiográficos, ou ainda nos projetos de memória de organizações e empresas.

O *boom* de estudos sobre a memória nos mais diversos campos disciplinares acena para uma necessidade de se recuperar o vivido, o acontecimento, ou de presentificar o momento para a posteridade. O retorno às memórias, ao tempo passado, demonstra uma tentativa do sujeito em buscar uma “ancoragem temporal” (HUYSSSEN, 2000), a qual possa se agarrar diante da fugacidade do tempo-presente.

O olhar sobre o passado permite ao sujeito resgatar suas origens, seu pertencimento, compreender melhor sua história, pois a memória de acordo com Pollak (1990) apresenta-se como parte, elemento constitutivo da identidade. Nossas memórias aliadas às memórias coletivas ajudam a construir quem somos.

Dessa forma, podemos dizer que a memória é um fenômeno construído individual e socialmente através da relação que estabelecemos com os outros. Nossas lembranças sofrem influências temporais, no momento em que são armazenadas e também no devir quando são rememoradas.

Nesse sentido, ao relembrarmos um acontecimento vivido, realizamos um exercício de memória perpassado por circunstâncias características da interseção de dois tempos: passado e presente. O tempo presente influencia no modo como rememoramos. Nossas memórias não são representações exatas do nosso passado, mas sim são lembranças que dizem respeito ao passado moldadas às características, circunstâncias e percepções do presente.

Ainda em relação à memória, é importante destacar que sua construção é mediada pela oposição entre o lembrar e o esquecer, de forma que o esquecimento não deve ser visto como um fator negativo, mas sim como um elemento constitutivo da memória, essencial para sua sobrevivência. O esquecimento permite a preservação da memória, ao mesmo tempo em que abre brechas para se exercitar a criatividade.

Partindo do pressuposto que ao recuperarmos a memória de um grupo, ajudamos a reconstruir sua história e sua identidade. Nosso trabalho se empenhou na árdua tarefa de investigar a trajetória do cineclubes CEC- Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora

– fundado em 1957 por jovens estudantes, que atuou durante vinte anos como pólo de atividades culturais promovendo sessões, mostras, festivais e cursos de cinema.

Vale ressaltar, que nossa escolha pelo grupo cineclubista CEC- Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora – justifica-se por sua importância do ponto de vista cultural para a história da cidade. Vários membros do CEC contribuíram de forma significativa para o crescimento de ações em prol da cultura. E mesmo após o término do grupo em 1977, suas ações continuaram repercutindo nessa luta.

Em relação aos motivos pessoais que me moveram, destaco a minha participação no projeto de pesquisa: Cidade e memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual, coordenado pela professora Christina Ferraz Musse durante a minha graduação, o que foi fundamental para que eu despertasse o interesse pela pesquisa acadêmica. Durante dois anos, pesquisei sobre o CEC, buscando levantar dados sobre sua história, de forma que fosse possível reconstituí-la posteriormente. Foram vários os elementos analisados como documentos, jornais, entrevistas, fotos, enfim após muito trabalho meu envolvimento e interesse cresciam a cada dia, levando ao meu empenho e dedicação para percorrer seus vinte anos de história.

Quanto aos objetivos gerais, nossa proposta em resgatar a história do CEC partiu do interesse em compreendermos o cinema como um instrumento de sociabilidade, e o cineclubismo como um “lugar de cultura” e de resignificação do espaço público. Nosso recorte temporal percorre as décadas de 50, 60 e 70 em Juiz de Fora, na tentativa de reconstruir a ambiência característica desses anos.

Nessa época, o cinema atraía multidões fascinadas pela possibilidade de se reproduzir à imagem em movimento. Para a geração de jovens, o cinema era um meio de diversão e também de aprendizado. Foi o interesse e a paixão pela cinematografia que levou ao “boom” de grupos cineclubistas em todo o mundo.

É importante frisar, que compreendemos o cineclubismo em nosso trabalho como uma manifestação cultural caracterizada pela formação de grupos (cineclubes) de pessoas interessados em estudar sobre o fenômeno cinematográfico. Esses grupos, cineclubes, definem-se por algumas características básicas, como ser uma espécie de entidade de associação livre, estar legalmente constituído e ter como finalidade principal o debate e a pesquisa sobre cinema.

O cineclubismo surge com a proposta de uma educação cinematográfica com o intuito de formar público, de ser um circuito exibidor de filmes alternativos, que não passam nas salas comerciais, no entanto, seu projeto revela-se maior no sentido de que atua na formação

de gostos, de opiniões, de visões sobre o mundo, conseguindo formar críticos, produtores culturais, cinéfilos e vídeomakers.

Além disso, durante nossa pesquisa, podemos perceber que o cineclubismo também desempenhou um papel na formação cidadã dos jovens, que tiveram a oportunidade de frequentar e participar de suas atividades, ao propor a discussão de temas que envolviam questões de caráter humanístico.

Sobre os objetivos específicos, o levantamento de dados do grupo cineclubista CEC, através de documentos, arquivos, jornais, fotos e entrevistas serviu para podermos examinar sua relevância como um elemento identitário e incentivador da cultura na cidade. Por meio da cobertura de seus eventos, a análise da representatividade desse cineclube nos veículos de comunicação da época nos permitiu observar como as atividades culturais como cursos, mostras e festivais vão sendo aos poucos incorporados às rotinas da cidade.

No que se refere à metodologia utilizada, faz-se necessário enfatizar que nosso trabalho apresenta um forte viés historiográfico. Fizemos uso de documentos sobre o CEC, como atas, correspondências, boletins, artigos, recortes de jornais do CEC-JF examinamos todo o material disponível sobre o CEC no Arquivo Histórico da UFJF. Também analisamos as matérias e artigos do CEC publicados no jornal *Diário Mercantil*, principal jornal da época.

Além desse material, fizemos uso também de materiais que nos foram doados ou cedidos por pessoas que participaram do cineclube como fotos, apostilas, matérias de jornais, entre outros. Fora isso, realizamos entrevistas com os cineclubistas que vivenciaram as distintas fases do cineclube, adotamos como meio de orientação para nossas entrevistas a metodologia de história oral por ser um método de investigação que valoriza a subjetividade do sujeito na produção do conhecimento.

Em nosso trabalho, abordamos também bibliografias diretamente e indiretamente relacionadas ao tema cineclubismo, das quais retiramos algumas argumentações com as quais concordamos e que foram corroboradas ao nosso texto. Destacamos aqui, a dificuldade de encontrar material de pesquisa nessa área. Existem muitos trabalhos sobre cinema no Brasil, no entanto, são poucos os que focam na temática do cineclubismo.

Diante disso, nossa dissertação recorreu a muitos trabalhos acadêmicos e artigos científicos que tratavam sobre o tema. Nesse caso, acreditamos que nossa pesquisa é apenas mais uma pequena contribuição para a história do cinema no país, apresentando uma visão geral de como a atividade cineclubista se desenvolveu. E que ainda há muito a ser pesquisado.

Com relação ao aporte teórico, nosso primeiro capítulo concentrou-se em explicar os conceitos-chave de identidade e memória que perpassam todo o nosso trabalho. Nosso estudo

sobre identidade teve como base a corrente teórica dos Estudos Culturais que percebe a identidade como um fenômeno construído socialmente. Já em relação ao conceito de memória trabalhamos com autores como Michael Pollak, e Maurice Halbwachs que distinguem diferentes tipos de memória: individual, coletiva e social, Andreas Huyssen, Éclea Bosi, entre outros.

Ainda no primeiro capítulo, tratamos também do conceito de sociabilidade apresentando, segundo George Simmel, autor da Sociologia que define a sociabilidade como uma espécie de sociação na qual a relação constitui o próprio fim, não sendo movida por interesses. Nosso intuito era mostrar como o cineclube pode ser um espaço favorável para a construção de sociabilidades, na medida em que agrega pessoas em torno de um objetivo comum de estudar a sétima arte.

No final desse capítulo, traçamos ainda um breve esboço sobre a metodologia de história oral utilizada ao longo da dissertação. Ressaltamos nossa escolha pela história oral pelo fato de ser uma metodologia orientada a produção de conhecimento através de narrativas orais, combatendo assim ao esquecimento.

Outro ponto importante na nossa decisão por esse método é a multiplicidade de vozes no discurso social que a história oral oferece o que nos permite chegar a uma reconstrução mais verdadeira, já que procuramos trabalhar com diferentes depoimentos de pessoas que participaram do cineclube, dos frequentadores, sócios, amigos, entre outros.

Nosso segundo capítulo, procurou traçar um panorama histórico do início das primeiras atividades cineclubistas na França até a chegada do cineclubismo no Brasil. Nosso objetivo era compreender como surgiram os primeiros cineclubes e principalmente entender como o modelo de cineclube francês foi implantado no Brasil, suas características, semelhanças e diferenças. Ao longo do capítulo, citamos as principais experiências cineclubistas do país, nos detendo com mais profundidade no relato histórico do grupo cineclubista CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte - com o qual o cineclube juiz-forano de mesmo nome teve mais contato.

Já em nosso terceiro capítulo, apresentamos a reconstituição da trajetória dos vinte anos de história do cineclube CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora (1957-1977) - feito através da análise de documentos, fotos, artigos de jornais e principalmente das entrevistas material primordial, base sobre a qual se fundamenta este trabalho. Por sua história ser dividida em três fases distintas nossa definição de subcapítulo foi estruturada de acordo com essa divisão, preocupando-se em narrar e descrever detalhadamente cada fase.

Enfim, em nossa conclusão, apresentamos nossas considerações finais a respeito do estudo, fazendo um balanço dos impactos sociais da atividade cineclubista na cidade e apontando algumas inferências as quais chegamos a partir da nossa pesquisa.

1. IDENTIDADE E MEMÓRIA SOCIAL

No cenário da pós-modernidade, os conceitos de identidade ganham relevância nos debates sociais. A questão das múltiplas identidades demonstra que os significados não são fixos, estáveis, mas sim sofrem transformações que, por sua vez, interferem na existência dos sujeitos. Em nossa pesquisa, adotaremos as perspectivas dos Estudos Culturais, trabalhando com autores como Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Douglas Kellner e do Interacionismo Simbólico com Peter Berger e Thomas Luckmann, que compreendem a identidade como um elemento social, produzido por interações estabelecidas entre o sujeito e o outro.

Abordaremos também a memória como um fator inerente à identidade, já que atua no sentido de retomar o passado a partir de um “olhar” do presente, produzindo assim um enquadramento, recriando uma narrativa, contribuindo para a consolidação ou destruição de determinadas identidades. Neste sentido, tentaremos compreender como esses conceitos encontram-se entrelaçados, interdependentes, na conformação das subjetividades contemporâneas. Por nossa pesquisa se fundamentar no conceito de memória, utilizaremos no nosso repertório teórico autores como Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Andreas Huyssen, entre outros.

1.1 Identidade: entre o pertencimento e a fragmentação

No cenário contemporâneo, a questão da identidade tornou-se o centro das atenções dos teóricos sociais. As transformações advindas da modernidade abalaram a noção que se tinha de identidade. Os elementos que antes serviam para ancorar o indivíduo no meio social como: classe, gênero, sexualidade e etnia também sofreram modificações em suas estruturas, o que provocou uma fragmentação, um rompimento com as antigas formas de localização e pertencimento, portanto, compreensão e leitura do mundo.

Nesse processo conhecido como “crise das identidades”, as velhas referências entraram em declínio e novas começaram a surgir, fragmentando o indivíduo (HALL, 2006, p.7). Em razão disso, a ideia que o próprio sujeito tinha de si como “um ser integrado” passa a ser questionada. O indivíduo perde assim o eixo, seu lugar como ser no mundo, ocorre dessa maneira o “deslocamento” ou “descentramento” do sujeito (HALL, 2006).

Os estudos de Stuart Hall, autor da corrente teórica dos Estudos Culturais, apontam que a ideia de uma identidade fixa, essencial, não dá conta de explicar a realidade atual vivenciada pelo sujeito na pós-modernidade. A concepção de uma identidade centrada, unificada serviu para explicar o sujeito característico do Iluminismo baseado na razão.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo-contínuo ou “idêntico” a ele ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2006, p.11).

Nos tempos pré-modernos, a concepção que o indivíduo tinha de si e de seu lugar no mundo era baseada em estruturas pré-estabelecidas. A noção de classe, status, posição social já estava definida antes mesmo do nascimento do sujeito. A ideia de mudança, transformação do sujeito era algo visto como inviável, pois se acreditava que essa ordem era divinamente estabelecida.

Posteriormente, com o desenvolvimento da sociedade, essa concepção do sujeito do Iluminismo característica do século XVIII foi rompida. Alguns movimentos importantes contribuíram para o surgimento de uma nova concepção do sujeito como a Reforma e o Protestantismo, que conscientizaram o homem quanto à dominação religiosa; o Humanismo que promoveu sua valorização como imagem e semelhança de Deus e as revoluções científicas que mudaram a concepção do homem como um animal racional.

O homem sofre a influência dos “outros” na sua formação pessoal e uma nova definição de identidade é elaborada: a do sujeito sociológico.

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006, p. 11).

A identidade do sujeito nasce assim de uma negociação entre seus distintos mundos: interior e exterior. Em outras palavras, como define Hall: “a identidade, então, costura o sujeito à estrutura” (HALL, 2006, p.12).

Segundo Peter Berger e Thomas Luckmann, a realidade humana é, na verdade, uma realidade socialmente construída. “A sociedade é um produto humano. A sociedade é uma realidade objetiva. O homem é um produto social” (BERGER; LUCKMANN, 2007, p.87). De tal forma, que existe uma relação dialética, na qual tanto o mundo age sobre o homem, quanto o homem também atua no mundo.

Na construção dessa realidade, as identidades são o tempo todo transformadas e conformadas, através das interações sociais entre o sujeito e o outro. As identidades são formadas através do estabelecimento de oposições, de um processo de diferenciação. A diferença pode ser construída negativamente ou positivamente; em casos de oposições binárias, percebe-se a valorização de um termo em detrimento do outro. Ex: homem/mulher; branco/negro.

Assim, as “unidades” que as identidades proclamam são, na verdade, construídas no interior do jogo do poder e da exclusão; elas são o resultado não de uma totalidade natural, inevitável ou primordial, mas de um processo de naturalizado, sobre determinado, de “fechamento” (BHABHA, 1994; HALL, 1993, p. 110).

Falar de identidade implica, portanto, em falar de alteridade, diferença, do outro, na medida em que ao definirmos o que somos, acabamos por restringir aquilo que não somos. Paradoxalmente, o outro também é constituinte da nossa identidade, pois precisamos do reconhecimento mútuo para a validação dos nossos papéis. O outro serve também como testemunho para nossas experiências.

Como afirmam Berger e Luckmann (2007) a reflexão, a ideia que “nós temos sobre nós mesmos é tipicamente ocasionada pela atitude com relação a mim que o outro manifesta. É tipicamente uma resposta de ‘espelho’ as atitudes do outro” (BERGER; LUCKMANN, 2007, p.48).

No período da modernidade, o que se observa é um processo de mudança. As identidades que antes eram definidas pelos papéis sociais assumidos pelos indivíduos, não servem mais para descrever o sujeito. O sujeito encontra-se dividido em uma série de identidades que dizem respeito aos diversos grupos e atividades dos quais participa. A identidade torna-se uma “celebração móvel” (HALL, 2006) que sofre um contínuo processo de transformação, refletindo o meio social na qual se encontra inserida.

Stuart Hall descreve cinco processos de descentramento ocorridos no período da modernidade tardia (a segunda metade do século XX), ou que tiveram impacto sobre ela, que levaram ao deslocamento das identidades. O primeiro descentramento refere-se à releitura do pensamento de Marx: “Os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (MARX apud HALL, 2006, p.34) isto é, uma interpretação da influência do contexto histórico-social sobre o homem. O segundo é a descoberta de Freud de que nossa identidade e desejos também possuem origens no inconsciente, de maneira que não são totalmente controlados racionalmente como antes se supunha. “Assim, a identidade é realmente algo

formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento” (HALL, 2006, p.38).

O terceiro descentramento é a proposição de Saussure de que a língua é um sistema social e não individual, ou seja, preexiste a nós. Seus significados não são fixos, ela está em constante processo de mudança. O quarto elaborado por Foucault trata do conceito de disciplina, regulação e vigilância através da criação de organismos e instituições, que têm o papel de controlar o comportamento social. O quinto refere-se ao feminismo, movimento que provocou um impacto social e questionamento da identidade humana, destacando a questão da identidade sexual. Todos esses descentramentos influenciaram profundamente a formação identitária do homem pós-moderno.

A noção de pertencimento anteriormente possibilitada por instituições sociais como a família, a Igreja e o Estado já não consegue dar conta da multiplicidade de grupos e comunidades presentes na sociedade. Com o descentramento cultural provocado pela globalização, o Estado não desempenha mais o único papel de construtor da nação.

Dessa forma, o fenômeno da globalização inaugura um novo tempo em que as noções de espaço e tempo adquirem novas configurações. “O espaço deixou de ser um obstáculo, basta uma fração de segundo para conquistá-lo” (BAUMAN, 2005, p.85). As identidades nacionais antes reconhecidas, baseadas no seu “lugar de origem”, passam a ser questionadas.

1.1.2. A questão das múltiplas identidades na contemporaneidade

Nessa época, “líquido-moderna”, como observa Zygmunt Bauman (1999), “estar fixo” e ser identificado de modo inflexível com determinados modelos é cada vez mais malvisto. Com a velocidade e a volatilidade das mudanças, no tempo presente, o indivíduo percebe que não é possível mais estar preso a identidades fixas. E, talvez, a melhor saída para ele seja portar identidades, como Richard Baxter propõe: “como um manto leve pronto a ser despido a qualquer momento” (BAXTER apud BAUMAN, 2005, p.37).

Como explica Bauman (2005), nesse contexto, surgem às chamadas “comunidades guarda-roupa”, espécies de agrupamentos informais que são reunidas enquanto dura o espetáculo, isto é, enquanto acontece um evento como um casamento, uma partida de futebol, a estréia de um filme, entre outros. Após o evento, o agrupamento se desfaz.

Nesse sentido, como observa Douglas Kellner (2001) na modernidade¹ a identidade aparece ligada às particularidades do indivíduo, a sua subjetividade, ou seja, ao modo de ser, a imagem pessoal, a uma construção do sujeito. O homem tem consciência de si, de sua capacidade de escolha “podemos escolher e criar – recriar - nossa identidade à medida que as possibilidades de vida mudam e se expandem ou contraem” (KELLNER, 2001, p.296). Nesse contexto, as identidades são múltiplas, instáveis, transitórias.

Diante de um modo de vida fragmentado, descontínuo e desconexo inaugurado por esse novo tempo, o sujeito pós-moderno vivencia experiências diferentes, nas quais suas múltiplas identidades em questão entram constantemente em conflito brigando por legitimidade, sendo deslocadas em função dos diversos contextos sociais dos quais participa.

Os indivíduos representam diferentes papéis em situações e lugares diversos. Ao desempenhar em cada momento um papel, o indivíduo se vê como portador de identidades distintas que são intercambiadas de acordo com os seus interesses. “Em certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com os ‘campos sociais’ nos quais estamos atuando” (WOODWARD, 2005, p.30).

Atualmente, as identidades no mundo estão em constante processo de transformação e influência mútua.

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente (BAUMAN, 2005, p.19).

Dessa forma, como podemos perceber não existe uma única identidade que represente o indivíduo totalmente, ou em outras palavras, como define Hall (2006) não existe uma “identidade mestra”, única, capaz de alinhar todas as diferentes identidades do sujeito. As múltiplas identidades são o tempo todo deslocadas, transformadas e negociadas.

No ambiente das “mídias locativas” de acordo com Lúcia Santaella (2010), que possibilitam novas modalidades de comunicação, conexão e interação, o indivíduo pode portar diferentes identidades de acordo com seus interesses e objetivos. O anonimato e a mobilidade proporcionada por esses meios abrem caminhos para uma diversidade de oportunidades.

¹ Importante destacar que aqui o conceito de Modernidade empregado por Douglas Kellner (2001) em sua obra *A cultura da mídia* refere-se na verdade ao tempo da Pós-Modernidade.

Nesse cenário caracterizado por novas formas de sociabilidade e pelo surgimento das mídias digitais, devemos pensar como Hall (2006) propõe a identidade não como algo acabado, mas sim na identificação como um processo em andamento (HALL, 2006, p.39). O que ocorre é um processo de identificação, de apropriação de novas identidades.

Essa cultura midiática acaba por desenvolver um estilo de vida que prioriza o individualismo. O constante fluxo de informações e a facilidade de compartilhamento e troca entre usuários acabam por favorecer que o modelo do neotribalismo “caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão” (MAFFESOLI, 2006, p.107) triunfe nas associações sociais.

Diferentemente das formas de sociabilidade que prevaleceram nos anos 70, em que a ideia de pertencer a um grupo era sinônimo de estabilidade, atualmente os agrupamentos são caracterizados pela instabilidade e dispersão. O indivíduo não pertence mais a um grupo apenas, mas sim participa de vários, ao mesmo tempo, migrando facilmente de um grupo a outro, num movimento de vaivém entre as diferentes tribos.

1.1.3. O cineclubismo como construção de sociabilidade

Os grupos servem como mecanismo de defesa e fortalecimento de identidades, principalmente de minorias, que se vêem relegadas perante a estrutura social das sociedades contemporâneas. O grupo surge como porta-voz das classes menos favorecidas, buscando lutar pelas reivindicações desses cidadãos com o intuito de garantir que seus direitos sejam respeitados.

Ao participar de um grupo, o indivíduo celebra uma espécie de “contrato de pertencimento” no qual admite concordar com os interesses, valores, objetivos e missões, assimilando todo um conjunto simbólico de práticas sociais que fazem parte da rotina desse grupo. Mas ao mesmo tempo em que incorpora a cultura do grupo como parte da sua, o sujeito também o influencia com aspectos do seu repertório cultural que passam a compor a experiência coletiva.

Nesses momentos, cria-se uma alma coletiva nas quais atitudes, as identidades e as individualidades se apagam. O que de resto não impede que esta entidade efervescente possa ser o lugar de uma reapropriação real. Cada um participa desse nós global (MAFFESOLI, 2006, p.93).

O grupo proporciona ao sujeito um lugar de proteção e autonomia perante o mundo. E esse “lugar se torna laço” (MAFFESOLI, 2006) social, construindo assim uma forma de sociabilidade.

De acordo com Simmel, a sociabilidade é uma forma entre outras possíveis de sociação. No entanto, a sociabilidade apresenta uma peculiaridade, sendo compreendida como uma forma de convivência com o outro e para o outro. Uma “sociação” qualquer implica num agrupamento movido em torno da satisfação de interesses. Já na sociabilidade, a relação em si constitui seu próprio fim (SIMMEL apud DAYRELL, 2005 p.10).

No campo da sociabilidade, o que importa é a interação social, o contato com outro. Um exemplo disso é o estabelecimento de conversas em que o ato de falar, conversar é mais importante do que o assunto, o conteúdo sobre o qual se comunica. O assunto é apenas um meio para a troca de ideias. “Os indivíduos se satisfazem em estabelecer laços, os quais têm em si mesmos a sua razão de ser” (DAYRELL, 2005 p. 10).

Em outras palavras, como denomina Maffesoli (2006) é a ideia de “estar-junto à toa”, é uma “impulsão de socialidade” o retorno à forma pura, que dispensa qualquer senso utilidade ou finalidade. É uma espontaneidade natural, desejo de “estar-junto” que move os indivíduos a formarem e participarem de distintos grupos.

A amálgama que une os indivíduos em um mesmo grupo remete-se a uma “ambiência”, a um “estado de espírito” (MAFFESOLI, 2006), a um sentimento, compartilhamento de experiências em comum.

O fenômeno da agregação em torno de espaços que são tomados como os “lugares”, pontos de encontro do grupo revelam como até mesmo os modos de ocupação urbana comunicam novas formas de sociabilidade. Os espaços são investidos de sentidos, de interações simbólicas, são carregados de significados.

Essa apropriação do espaço pelos grupos faz com que a história de um lugar esteja atrelada a história de uma pessoa, o que se transforma numa espécie de “diário” (MAFFESOLI, 2006). “Se forma um nós que permite a cada um olhar para além da efêmera e extravagante vida individual, sentir-se como o espírito da casa, da linhagem, da cidade” (MAFFESOLI, 2006, p.170).

Os grupos são espaços propícios para o desenvolvimento da sociabilidade, pois nele se estabelecem diferentes tipos de relações sociais moldadas pelos conflitos e acordos com o outro. Nesse contato com o que é diferente, o indivíduo exercita um espírito de solidariedade, aprendendo na alteridade a convivência coletiva. Essas relações tem um impacto direto na

formação identitária do indivíduo, porque a identidade é um processo que se constrói socialmente.

No caso, a experiência dos grupos cineclubistas característico das décadas de 1950 e 1960, se constituem como uma forma de sociabilidade, na qual jovens movidos pela paixão pelo cinema se reuniam em busca de aprender, trocar ideias, partilhar vivências através da fruição da arte cinematográfica. Nesse sentido, o cinema aparece como um meio, uma linguagem para a circulação, consumo e produção de informações.

A exibição do filme seguida do debate entre os espectadores cria novas práticas sociais, produzindo e reproduzindo significados culturais. “O cinema tanto se caracteriza como meio, linguagem e possibilidade expressiva, como suporte material da memória que viabiliza processos de aprendizagem, engendrando e ressignificando práticas sociais de geração em geração” (GUSMÃO, 2007, p. 54).

Os debates dos filmes tomados como uma prática “hábito social” suscitam questões que produzem novos aprendizados que são processados dentro do grupo. Esses saberes geram impactos na constituição sócio-psíquica dos indivíduos, alterando a estruturação das formas de ver e entender o mundo, produzindo novos sentidos.

O cineclubismo, como um exemplo de prática ligada à sétima arte que gera impactos nas vivências dos indivíduos ou, dito de outro modo, como um processo de formação, passível de apreensão nas maneiras como determinados hábitos culturais transformam-se em saberes presentes nos corpos, nos pensamentos, nas percepções e nas ações de inúmeros agentes sociais (SILVA, 2008, p.11).

Esses novos sentidos geram impactos no comportamento, afeto e sensibilidade dos indivíduos, influenciando na formação cultural e também social, o que reflete diretamente nas identidades individuais e coletivas.

Dessa forma, podemos pensar no cinema como um meio propício para a construção de sociabilidades, por reunir pessoas em torno da exibição de suas produções cinematográficas. Nesse contexto, o cineclubismo aparece como uma atividade produtora de significados simbólicos que atuam na manutenção, consolidação e transformação de atitudes e condutas cotidianas.

Dito de outra maneira, podemos denominar o cineclubismo como um “lugar” de cultura, local de reflexão e intercâmbio de ideias, de produção de sentidos, de promoção de eventos, mostras, atividades culturais no geral e também de ressignificação do espaço público. Como espaço público, entendemos aqui uma definição de espaço aberto a todos.

Quando as ações atribuem sentidos de lugar e pertencimento a certos espaços urbanos, e, de outro modo, essas espacialidades incidem igualmente na construção de sentidos para as ações, os espaços urbanos podem se constituir como espaços públicos: locais onde as diferenças se publicizam e se confrontam politicamente (LEITE apud ANDRADE; JAYME; ALMEIDA, 2009, p. 133).

Ao engendrar novas formas de sociabilidade que são geradas no interior de sua ambiência, o cineclube atua na ressignificação do espaço público, atribuindo sentidos para os lugares da cidade como os bares, o parque Halfeld, locais tidos como ponto de encontros para os jovens dessa geração. Conforme Simmel (1939), em sua Sociologia do espaço, todo espaço público é um espaço construído socialmente, que diz respeito a um determinado tempo, sociedade e lugar.

Os lugares públicos são lugares imbuídos de sentidos, construtores de significados que dizem muito da sociedade e das pessoas do seu tempo. São lugares que fazem parte das memórias de um grupo que constroem a história das cidades.

1.2. Memória

Atualmente, podemos observar um “boom” de estudos sobre a memória em vários campos disciplinares, como na História, Ciências Sociais, Psicologia e Comunicação Social, entre outros. Segundo Huyssen, isso ocorre porque é necessário “uma ancoragem temporal numa época em que, no despertar da revolução da informação e numa sempre crescente compressão do espaço-tempo, a relação entre passado, presente e futuro está sendo transformada para além do reconhecimento”(HUYSSSEN, 2000, p.36).

Dessa forma, o retorno ao passado e às memórias funciona como uma estratégia de resistência à fugacidade do espaço tempo-presente. Mas mais do que isso, o desejo de memória na contemporaneidade reflete uma tentativa do sujeito em superar uma “crise de identidade” ao recorrer a histórias, elementos, personagens que dêem sentido para sua existência.

Quando a memória e a identidade estão suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual (POLLAK, 1992).

É por causa, dessa busca pelas raízes, origens, pelo encontro, por esse sentimento de pertencimento, que a memória se tornou um fenômeno tão em voga atualmente. “O

sentimento de pertencimento funciona como um recurso preservador da memória” (BARBOSA; RIBEIRO; 2011). O desejo de memória na contemporaneidade tem levado à construção dos chamados “lugares de memória” (NORA, 1984), que são compreendidos em três acepções diferentes: os lugares materiais, em que a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; os lugares funcionais porque tem, ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e os lugares simbólicos onde essa memória coletiva se expressa. Enfim, servem como pontos de rememoração e combate ao esquecimento do sujeito pós-moderno.

As sociedades contemporâneas vivem o tempo da “cultura da memória” em que o olhar sobre o passado, seus objetos, elementos, monumentos despertam uma espécie de fascinação no indivíduo. O retorno ao passado representa um universo de significados e possibilidades, que podem ser percebidos e reinterpretados pelo tempo presente.

Ao pensarmos na definição de história e memória, segundo Maurice Halbwachs (1995) uma importante distinção se faz necessária:

História para ele é o objetivo, história universal, fatos incontestáveis [...] O historiador é determinado para ser objetivo e imparcial e deve atender "a totalidade dos fatos como eles são, e não para este país ou aquele grupo, mas independentemente de qualquer julgamento de grupo. A memória, no entanto, se vive e é selecionada a partir da história presente, espontânea e única. Portanto, há uma história, mas há tantas memórias coletivas como grupos sociais (HALBWACHS apud BAER, 2005, p.24).

A memória é na verdade uma das possíveis formas de representação da história. A ideia de se preservar indica uma preocupação com o registro, em se guardar as histórias de pessoas, grupos, comunidades. As narrativas fazem parte das nossas histórias e constroem nossas memórias:

A linguagem dá voz aos narradores que tentam nos dizer quem somos; a linguagem constrói com palavras a realidade e seus habitantes, dentro e fora dos muros da sociedade; a linguagem providencia histórias que contam mentiras e histórias que contam a verdade (MANGUEL, 2005, p.112).

As narrativas servem como um meio de organização da memória. Ao elaborar uma narrativa sobre seu passado, o indivíduo constrói uma espécie de representação daquilo que aconteceu de acordo com suas vivências. Seu relato oscila entre o tempo passado e o presente. A atividade de lembrar diz muito do tempo presente, na medida em que o retorno ao passado se faz sempre tomando como referência o tempo presente, contexto no qual vive.

Portanto, como podemos perceber, história e memória são elementos que coexistem que estão condenados a *cohabitación* (BAER, 2005).

A tarefa de lembrar possibilita ao presente um trabalho de rearrumação da memória, de enquadramento. De tal maneira, que ao lembrarmos determinado fato remexemos num universo de “memórias possíveis” (MUSSE, 2012), que vão sendo deslocadas e rearrumadas.

A memória está sujeita as seleções, escolhas, enquadramentos como observa Pollak (1992): “escolhe-se o que vai ser lembrado e o que deve ser esquecido”. As lembranças são esquecidas para depois serem reencontradas. O esquecimento atua como uma ferramenta favorável à criatividade humana que é capaz de trabalhar, produzindo algumas alterações nas lembranças. Nesse sentido, o esquecimento atua como um elemento inerente ao recurso preservador da memória e constitui-se como parte dela. “O esquecimento é ativo, é dinâmico, é por ele que se pode voltar, reencontrar, favorecer a reaproximação” (ANDRADE; VAZ, 2011, p. 204).

Pollak (1992) afirma que a própria memória realiza um trabalho de enquadramento, uma vez que está constituída, efetua um trabalho de manutenção, coerência, unidade e continuidade garantindo assim sua consolidação. Essa seletividade da memória nos revela que: “um passado que não se manifesta pode ser muito mais um trabalho de gestão da memória que um esquecimento propriamente dito” (POLLAK, 1992).

Em alguns casos, algumas lembranças são silenciadas e às vezes até mesmo apagadas, transformando-se em “memórias subterrâneas” como define Pollak (1992) essas são as histórias dos excluídos, das minorias, que se opõem a memória oficial. As memórias subterrâneas fornecem substrato para a metodologia da história oral, que busca revelar as histórias que não fazem parte da cronologia oficial, mas sim aquelas que permanecem esquecidas e guardadas nos baús de nossas memórias.

Dessa forma, podemos concluir que assim como a identidade, a memória é instável, fluida, trata-se de um fenômeno construído socialmente através de disputas e jogos de poder.

A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que a memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. (POLLAK, 1992).

Os dois conceitos encontram-se intrinsecamente interligados porque a memória é constituinte, faz parte da identidade, à medida que confere uma sensação de continuidade e coerência a uma pessoa ou grupo (POLLAK, 1992). A construção de uma narrativa coesa a

respeito do nosso eu é produzida pela nossa memória. Portanto, se a memória configura-se como parte da identidade, o resgate do passado nos fornece também elementos-chaves para a compreensão da questão identitária.

Como Halbwachs (1990) explica o meio social exerce influência na memória individual. As memórias são formadas através de interações dentro de um contexto social. Conseqüentemente a memória individual é entrelaçada pela memória coletiva, pois o indivíduo constrói sua história tomando como referência o contexto social, o grupo ao qual pertence e o papel social que desempenha.

Assim, ao conhecermos a história de vida de um membro de um grupo, conhecemos uma parte do todo, um ponto de vista. “Las memorias individuales serán siempre memorias ‘sociobiográficas’, en las que confluye la biografía personal con aquellos elementos identitarios de la historia del grupo” (BAER, 2005, p.27).

A memória coletiva como é denominada pelos teóricos é tecida por um conjunto de histórias individuais, que apresentam pontos-comuns de interseção e que são “negociados” pelas lembranças de seus pares.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS apud POLLAK, 1992).

Essa base comum é formada pelas lembranças dos indivíduos, que compartilharam uma mesma experiência de pertencimento a um grupo ou a uma sociedade.

As lembranças grupais se apóiam uma nas outras formando um sistema que subsiste, enquanto puder sobreviver a memória grupal. Se por acaso, esquecemos não basta que os outros testemunhem o que vivemos. É preciso mais: é preciso estar sempre confrontando, comunicando e recebendo impressões para que nossas lembranças ganhem consistência (BOSI, 2007, p. 414).

A memória do grupo se constrói através das lembranças das experiências vivenciadas pelos seus membros. No entanto, o indivíduo só é capaz de recordar o passado do grupo, quando se sente de fato integrado a ele, ou seja, quando acontece uma identificação. É necessário, portanto, como nos afirma Maffesoli, “sentir junto ao laço social” (MAFFESOLI, 2006). É preciso que se criem vínculos, contatos, conexões para que a vivência do grupo se incorpore à do sujeito.

Comunidade de ideias, preocupações impessoais, estabilidade da estrutura que supera as particularidades dos indivíduos, eis aí algumas características essenciais

do grupo que se fundamenta, antes de tudo no sentimento partilhado (MAFFESOLI, 2006, p. 112).

É a sensação de pertencimento ao grupo que garante a preservação da memória. A memória coletiva é guardiã das lembranças, posto de significados, que são constantemente negociados nas interações sociais através de ações que se prestam ao lembrar e esquecer. Nesse caso, o grupo desempenha um papel primordial ao tecer narrativas, que constroem sentido sobre sua história, podendo legitimar e omitir determinados acontecimentos de acordo com seus interesses.

1.3. A história oral e a resignificação da memória

Como o objetivo do nosso trabalho é o resgate da história do CEC, por meio da memória dos seus membros e também do testemunho dos seus frequentadores, priorizamos a seguir uma metodologia qualitativa que valorizasse a subjetividade dos indivíduos e o registro de suas experiências como fonte para a “reinterpretação” do passado.

Segundo Verena Alberti (2004), a história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Por ser uma metodologia qualitativa que trabalha com o registro do passado a partir de depoimentos, adotaremos a história oral como um recurso norteador de nossa pesquisa.

Aliada a essa, trabalharemos como defende Kellner (2001), dentro de uma abordagem multiperspectívica, que multiplica as perspectivas teóricas e também as que servem como instrumentos de observação dos fenômenos culturais, trazendo assim uma nova forma de interpretar os fatos. Neste caso, tomaremos uma multiplicidade de elementos como os pilares de nossa pesquisa: a análise documental, o acervo de fotografias e imagens, e as entrevistas.

A História Oral desenvolveu-se a partir dos anos 50, após o surgimento do gravador nos EUA e na Europa passando a ser difundida em outros países. O primeiro projeto formal de história oral norte-americano ocorreu na Universidade de Columbia em Nova York, em 1948, quando o professor Allan Nevis lançou o *The Oral History Project da Universidade de Colúmbia*.

O desenvolvimento da história oral, nesse período, coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial, o que favoreceu a difusão dessa metodologia, pois havia um interesse em conhecer as histórias e as experiências vivenciadas pelos ex-combatentes, familiares e vítimas da guerra.

No Brasil, essa metodologia começou a ser utilizada na década de 70. Uma das primeiras experiências com história oral ocorreu em São Paulo, em 1971, no MIS - Museu da Imagem e do Som, que trabalha com a preservação da memória cultural brasileira. Outras experiências nessa área ocorreram no Museu do Arquivo Histórico da Universidade Estadual de Londrina, no Paraná (1972) e na Universidade Federal de Santa Catarina em 1975.

No entanto, a experiência mais bem sucedida realizada no Brasil, no campo da história oral ocorreu com a implantação do Programa de História Oral do CPDOC- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea em 1975, sediado na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, que possui um acervo com depoimentos de personalidades que atuaram no cenário nacional.

Mas a popularização dessa técnica só ocorreu nos anos 90, com a criação da Associação Brasileira de História Oral (ABHO), em 29 de abril de 1994, durante o II Encontro Nacional de História Oral realizado no Rio de Janeiro. Dois anos após a criação da Associação Brasileira de História Oral surge a Associação Internacional de História Oral (IOHA) formada por vários países como México, EUA, Brasil, Espanha, Índia, Austrália, entre outros. A IOHA promove congressos bianuais, edita uma revista e um boletim sobre a temática.

Atualmente no campo acadêmico, essa metodologia vem sendo empregada como uma abordagem qualitativa de pesquisa que vincula oralidade e memória no estudo de diversas áreas como Psicologia Social, História, Ciências Sociais, Comunicação Social, entre outros.

Ao buscar a construção de fontes e documentos, registrar através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões (DELGADO, 2010, p.15), a história oral acaba atravessando distintos campos disciplinares na condução de suas narrativas, caracterizando-se então como uma metodologia interdisciplinar.

A pesquisa que tem como base a história oral exige do pesquisador um extenso trabalho de investigação para o levantamento do maior número de dados e fontes possíveis, que auxiliem na estruturação do objeto. O uso de diferentes elementos como entrevistas, documentação escrita, fontes iconográficas, filmes, fotografias, entre outros, servem como estímulo para a memória.

As entrevistas, os depoimentos são os pontos chaves para a produção do conhecimento histórico. A metodologia de história oral trabalha com dois tipos de entrevistas: os depoimentos de história de vida e as entrevistas temáticas. As entrevistas de história de vida tem como foco a trajetória do entrevistado, portanto, requerem um estudo aprofundado sobre a biografia do sujeito.

Já as temáticas são as entrevistas que se referem à participação do entrevistado em determinados processos e fatos histórico-sociais. Esse tipo de entrevista não exige um estudo tão aprofundado sobre a biografia do sujeito, no entanto, é necessário que se leve em conta os dados biográficos do sujeito. No caso do nosso trabalho, como pretendemos resgatar a memória do grupo cineclubista CEC (Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora), optamos pelas entrevistas temáticas por se adequarem melhor ao nosso objeto de estudo.

Na história oral, a condução da entrevista e o contato entre entrevistador e entrevistado são de fundamental importância para a construção de seus relatos. Sua marca, sua peculiaridade em relação aos outros tipos de metodologia consiste em seu processo de troca e interação entre fonte e entrevistador. Embora a história de vida do entrevistador não esteja em pauta, o seu conhecimento e a maneira como se relaciona com o tema são fatores que influenciam e determinam na formação do produto-final construído pela história oral.

O entrevistador deve ter consciência de sua responsabilidade enquanto co-agente na criação do documento de história oral. Sua biografia e memória são outras, e não estão propriamente em questão, mas ambas são decisivas em sua formação de pesquisador; sua memória a respeito do tema e/ou ator em evidência na entrevista vem em grande parte de suas pesquisas (afinal é esse seu trabalho), e é preciso que ele tenha consciência da importância desse trabalho para o exercício de sua atividade (ALBERTI, 2004, p.23).

A relevância da entrevista na metodologia de história oral consiste no fato do registro oral ter valor como um documento histórico, podendo ser utilizada como fonte de pesquisa e consulta para outros pesquisadores interessados no tema. O pesquisador deve se preparar para a condução da entrevista, estudando o entrevistado e também ampliando seu conhecimento sobre o tempo passado para conseguir interpretar o que está sendo dito.

O pesquisador deve estar atento aos lapsos, às falhas de memória, aos excessos, pausas do entrevistado, durante a realização da entrevista para conseguir assim problematizar e levantar determinadas questões que, muitas vezes, podem passar despercebidas por entrevistadores distraídos. As pausas, falhas e lapsos não são vistos como pontos negativos, mas sim são ricas em significados dizem respeito à narrativa e podem ser utilizadas para uma reflexão mais ampla sobre o objeto estudado.

O contato direto com as pessoas que participaram efetivamente de determinado acontecimento ou evento constituem a singularidade da história oral:

(...) A principal característica do documento de história oral não consiste no ineditismo de alguma informação, tampouco no preenchimento de lacunas de que se ressentem os arquivos de documentos escritos ou iconográficos, por exemplo. Sua peculiaridade e a da história oral como um todo- decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu. É neste sentido que não se pode pensar em história oral sem pensar em biografia e memória (ALBERTI, 2004, p. 23).

A história oral privilegia a subjetividade, por isso dá voz às pessoas que participaram de determinado acontecimento ou período histórico, valorizando o homem como sujeito produtor do meio social. “A história oral é uma história construída em torno de pessoas. [...] Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade” (THOMPSON, 2002, p.44).

Desse modo, essa metodologia permite revelar novas perspectivas às narrativas oficiais, em geral hegemônicas.

A relação entre a história e a comunidade não deve ter mão única em qualquer dos dois sentidos: antes, porém ser uma série de trocas, uma dialética entre informação e interpretação, entre educadores e suas localidades, entre classes e gerações. Haverá espaço para muitas espécies de história oral e isso terá muitas conseqüências sociais diferentes. No fundo, porém todas elas se relacionam (THOMPSON, 2002, p.44).

O contato direto com o sujeito que compartilha suas vivências através da entrevista contribui para uma história mais rica, mais detalhada, o que nos permite um novo “olhar” sobre os documentos escritos tidos como oficiais que podem inclusive serem confrontados com os relatos da história não oficial.

Quando houver discrepância entre evidência escrita e oral, não se segue que um dos relatos seja necessariamente mais fidedigno que o outro. A entrevista pode revelar a verdade que existe por trás do registro oficial. Ou então, a divergência poderá representar dois relatos perfeitamente válidos a partir de dois pontos de vista diferentes, os quais em conjunto, proporcionam pistas para a interpretação verdadeira (THOMPSON, 2002, p. 307).

De acordo com Thompson (2002), então, as divergências entre depoimentos orais e documentos não significa necessariamente que um relato seja mais verossímil que o outro, mas sim, abre um leque para uma pluralidade de vozes que tem o papel de nos aproximar do critério da verdade no discurso social.

A evidência oral dá voz para pessoas que às vezes não tiveram oportunidade de falar, ou porque foram esquecidas, ou porque foram silenciadas pelo discurso da história oficial, sendo assim, a história oral revela novos atores que desvelam caminhos e percursos muitas vezes desconhecidos pelo historiador.

Nesse sentido, a história oral aproxima o historiador do objeto de estudo, transformando o objeto em sujeito, o que propicia a construção de uma narrativa mais rica e detalhada sobre o tema. Como afirma Thompson, “isso propicia uma construção mais realista e mais imparcial do passado” (THOMPSON, 2002, p.26) o que contribui para uma memória mais verdadeira e democrática.

A história oral permite o reconhecimento da importância de cada indivíduo enquanto membro do grupo, da coletividade, da sociedade da qual faz parte. Considerando-se que o CEC teve seu funcionamento marcado por três fases distintas, podendo ser divididas: na primeira fase, momento de sua criação; segunda fase, período em que está ligado à Galeria de Arte Celina; e a terceira fase, caracterizada por sua reestruturação, que foi movida por uma geração mais rebelde conhecida como “*Nouveau CEC*”. Assim, procuramos em nossa pesquisa localizar entrevistados, que participaram de diferentes momentos, a fim de nos fornecer um amplo panorama sobre sua história.

Ao todo foram realizadas 23 entrevistas com membros das distintas fases, no sentido de reconstruir a trajetória dos 20 anos de funcionamento do cineclube (1957-1977). Além desse material, utilizamos também algumas entrevistas, que nos foram concedidas e essas estão relacionadas ao período estudado, com a finalidade de se criar a ambiência característica das décadas de 50, 60 e 70 em Juiz de Fora. Somado a isso, aliamos a abordagem multiperspectiva defendida por Kellner (2001), consultando o acervo de documentos, cartas, correspondências e jornais da época, que nos serviram como meios para a interpretação do passado.

2 - O SURGIMENTO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA: O PRINCÍPIO DA VALORIZAÇÃO DA SÉTIMA ARTE

Se, no início do século XX, o cinema era visto na Europa Ocidental como um meio de diversão popular, no contexto pós Primeira Guerra Mundial, essa perspectiva muda com o aparecimento de filmes como os de Chaplin² e posteriormente os de Griffith³. O cinema americano encantou os franceses, revelando-os uma nova arte: o cinema.

Nesse período, surge na França uma vanguarda cinematográfica caracterizada principalmente pelo visualismo: o movimento impressionista. Essa escola teve fundamental importância para a valorização do cinema. Foi por meio da luta dos cineastas integrantes desse movimento que a sétima arte alcançou o status de arte.

O movimento cineclubista surge oficialmente, nesse período, no momento de afirmação do cinema como uma forma de arte. É em solo francês que a sétima arte mais vai se desenvolver, passando a ser valorizada pelas suas potencialidades estéticas, adquirindo visibilidade e conquistando vários adeptos.

Neste capítulo, traçaremos um panorama histórico do surgimento do movimento cineclubista, desde suas origens que remontam ao início do século XX, na França, até sua chegada ao Brasil. Buscaremos compreender as razões e os motivos que levaram os franceses a se dedicarem às atividades cineclubísticas e principalmente, entender a proposta educacional que o projeto se propunha de servir como um modelo pedagógico para a educação de crianças e jovens.

Mostraremos ainda a relação entre o modelo de cineclube francês com o brasileiro, destacando não só suas semelhanças, mas também apontando suas diferenças. Nesse caso, procuraremos compreender o porquê de a experiência cineclubista brasileira não conseguir criar uma consciência de uma “cultura cinematográfica” (CORREA JÚNIOR, 2010), elemento considerado essencial para a formação de um público crítico defensor da cinematografia nacional.

²Charles Spencer Chaplin foi ator, diretor, produtor e escritor. Ficou famoso no mundo inteiro pela sua atuação no cinema mudo. Nasceu em 16 de abril de 1889, em Londres. Faleceu em 25 de dezembro 1977.

³David Llewelyn Wark Griffith conhecido como Griffith foi um pioneiro diretor de cinema norte-americano. Nasceu em 22 de janeiro de 1875 nos Estados Unidos. Faleceu em 23 de julho de 1948.

2.1. A experiência cineclubista francesa

No início do século XX, o cinema inaugura uma nova forma de narrar à realidade, em que é possível imprimir movimento às imagens. Nesse princípio, como não tinha ainda uma linguagem própria, o cinema buscava elementos e referenciais nas diferentes expressões culturais como os espetáculos de lanterna mágica⁴, o teatro popular, o *vaudeville*⁵ e as atrações de feira.

As primeiras experiências no campo cinematográfico não estavam preocupadas em contar histórias, mas sim encantar, maravilhar o espectador, assim como, nas atrações das feiras e espetáculos.

Os primeiros filmes tem como assunto sua própria habilidade de mostrar as coisas em movimento, seja a bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895), seja o grupo de trabalhadores saindo da fábrica em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de “vistas” (COSTA, 2011, p.24).

Nesse primeiro período do cinema, não havia também uma estrutura narrativa de encadeamento dos fatos e das cenas. A maioria dos filmes tinha apenas um plano, e, quando tinham vários, geralmente os planos eram vendidos separadamente como se fossem filmes diferentes.

Segundo Costa (2011), a estrutura narrativa de encadeamento dos fatos que conhecemos hoje apareceria a partir de 1906, caracterizando uma nova fase do cinema conhecida como “período de transição” que vai de 1906 até 1913-1915. É nessa fase, que o cinema começa a se ordenar nos moldes industriais como uma atividade mercadológica.

Em relação ao público que o cinema atraía, a maior parte era de trabalhadores, operários e artesãos; por ser considerado um espetáculo para as classes populares, não era valorizado pela alta burguesia. “O cinema encontrava-se reduzido ao ‘gueto’ popular, restrito à condição de simples entretenimento ou, ainda, de ‘irmão pobre’ do teatro” (MARTINS, 2011, p. 90).

⁴ Os espetáculos de lanterna mágica antecederam os aparelhos de projeção modernos. O princípio desta lanterna consiste em fazer aparecer, em tamanho ampliado, sobre uma parede branca ou tela estendida num lugar escuro, figuras pintadas em tamanho pequeno, em pedaços de vidro fino, com cores bem transparentes. A lanterna mágica era capaz de criar a ilusão de movimento.

⁵ *Vaudeville* foi um gênero predominante nos EUA e no Canadá entre 1880 e 1930. Era uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, era a versão norte americana dos cafés. Na Europa era conhecido como teatro de variedades.

As classes burguesas tinham como meio de diversão o *vaudeville* e o teatro. O cinema não despertava o interesse da burguesia. Essa polarização entre o público do cinema e do teatro só mudaria com a descoberta francesa do cinema americano dos filmes de Chaplin e Griffith que mostraram novas formas cinematográficas representando uma “verdadeira revelação aos olhos dos franceses” (MARTINS, 2011) que passaram a enxergar o cinema como uma nova linguagem e meio de expressão.

De acordo com Fernanda Martins (2011), é no contexto pós-primeira guerra mundial, com o aparecimento de uma nova vanguarda cinematográfica, o movimento impressionista francês, que o cinema seria elevado à categoria de sétima arte, graças ao trabalho de críticos, escritores e cineastas dessa escola em defesa do cinema.

O movimento da *avant garde* francesa pode ser dividido em três fases. A primeira fase foi inspirada na pintura impressionista e defendia a produção de um cinema autônomo e intelectualizado. Os filmes dos anos 1920 retratam bem essa primeira fase (BORDWELL apud MARTINS, 2011, p. 100).

A segunda fase é marcada pela inovação técnica como uso de superposição e novos movimentos de câmera. A montagem rítmica⁶ marca o início dessa fase, entre 1923 e 1925, com a produção de *A roda* (1923), de Gance, filme que utilizava a justaposição de planos curtos⁷.

Já a terceira fase, entre 1926 e 1929, é marcada por uma maior liberdade de criação o que faz com que os cineastas experimentem novas técnicas e recursos como em *Ménilmontant* (1926), de Dimitri Kirsanov; *À deriva* (1928), de Alberto Cavalcanti; *Napoleão* (1927), de Gance; entre outros⁸.

Martins (2011) observa que essa passagem do estatuto do cinema foi acompanhada de um processo cultural com a fundação de periódicos, salas especializadas e cineclubes motivados por membros da corrente impressionista francesa. Dessa forma, como podemos perceber, os primeiros cineclubes surgem ligados ao movimento da *avant garde* francesa. Assim, “O cinema de *avant garde* se projetou no tempo fixando, nos anos 20, algumas bases teóricas e estéticas para a construção e análise da imagem cinematográfica” (LISBOA, 2011, p. 358). Por lançar bases teóricas e estéticas a respeito da linguagem no cinema, esse movimento gerou discussões sobre o tema, levando assim à criação de grupos cineclubistas.

⁶ A montagem rítmica visa a criar ritmo ao filme, alternando entre os planos, dando ordem e proporção no espaço e no tempo. O ritmo é resultado do movimento das imagens entre si e da convergência entre o movimento da atenção do espectador e o das imagens.

⁷ id. *ibid.*, p.100

⁸ id. *ibid.*, p.100

Para Laurent Mannoni, a experiência de grupos cineclubistas interessados em estudar a sétima arte é tão antiga quanto o próprio cinema. Desde muito cedo, se tem notícias de grupos de pessoas que se reuniam em sessões privadas para assistir e debater sobre filmes (MANONNI apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.36).

Segundo André Gatti (1997), o termo cineclube define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente: “como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate de cinema como um todo” (GATTI, 1997, p.127).

Mannoni (2013) destaca que, ao contrário do que muitos pensam, a primeira experiência cineclubista não ocorreu com a criação do *Ciné - club*, de Louis Delluc, em 1920, mas sim muito antes, em 14 de abril de 1907, com Edmond Benoit-Lévy, diretor da revista *Phono Cine Gazette*⁹, que fundou o primeiro *ciné-club*, localizado no nº 5, Boulevard Montmartre, em Paris, na sede de um cinema *Pathé*¹⁰. Esse cineclube possuía um espaço para as reuniões, uma sala de projeção, uma biblioteca e um boletim oficial do cineclube. Sua finalidade era “trabalhar no desenvolvimento e no progresso do cinematógrafo¹¹, de todos os pontos de vista” (MANONNI, 2013), mas obstruindo toda discussão de cunho religioso ou político. Essa primeira experiência cineclubística desapareceu rapidamente.

Em 14 de janeiro de 1920, Louis Delluc, escritor e cineasta francês, lança o hebdomadário *Le journal Ciné - Club*¹², o jornal era destinado à elite de escritores e leitores sobre cinema. Um ano após a fundação do jornal *Ciné - Club*, Delluc cria uma associação com o mesmo nome *Ciné - club*, com o objetivo de discutir e debater sobre a linguagem cinematográfica.

Segundo Fátima Lisboa (2011), o último número de *Ciné-Club* foi publicado em fevereiro de 1921. Três meses depois do fim do jornal, Delluc criou a primeira revista de reflexão sobre cinema *Cinea* dedicada à publicidade sobre as novas tendências do cinema francês e organizou várias sessões de exibição de filmes. A primeira sessão oficial de um cineclube ocorreu em 14 de novembro de 1921, no cinema Colisée, em Paris, com a exibição do filme expressionista alemão: *O gabinete do Dr. Caligari* (de Robert Wiene, 1919).

⁹ Imagem da revista *Phono Cine Gazette*. Em anexo página:146

¹⁰ Cine Pathé é uma sociedade de cinema francesa criada pelos irmãos Pathé (Charles e Émile, Théophile e Josephine), em 1896, que se transformou na maior empresa de fonografia e do cinema mundial na primeira metade do século XX.

¹¹ Cinematógrafo: Aparelho destinado a registrar imagens e projetar sobre uma tela imagens animadas, foi inventado pelos irmãos Lumière em 1895.

¹² Imagem do *Le Journal Ciné Club* que teve seu nome reduzido depois para *Ciné - club* página:147

Delluc defendia um cinema francês que primasse pela qualidade e fosse livre das pressões do mercado. Mas seu trabalho não se restringia apenas à crítica teórica, ele chegou a produzir alguns filmes como: *O silêncio (Le silence)* de 1921, *A mulher de lugar nenhum (La femme de nulle part)* de 1922 e *Inundação (L'inondation)* de 1924, entre outros.

Após o lançamento do termo *ciné - club* por Louis Delluc, uma série de grupos, clubes e associações com as mesmas finalidades vão surgindo por toda França. Em 20 de março de 1921, surgia o *Club des Amis du Septième Art* - o Clube dos Amigos da Sétima Arte - também conhecido como CASA, criado pelo poeta italiano Riccioto Canudo.

Ao lado de Louis Deluc, Riccioto Canudo também desempenhou um importante papel na história do cineclubismo francês. Riccioto Canudo foi reconhecido por ter dado o título de sétima arte ao cinema, no *Manifesto das setes artes*¹³, escrito em 1911. Para Canudo, o cinema era uma arte de síntese total, para o qual todas as outras artes tenderiam.

O grupo CASA liderado por Canudo era composto pelos mais diversos tipos de profissionais como artistas, pintores, escultores, cineastas, escritores e críticos entre outros. Canudo acreditava que o desenvolvimento da sétima arte só seria possível através do debate e da contribuição de profissionais de outras áreas.

Consagrados profissionais participaram do grupo CASA, destacamos os realizadores de filmes comerciais: Henri Fescourt, Leoné Perret; os cineastas de vanguarda Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac e Alberto Cavalcanti¹⁴; escritores e críticos como Leon Moussinac e Jean Cocteau; os comediantes Jean Toulout e Yvette Andrevor, entre outros. Como podemos observar, a formação dos membros do CASA revelam que seu espaço era extremamente elitizado, como afirma 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 (LISBOA, 2011, p.359).

Assim, podemos afirmar que os primeiros cineclubes tinham preferência por esses filmes de vanguarda que eram recorrentes em sua programação. Curiosamente isso se repete nos cineclubes hoje em dia, os clássicos das vanguardas são os mais “queridos” do público cinéfilo.

¹³ Embora escrito por Riccioto Canudo em 1911, o *Manifesto das setes artes* só foi publicado em 1923.

¹⁴ Alberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, em 1897, foi cineasta, roteirista e produtor cinematográfico. Faleceu em 1982, em Paris.

Outro cineclube que surge nesse período é o *Club Français du Cinema*, criado pelo escritor e crítico de cinema, Leon Moussinac, em 1923. Fausto Júnior (2010) destaca que a grande novidade que esse cineclube traz é que no programa do clube redigido por Léon Poirier já havia reivindicações mais abertas em defesa do diretor (como autor) e contra o cinema comercial. Essa defesa do diretor como autor visava combater a imposição de temas e roteiros para os filmes.

Canudo também chamou atenção para a figura do diretor e criou o termo *écraniste* (“L’*écraniste*, cet artiste nouveau inconnu de tous les temps, peintre de lumières”), para designá-lo como criador, autor de um filme visto por ele como uma obra de arte (CANUDO apud CUNHA, 2013, p. 2).

Em 1924, surge o *Ciné - Club de France*, organizado pela cineasta francesa Germaine Dulac¹⁵. Esse cineclube foi formado pela junção de membros do CASA, que terminou em 1923, e de participantes do clube de Leon Moussinac. Vários cineastas da vanguarda francesa participaram das atividades do *Ciné - Club de France*.

Uma das atividades marcantes promovidas por esse grupo foi à primeira exibição do filme: *O encouraçado Potemkin*¹⁶, de Sergei Eisenstein, em 1926, na França, no Artistic Cinema. O filme foi proibido em diversos países europeus e inclusive no Brasil, por ser considerado subversivo e perigoso. Felipe Macedo (2013)¹⁷ ressalta que o filme só chegou no Brasil graças ao cineclube *Chaplin Club*¹⁸.

Um ano depois é criada a *Tribuna Livre do Cinema* por Charles Lergier, que inaugura a tradição cineclubista que hoje conhecemos da apresentação do filme, seguida do debate. A *Tribuna*, assim como os demais cineclubes citados anteriormente, teve a participação de jovens amantes da sétima arte como: Marcel Cané, Jean George Auriol, Edmond Gréville, entre outros.

Esse último cineclube encerra essa primeira fase da história do cineclubismo francês, que é marcada por associações voltadas para a crítica e a produção cinematográfica. Conforme afirma Correa Júnior (2010), na segunda fase do movimento cineclubista, acontece

¹⁵ Germaine Dulac foi a primeira cineasta feminina e uma figura chave para o desenvolvimento da *avant-garde* do cinema francês nos anos 1920. Foi fundadora e presidente da *Fédération Internationale des Ciné-clubs* entre 1929 e 1930.

¹⁶ *O encouraçado Potemkin* conta a história da revolta dos marinheiros do navio de guerra *Encouraçado Potemkin* que estão cansados das precárias condições e humilhações que vivem.

¹⁷ Felipe Macedo é cineclubista há muitos anos, ajudou a fundar uma série de grupos cineclubistas, é diretor de Atividades Culturais do Memorial da América Latina, em São Paulo. Informações no blog: <http://cineclube.utopia.com.br/>

¹⁸ O *Chaplin Club* foi oficialmente o primeiro cineclube brasileiro criado no final da década de 1920, no Rio de Janeiro, por Plínio Sussekind Rocha, Octávio de Farias, entre outros.

um engajamento maior nas questões e debates da sociedade, proporcionando o envolvimento de cineastas e participantes desses clubes em partidos políticos e movimentos populares.

Como representante dessa segunda fase, enfatizamos o papel do cineclubes *Les Amis de Spartacus*, criado em julho de 1927, por Leon Moussinac com Jean Lods, Francis Jourdain, Paul Vaillant-Coturier e George Marrane. Em sua formação, o núcleo da entidade congregava a associação operária Bellevilloise, mostrando assim sua preocupação em incluir as camadas mais populares da sociedade. “O ensejo dos ‘spartaquistas’ era criar um movimento de cultura cinematográfica verdadeiramente popular” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 41).

Em sua programação inaugural foram exibidos filmes soviéticos interditados pela censura francesa. Por buscar uma aproximação com as camadas populares, o clube *Spartacus* conseguiu alcançar uma significativa popularidade, reunindo cerca de 80 mil pessoas. Antes de completar um ano de funcionamento, o cineclubes foi fechado por pressão do chefe de polícia Chiappe.

Segundo Macedo (2013), essa bandeira levantada pelo *Spartacus*, na defesa de um cineclubes popular, se dispersaria por todo o mundo com a fundação de clubes e associações como a *Volksfilmbühne* e a *Volksfilmverband*, na Alemanha; a *Federation of Worker's Films Societies*, na Inglaterra; a *Worker's Film and Photo League*, nos Estados Unidos e o *Câmera Club dos Trabalhadores* no Japão.

Com o desenvolvimento da atividade cineclubista em vários países do mundo, surge, em 1929, a primeira Federação de Cineclubes e o primeiro Congresso Internacional de Cinema. De acordo com Macedo (2013):

A principal preocupação do Congresso era criar uma forma autônoma de distribuição e exibição. Entre seus objetivos principais estavam “organizar uma Liga de Cineclubes, com sede em Genebra, para coordenar e facilitar a ação dos organismos que lutam pela exibição do filme independente” e criar uma Cooperativa Internacional do Filme Independente, com sede em Paris, destinada a produzir filmes que, com a distribuição assegurada pela Federação de Cineclubes, poderia manter a produção livre de qualquer tipo de concessão (MACEDO, 2013).

No entanto, nesse mesmo ano, a quebra da bolsa de valores de Nova York e a crise econômica mundial, que se alastraram por todos os países capitalistas, que foram somadas ao advento do cinema falado fizeram com que esses objetivos fossem postos de lado. A chegada do *talkie* modificou os modos de produção do cinema e também suas formas de consumo, afirmando-se no mercado mundial como uma nova maneira de se fazer cinema, levando ao esquecimento todas as práticas anteriores (MACEDO, 2013).

Em 1929, o cinema falado já representava 51% da produção americana. Em outros países como Inglaterra, França, Alemanha e Suécia a experiência do som começava a ser explorada. Um ano depois, Japão, Rússia e países da América Latina começavam a produzir seus primeiros filmes falados.

Para os cineclubes, a chegada do *talkie* suscitou o posicionamento diante da defesa do cinema como arte, já que muitos filmes primitivos considerados clássicos estavam condenados ao desaparecimento ou à destruição.

É que a película impressa era, aos olhos da indústria em geral, uma fonte de sais de prata e nitrocelulose, assim “como velhos cavalos que partem para o abate depois de uma vida de trabalho, o cinema dos primitivos era vendido maciçamente para a indústria química (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 35).

Muitos cineclubes se renderam à novidade do *talkie* passando a exhibir somente filmes falados, enquanto outros permaneceram firmes em sua proposta de continuar trabalhando com o cinema mudo. “Henri Langlois e George Franju, no início dos anos 30, frequentam os cineclubes parisienses, únicos lugares onde era possível ainda ver as grandes obras de Fritz Lang, F.W Murnau ou D.W Griffith” (MANONNI, 2013).

De acordo com Manonni (2013), havia alguns cineclubes que retomavam a arte muda como: o *Club 32*, criado por Jacques Aubin e Jean-Charles Reynaud (1932), o *Phare Tournant* de Raymond Blot (1933), o *Club Cedrillon* de Sonika Bo, para as crianças (1933), o *Club de la femme* de Lucie Derain (1934) e o *Cercle du Cinéma* (1935) de George Franju e Jean Mitry.

É interessante ressaltar o papel de Sonika Bo, pioneira no uso da atividade cineclubística como elemento formador na educação de crianças. Os espetáculos organizados por Sonika Bo duravam duas horas, as sessões tinham um caráter recreativo e ao mesmo tempo educativo. Conforme Bo explicava:

O programa comporta uma seleção de atualidades para crianças, um documentário de aproximadamente 300 metros sobre viagens, animais, flores, etc.... E por fim uma comédia de curta-metragem, um Buster Keaton, um Fatty, um Laoreal e Hardy. Mas é Carlitos, enfim, a unanimidade. A primeira parte termina com um desenho animado. Um intervalo de 20 minutos permite que as crianças se detenham e reencontrem seus pequenos camaradas para trocar opiniões, pois a sessão é seguida de um verdadeiro debate onde diferentes opiniões se confrontam. Depois do intervalo são projetados documentários sobre esportes, um pequeno filme representado por crianças, e enfim um desenho animado em cores. Terminada a sessão, um concurso de recitação leva as crianças a vencer sua timidez (BO apud CORREA JÚNIOR, 2010, p. 264).

As sessões organizadas por Bo eram bem dinâmicas, misturando diferentes gêneros como seleção de atualidades, documentário, curta metragem, filme e desenho, trazendo então várias informações e assuntos que eram discutidos pelas crianças. Com uma programação inovadora e mesclada, o cineclube *Cendrillon* chegava a atrair inclusive cineastas famosos que vinham assistir suas sessões, mas os membros do clube eram as crianças.

O cineclube de Sonika Bo durou até a invasão da França pelas tropas de Hitler. Durante a ocupação alemã, o cineclube fechou suas portas reabrindo após a liberação. O trabalho realizado por Bo ficou conhecido em todo mundo e inspirou a criação de cineclubes análogos em muitos países inclusive no Brasil.

Outro cineclube que merece destaque é o *Cercle du Cinéma* de George Franju e Jean Mitry, em 1935. Em suas sessões, diferentemente dos demais cineclubes não havia debates para não se forçar um julgamento do público, seria a assiduidade que formaria, pouco a pouco, a cultura cinematográfica do público (LANGLOIS apud CORREA JÚNIOR 2010, p.62).

É importante lembrar aqui, a participação de Paulo Emílio Salles Gomes nas reuniões do *Cercle du Cinéma* durante o seu período de exílio por causa da Intentona Comunista de 1935¹⁹, no Brasil. O contato de Paulo Emílio com o movimento cineclubista na França mobilizou-o para a criação de um projeto de uma cinemateca brasileira, inspirado no modelo francês e também no seu envolvimento com o movimento cineclubista nacional.

Nessa mesma linha do *Cercle du Cinéma*, seguiam as exibições de cinema programadas pela *Cinémathèque Française*²⁰ de Paris, que pretendia formar um público crítico através da exibição de filmes não só clássicos, mas com uma vasta programação abrangente da história cinematográfica.

A partir de 1936, a França passou a ser governada pelo *Front Populaire* formado por uma coalizão de partidos de esquerda, o Partido Socialista, o Partido Socialista Radical e o Partido Comunista. O governo do *Front Populaire* iniciou uma série de reformas sociais que priorizavam melhorias nas condições de vida dos trabalhadores.

Durante o período em que a França foi governada pelo *Front Populaire* (1936-1938) alguns cineclubes surgiram com o objetivo de educar os operários através da experiência do cinema. O *Ciné Club de Paris*, de Jacques Aubin e Jacques Loew, criado em 1936, e o *Club des Cinq*, de Jean Nery e Robert Chazal, tiveram sua atuação voltada para os trabalhadores.

¹⁹ Paulo Emílio Salles Gomes foi preso pela repressão política do governo de Getúlio Vargas, mas conseguiu fugir e exilou-se na França.

²⁰ A *Cinémathèque Française* surge em 1936, fundada por Henri Langlois (1914-1977).

Outro exemplo de cineclube voltado para o público operário foi o *Cine Liberté*, de Henri Jeanson, Léon Moussinac, Claude Aveline e Louis Cheronnet. Os membros do *Cine Liberté* defendiam as reivindicações do *Front Populaire* e chegaram a financiar documentários de cunho social e a produção do filme *La Marseillaise*, de Jean Renoir, de 1938. O cineclube chegou ainda a editar um jornal intitulado *Cine Liberté*, com as propostas do movimento. Nas reivindicações para o campo cinematográfico constavam:

União pelas atualidades populares; união por produções de cooperativas livres e independentes; união pela livre distribuição dos melhores filmes sociais e dos filmes proibidos (interditados); união contra a censura burocrática; união pela defesa e pela renovação do cinema francês (MANONNI, setembro 2013).

Com a Segunda Guerra Mundial, o cineclubismo sofreu um recrudescimento em suas atividades em todo mundo. Na França, o governo de Vichy (1940-1944), período em que o país foi governado pelo regime nazista, proibiu toda e qualquer reunião ou discussão em torno da cultura nacional, o que acabou por restringir a atuação dos grupos cineclubistas (LISBOA, 2011). Mesmo assim, muitos filmes proibidos pelo Reich circulavam através de recursos e estratégias criativas de maneira clandestina, como em carrinhos de bebês.

O governo de Vichy é tido como um período vergonhoso da história francesa por ter colaborado diretamente com o regime nazista. A ocupação das tropas nazistas levou a dispersão de vários filmes da Cinemateca Francesa pelo mundo, na tentativa de se resguardar o patrimônio cinematográfico francês.

No final da Segunda Guerra Mundial, com a libertação do governo francês, liderada por grupos comunistas e católicos gaulistas, uma nova geração passou a lutar e exigir mudanças econômicas e sociais. De acordo com Fátima Lisboa:

Através da pressão desses grupos o Estado colocou em prática um projeto de educação popular de nível nacional. De acordo com os ideais do *Conseil National de la Résistance* (Conselho Nacional da Resistência), uma grande democracia cultural devia nascer no horizonte do “novo Estado”. A constituição de 1945 aprovou essas exigências e buscou garantir a educação para todos. Diversos movimentos chamados de “cultura popular” foram criados no pós-guerra (LISBOA, 2011, p.360).

Esses movimentos de cultura popular eram conhecidos como *Maisons des Jeunes et de la Culture* – MJC, propunham o envolvimento de jovens e cidadãos com a cultura popular através do desenvolvimento de atividades voltadas para uma perspectiva educacional. Segundo Lisboa (2011), várias *Maisons des Jeunes et de la Culture* foram criadas em toda França, entre 1944 e 1948, essas associações recebiam o apoio do Ministério da Educação que

criava cursos para treinamento de educadores e animadores de diversas atividades, que iam da divulgação cultural à alfabetização de adultos.

Do ponto de vista cultural, essas associações serviam para valorizar e reforçar o gosto do público pela cultura nacional, em detrimento à importação dos diversos produtos estrangeiros. Além disso, ao promover o acesso das camadas médias e operárias a expressões artísticas da cultura erudita contribuíram para a “elevação crítica do gosto popular”.

Muitos pesquisadores como Fátima Lisboa afirmam que a reconstrução nacional na França no Pós-Segunda Guerra ocorreu graças à seguinte equação: Cultura Erudita + Educação = Civilização. Nessa reconstrução nacional, o papel da escola foi reavaliado e modificado, considerando-se a metodologia do programa de “elevação cultural” do povo francês (LISBOA, 2011, p. 361).

No âmbito do cineclubismo, com o fim da guerra e a libertação da França, o movimento ressurgiu alimentado também por essas questões culturais colocadas pelos grupos populares. Neste sentido, podemos dizer que o movimento renasce incorporando os ideais do projeto civilizador francês em sua missão e objetivos, buscando utilizar o cinema como um instrumento para a educação de jovens e adultos. (...) “o cinema era fortemente entendido como uma forma de transformação da sociedade” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.59).

Nessa segunda fase, é importante ressaltar que o cineclubismo não aparece mais como uma atividade oposta ao mercado cinematográfico, mas ocorre uma aproximação de forças como observa Pinel (1964) entre a arte e o mercado.

O cineclubismo não busca se opor ao cinema comercial, o substituir, nem mesmo fazer-lhe concorrência. Suas finalidades são mais sutis: que continuemos a frequentar as salas comerciais, se possível até mais, mas com um outro olhar e com uma sensibilidade afinada, mais lúcida e mais aguda (PINEL apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.54).

Lisboa (2011) também observa essa aproximação, destacando que, ao preparar o público para “avaliar uma obra de valor cultural”, os cineclubes incitavam a paixão pelo cinema e por uma apreciação mais profunda do produto cinematográfico.

Um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial, seis cineclubes se reuniram para retomar as atividades da Federação Francesa de Cineclubes (FCCC), presidida por Jean Painlevé: *Cercle Technique de l'Ecran*, *Ciné - Club Universitaire*, *Cercle du Cinéma*, *Ciné - Club Cendrillon*, *Ciné - Jeunes* e *Club Français du Cinéma*. Em abril de 1946, a federação já tinha 80 clubes associados e 50.000 sócios.

Em 1947, surge a Federação Internacional de Cineclubes (FICC), criada durante o Festival de Cannes, na França, quando o Clube de Cinema de São Paulo foi inscrito como representante do cineclubismo brasileiro.

As décadas de 1950 e 1960 simbolizam o auge da expansão do movimento com o surgimento de vários cineclubes na França e em todo mundo. No Brasil, o cineclubismo ressurgiu também nessa época com força total, aparecendo diferentes grupos cineclubistas, como classifica Carlos Armando (2004), com distintos interesses: alguns voltados para kunhos sociais, outros com tendências filosóficas e também os de caráter religioso.

Em nosso estudo, buscaremos compreender como ocorreu essa importação do modelo cineclubista francês e a sua adaptação para o contexto social brasileiro. Tentaremos mapear as ações dos principais núcleos nacionais, compreendendo seus objetivos e missões, nos deteremos particularmente na análise dos cineclubes em Minas Gerais, com destaque para o caso específico do cineclubes mineiro CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte - que serviu como modelo para a criação do cineclubes de mesmo nome na cidade de Juiz de Fora.

2.2. O movimento cineclubista no Brasil

A primeira experiência cineclubista brasileira oficial ocorre com a fundação do *Chaplin Club* em 1928, por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir de Castro e Cláudio Mello, no Rio de Janeiro. Anteriormente a esse cineclubes, André Gatti, na *Enciclopédia Brasileira do Cinema* (1997), nos mostra a existência de um grupo conhecido como o Paredão, formado por cinco jovens entre os 18 e 20 anos, Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Pedro Lima, entre outros, que se reuniam para ver e debater filmes nos cinemas Íris e Pátria, em 1917, no Rio de Janeiro.

Embora as atividades promovidas pelo Paredão fossem tipicamente cineclubistas, o grupo não se formalizou como um cineclubes. É importante ressaltar que muitos dos seus membros posteriormente se envolveram com ações no campo cinematográfico nacional, como na criação da revista *Cinearte*²¹ e na implantação do estúdio Cinédia²².

²¹ A revista *Cinearte*, criada em 1926 por Mário Behring e Adhemar Gonzaga, foi uma das mais importantes revistas cinematográficas do Brasil. A revista era feita por intelectuais, cineastas, literatos, educadores, críticos de arte e até advogados.

O grupo Paredão constituiu-se como um “lugar de cultura”, para se pensar num movimento cinematográfico brasileiro, pois seus integrantes se engajaram na luta pela defesa do cinema nacional e influenciaram em sua trajetória.

Devido ao fato do grupo Paredão ter realizado suas atividades de maneira informal, conforme muitos estudiosos, tomaremos como marco para o estudo do cineclubismo no Brasil a data de criação do *Chaplin Club* em 1928. O modelo de cineclube inaugurado pelo *Chaplin Club* baseava-se na tradição francesa que primava pela defesa do cinema como uma forma de arte.

Logo após sua criação, o grupo lançou uma publicação em revista, *O Fan*²³, composta por artigos, ensaios, que eram lidos em suas sessões. A revista teve uma periodicidade irregular e contou com nove publicações, sendo que seu último número foi lançado em dezembro de 1930.

Foi no *Chaplin Club* que ocorreu a primeira exibição do filme brasileiro *Limite*, de Mário Peixoto, numa sessão no Capitólio, no Rio de Janeiro. O filme, apesar de ter recebido bons comentários por parte da crítica, nunca entrou no circuito comercial, sendo exibido apenas esporadicamente.

Os membros do *Chaplin Club* cultuavam o cinema mudo, privilegiando a exibição desses filmes em suas sessões. Com a chegada do *talkie*, o cineclube se dispersa e seus membros partem para outras atividades, não necessariamente ligadas ao cinema.

A experiência cineclubista do *Chaplin Club* serviu como modelo para outros cineclubes que vieram depois como o Clube de Cinema de São Paulo, fundado por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1940. O contato inicial de Gomes com o cineclubismo começou por meio da amizade com Plínio Sussekind e também pelo caráter militante que o movimento assumiu.

Paulo Emílio Salles Gomes participou de grupos cineclubistas na França, durante seu período de exílio, por causa do processo da Intentona Comunista de 1935, chegando a frequentar com Plínio Sussekind diversos cineclubes como: *Club 32*, *Cine Liberté* e o *Cercle du Cinema* (CORREA JÚNIOR, 2010).

Ao retornar ao Brasil, Gomes funda, em 1940, com os amigos Francisco Luís de Almeida Salles, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Ruy Coelho e outros, o Clube de Cinema de São Paulo ligado à Faculdade de Filosofia da USP - Universidade de São Paulo.

²² A produtora cinematográfica Cinédia surgiu em 15 de março de 1930, idealizada por Adhemar Gonzaga. A produtora dedicou-se à gravação de dramas populares e comédias musicais, conhecidas como as chanchadas.

²³ A revista *O Fan* foi publicada de agosto de 1928 a dezembro de 1930.

De acordo com Décio Prado, um dos participantes do cineclube: “No Brasil, ninguém se interessava seriamente, ou escrevia sistematicamente sobre cinema [...] resolvemos criar um movimento mais sério, um grupo que se interessasse que fizesse um movimento” (PRADO apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.88).

O Clube de Cinema de São Paulo inspirado no *Cercle du Cinema* tinha objetivos e finalidades bem próximas ao cineclube francês. Desde o início, possuía intenção de criar um acervo de filmes, uma biblioteca e também um periódico. Além de promover palestras e debates sobre cinema.

Uma das principais finalidades do cineclube expressa em um dos seus boletins era: “congregar todos que se interessassem pelo cinema como mais do que simples divertimento, segundo a fórmula corrente no nosso meio” (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 89). O objetivo era proporcionar ao público o contato com obras primas da história do cinema, por meio da difusão da teoria cinematográfica praticamente desconhecida no país, elevando assim o nível crítico das platéias.

As primeiras exhibições do clube aconteceram de maneira privada na casa de Paulo Emílio Salles Gomes. Os filmes e o equipamento, um *Pathé-Baby*, um projetor de bitola de 9,5 cm, eram alugados. Numa passagem dos seus diários, Francisco de Almeida Salles retrata uma das reuniões na casa de Gomes, em 1940.

21 de setembro – Sessão de cinema em casa de Paulo Emílio Sales Gomes. “A morte de Siegfried” e “A vingança de Krehilde” de Fritz Lang. Apesar de improvisada a exibição foi preciosa, pois os dois filmes são duas obras primas do cinema. Filmados em studio constituem criações artísticas. “A vingança de Krehilde” possui a grandeza e a atmosfera das tragédias clássicas. No tocante à técnica os filmes apresentam soluções admiráveis, como, por exemplo, na “A morte de Siegfried”, o episódio das provas a que Gunther se submete para desposar Brunhilde: o auxílio de Siegfried a Gunther é mostrado de maneira genial. Na “A vingança de Krehilde” há dois momentos magníficos: a chegada de Krehilde ao país dos hunos – com aquelas criaturas se agitando como ratos e Átila, velho e imundo jogando, jogando o seu manto ao chão para que Krehilde nele pisasse; e, ainda, o encontro de Átila com o filho recém-nascido (SALLES apud CORREA JÚNIOR, 2010, p.91).

Nesse trecho do diário de Francisco de Almeida Salles, são indicadas as passagens dos filmes consideradas interessantes, no entanto, não há uma análise do ponto de vista técnico da teoria cinematográfica. Esta seria aos poucos difundida pelo clube nos debates após as sessões. Além de mostras de cinema europeu e exhibições de filmes, o cineclube publicou a revista cultural *Clima*²⁴.

²⁴ A revista *Clima* foi fundada por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Antônio Cândido, entre outros, em 1941.

A revista *Clima* desempenhou um importante papel dentro da crítica brasileira, sendo um espaço para divulgação e debate de várias formas de manifestações culturais como cinema, literatura, teatro e artes plásticas.

Para a ditadura do Estado Novo, a reunião de intelectuais para assistir filmes antigos era uma coisa de subversivos, como traduziu Paulo Emílio Salles Gomes numa conversa com um dos responsáveis pelo DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda -, sendo então fechado o cineclube com a desculpa de não ter licença para funcionar (CORREA JÚNIOR, 2010, p. 90).

Com o fechamento do Clube de Cinema de São Paulo, Paulo Emílio parte para uma temporada na França. Mesmo morando em outro país, ele não se afastou do movimento cineclubista brasileiro, pelo contrário, manteve-se atuante através de sua participação com artigos em diferentes veículos como nas revistas *Clima*, *Anhembi*²⁵ e também no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*.

Embora o Clube de Cinema de São Paulo estivesse inativo temporariamente, o clube já tinha lançado as bases para difundir a ideia e o modelo de cineclube: “O mais importante é que a ideia estava plantada, e o Clube de Cinema de São Paulo esteve nos debates sobre cinema durante todo o Estado Novo, difundindo a ideia e o modelo de entidade” (CORREA JÚNIOR, 2010, p.90).

Em 1946, com o fim do Estado Novo, o Clube de Cinema de São Paulo ressurgiu com a participação de Paulo Emílio Salles Gomes que, mesmo a distância, pois estava na França na época, se correspondia com os membros do cineclube, dando importantes colaborações e sugestões. Essas colaborações contribuíram para a associação do cineclube à Filmoteca do MAM – Museu de Arte Moderna – que posteriormente se transformaria na Cinemateca Brasileira.

Vale ressaltar aqui, que a criação da Cinemateca Brasileira foi inspirada no modelo francês de Henri Langlois que buscou resolver o impasse entre difundir e preservar, conciliando as duas práticas no projeto da Cinemateca Francesa. Langlois defendia a Cinemateca como um órgão capaz de produzir novos cineastas, como um projeto educativo de cinema. Havia uma preocupação em difundir, intervir na produção e na educação do espectador para com as fontes futuras da memória do cinema, e, ao mesmo tempo, havia uma preocupação em se preservar aquilo que estava sendo feito (CORREA JÚNIOR, 2010).

²⁵ A revista *Anhembi* foi criada em 1950, dirigida por Paulo Duarte (1899-1984), jurista, arqueólogo, jornalista ligado a Júlio de Mesquita Filho e ao grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Era uma publicação mensal, que tratava de assuntos os mais variados, das ciências às artes, e contava com a colaboração de diversos professores da USP, estrangeiros e brasileiros. Circulou até 1962.

Nessa primeira fase, o cineclubismo era uma atividade muito restrita, sendo formada majoritariamente por uma classe elitizada e de intelectuais interessados em discutir sobre cinema.

O tipo de programação, a constância dos encontros, os temas das retrospectivas, a categoria social dos aderentes, a localização e principalmente, o estilo de publicação que circulava nesses espaços, nos indicam uma exigência de grande erudição dos participantes das discussões nos núcleos do movimento, no Brasil e na Argentina (LISBOA, 2011, p.367).

É no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, que o movimento sofre um “boom” com a explosão de vários cineclubes em todo o país. A propagação desses núcleos deve-se a alguns fatores como: a realização de um Curso de Dirigentes Cineclubistas organizado em colaboração com o Centro de Cineclubes de São Paulo e a Cinemateca (MACEDO, 2013), que serviu como estímulo para novos grupos, o surgimento do *Cinema Novo*, movimento que nasce arraigado nos clubes de cinema e também ao interesse da Igreja Católica na criação de clubes com a intenção de promover uma educação religiosa através do cinema.

O *Cinema Novo* foi um movimento cinematográfico brasileiro formado por um grupo de jovens, que discutiam a ideia de criar um cinema nacional e que construísse uma identidade político cultural para o povo brasileiro.

Assim, durante a década de 50, principalmente de 1955 para frente um movimento de renovação começou a tomar corpo, não só nos filmes apontados como também nas críticas e nos clubes de cinema, dispendo-se seus participantes desordenadamente a provocar o surgimento de um cinema agressivo, inquieto, mais preocupado com os problemas do povo brasileiro do que com quaisquer questões formais ou técnicas. Cinema brasileiro, sem estúdios, cinema social, de autor, cinema de câmera na mão: tudo isso, e muito mais, passou a ser suscitado como indispensável à definição do movimento (VIANY, 1999, p.147).

O movimento surge com uma proposta de renovação da cinematografia nacional, que lutava contra a importação de produções de Hollywood e contra o falso populismo presente nas chanchadas. As principais características desse cinema eram: o baixo custo de produção, o contato direto com a realidade e a busca por temáticas nacionais. Como revelou Glauber Rocha, a formação do grupo originou-se nos clubes de cinema:

O novo grupo foi sendo formado nos clubes de cinema, no GEC - Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes -, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, no *O Metropolitano*, jornal semanal da União Metropolitana dos Estudantes, e houve assim uma certa convergência de interesses e objetivos (ROCHA apud VIANY, 1999, p.87).

Outro fato importante é o interesse da Igreja Católica na formação de grupos cineclubistas. Desde 1932, já existia um sistema para a classificação moral dos filmes que era

realizado na capital federal pelo Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica. Com a extinção dos departamentos da Ação Católica, nos anos 1950, foi criado o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), dentro do Secretariado Nacional de Cinema.

De acordo com Chaves (2012), esse órgão servia como um guia de orientação para a “elevação do nível moral e cultural da arte cinematográfica”, baseado nos princípios da encíclica *Vigilanti Cura*²⁶. Dessa forma, foi implantada uma política para a atividade cineclubística, promovendo-se cursos e palestras além da publicação de livros e apostilas. Estima-se que cem cineclubes foram criados sob o comando da Igreja Católica no Brasil (GUSMÃO, 2008).

Todos esses fatores contribuíram para o surgimento de vários núcleos cineclubistas em todo Brasil como: o Clube de Cinema de Porto Alegre, em 1948, o Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950, o Centro de Estudos Cinematográficos, em 1951, em Belo Horizonte, o Clube de Cinema Marília, em 1952, em São Paulo, uma das mais extensas experiências cineclubistas dos anos 1950 até 1990, o Clube de Cinema: “Os Espectadores” em Belém do Pará e muitos outros.

O Clube de Cinema da Bahia foi o primeiro cineclubes do estado fundado em 27 de junho de 1950, pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira. O Clube reunia um distinto público formado por jornalistas, professores, artistas, intelectuais, profissionais liberais e estudantes para assistir às obras mais importantes da cinematografia mundial, principalmente aquelas que não eram exibidas nos circuitos comerciais.

O *Clube de Cinema da Bahia* aliado ao surto desenvolvimentista criou um ambiente favorável para a formação de um contexto cultural baiano, como explica Coelho (2009):

As diversas iniciativas promovidas por Walter da Silveira, somadas a conjuntura sociopolítica favorável originada pelo surto desenvolvimentista do estado da Bahia, contribuíram de forma significativa para formação de um contexto cultural baiano propício não só para o estudo e análise do cinema, como também para constituição da Bahia como pólo para as produções cinematográficas neste período (COELHO, 2009, p.6).

Nesse contexto cultural favorável, muitos filmes nacionais foram gravados na Bahia, chamando a atenção do restante do país e até mesmo do exterior para a produção significativa desse estado. Filmes como *Redenção*, *Barravento*, *A Grande Feira*, *Tocaia no Asfalto*, *Mandacaru Vermelho*, *Sol sob a Lama* e *Bahia de Todos os Santos* marcaram o cenário nacional. Ao mesmo tempo em que os filmes despontavam no mercado brasileiro, os nomes

²⁶A encíclica *Vigilanti Cura* foi lançada pelo Papa Pio XI em 1936, correspondendo a uma manifestação oficial da Igreja Católica Apostólica Romana em relação ao cinema. Na encíclica foram traçadas diretrizes para a ação dos católicos e também se afirmava a necessidade de uma classificação moral para os filmes.

de importantes cineastas do *Cinema Novo* oriundos do território baiano também se destacavam: Glauber Rocha, Alex Viany, Orlando Senna, entre outros.

Esse período de intensa produção ficou conhecido como *Ciclo Baiano de Cinema* e durou aproximadamente cinco anos, terminando por problemas de ordem financeira (COELHO, 2009, p.6). Apesar do *Ciclo Baiano* (1958-1964) ter tido um curto período de duração, sua importância reside no fato de suas origens estarem ligadas ao Clube de Cinema da Bahia, que, por sua vez, ao lado da atuação de outros grupos cineclubistas, configurou-se como berço para o nascimento do cinemanovista.

No sul do país, dois anos antes da fundação do Clube de Cinema da Bahia, o jornalista Paulo Gastal fundava, em 13 de abril de 1948, o Clube de Cinema de Porto Alegre. O Clube de Cinema de Porto Alegre, também conhecido pelos íntimos como Clube, tinha como finalidade desenvolver o estudo, a defesa e a divulgação da arte cinematográfica. Fiel à tradição francesa cineclubística, seus integrantes valorizavam os diretores e as grandes obras cinematográficas (SOARES, 2007, p.7).

Ao lado de importantes críticos e cineastas que escreviam artigos nos jornais nacionais, Gastal trabalhou, de 1949 a 1979, no jornal *Correio do Povo*, no qual editava a seção de espetáculos e o *Caderno de Sábado*. O sucesso que o crítico alcançou trabalhando para o jornal rendeu bons frutos para o cineclubes que, com isso, ganhou credibilidade:

O Clube de Cinema de Porto Alegre é um espaço de excelência, e um espaço alternativo à hegemonia do cinema americano pós-Segunda Guerra. Isto não significa que o Clube tenha uma convivência atribulada com os exibidores locais. Ao contrário, várias casas cedem suas instalações para as sessões que acabam por se consolidar nas manhãs de domingo, sem ônus para a agremiação. Também as fitas são cedidas graciosamente pelas distribuidoras, demonstrando que a convivência é mais do que cordial, e que os próprios exibidores reconhecem o trabalho educativo e de formação de platéias, realizado pelo Clube. O lugar de Gastal, no *Correio do Povo*, também foi determinante para esta política de boa vizinhança (GASTAL apud SOARES 2007, p.8).

Enquanto Paulo Gastal trabalhava no sul do país em prol do cineclubismo, no Rio de Janeiro, os críticos Alex Viany, Moniz Viana e Luiz Alípio Barros fundavam o Círculo de Estudos Cinematográficos (CECRJ). Outros cineclubes também foram fundados nesse mesmo ano em Fortaleza, Ceará e Santos, São Paulo (GATTI, 2000, p.128).

No início dos anos 1950, surgia, em São Paulo, o Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo – CECSP. O CECSP promoveu, no mesmo ano de sua criação, o I Congresso de Clubes de Cinema, cuja proposta principal era a criação da Federação Brasileira de Cineclubes (GATTI, 2000, p. 128).

Em 1951, nascia em Belo Horizonte o Centro de Estudos Cinematográficos – CECMG, que teve uma importância muito grande para a formação de outros grupos cineclubistas mineiros, tema do nosso próximo subcapítulo.

Outra experiência cineclubista de relevância no cenário nacional é o Clube de Cinema Marília, em São Paulo. A primeira sessão do cineclubes ocorreu em 12 de outubro de 1952, o filme exibido foi *A Dama de Xangai*, de Orson Welles. Esse cineclubes nasce no momento do processo de urbanização da cidade. Embora não tenhamos muitas informações sobre esse clube, sabemos que foi uma das experiências mais duradouras em termos de atividade cineclubística, funcionando até meados da década de 1990.

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, segundo Gatti (1997), o cineclubismo brasileiro organiza-se em torno de entidades federativas. Em 1956, é criado o Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo (CCESP). No Rio de Janeiro, no mesmo ano, foram fundados os Cineclubes da Escola de Belas Artes, da Aliança Francesa e o Centro de Cultura Cinematográfica, que se integraria ao Museu de Arte Moderna, transformando-se mais tarde em Cinemateca do MAM (GATTI, 2000, p.129).

É nessa época também que começam a surgir cineclubes dentro de instituições e entidades como escolas, faculdades e museus. Em 1959, é realizada a I Jornada dos Cineclubes Brasileiros, congresso nacional promovido pelo CCC - Centro dos Cineclubes de São Paulo, realizada em São Paulo. “A Jornada é o fórum máximo e principal do Cineclubismo Brasileiro. Elas se definiam como a oportunidade em que os cineclubes avaliavam suas atuações, estabelecendo normas e diretrizes para o período seguinte” (SANTOS, 2003, p.18).

As três primeiras jornadas foram organizadas pelo Centro dos Cineclubes de São Paulo. Em 1962, na III Jornada de Cineclubes, em Porto Alegre, foi criado o CNC – Conselho Nacional de Cineclubes -, entidade que passou a organizar as jornadas e também a direcionar o movimento cineclubista brasileiro.

Entre 1964 e 1968, as atividades cineclubistas começam a entrar em declínio devido à censura do regime militar. De acordo com Macedo (2013), calcula-se que existissem cerca de 300 cineclubes agrupados em seis federações regionais filiadas ao Conselho Nacional de Cineclubes. Um ano depois, após a instauração do AI-5 (1968), desapareceram o CNC, as seis federações e muitos cineclubes no país.

Ao percorrermos a trajetória do movimento cineclubista brasileiro, durante os anos 1940, 1950 e 1960, podemos afirmar que o cineclubismo constitui-se como uma das principais atividades culturais nessas décadas em todo o país. Segundo Lisboa (2011), as

atividades promovidas pelos cineclubes nos países da América Latina, especificamente no Brasil, Argentina e Cuba foram responsáveis por trazer à tona os impasses para a implantação de uma indústria cinematográfica com preocupações sócio-culturais em países com mercados dominados pela produção norte-americana.

De acordo com Rudá de Andrade²⁷, em um relatório publicado numa reunião da Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura -, as atividades dos clubes de cinema no Brasil e na América Latina foram fundamentais para impulsionar o desenvolvimento da cultura nesses países.

Nessas localidades longínquas da Venezuela, Argentina e Brasil, ou de qualquer outro país latino-americano, o clube tende a ultrapassar o seu papel de simples difusão intelectual e artística para transformar-se num dos núcleos mais intensos da vida social, num órgão sensível de receptividade à inovação de ideias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes (ANDRADE apud GUSMÃO, 2008, p. 8).

O trabalho de crítica cinematográfica desenvolvido por cineclubistas e críticos como Walter da Silveira, em Salvador, Jacques do Prado Brandão e Ciro Cerqueira, em Belo Horizonte, Paulo Fontoura Gastal, em Porto Alegre, Plínio Sussekind Rocha e Alípio Barros, no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1940 e 1960, criou as condições necessárias para a difusão do movimento cineclubista como uma forma de manifestação cultural.

Para as gerações dessa época, o cinema era considerado mais do que um meio de entretenimento, era uma forma de manifestação cultural capaz de promover mudanças sociais. Mais do que espaços de discussão voltados para a sociabilidade, os cineclubes também funcionavam como núcleos de resistência durante o período do regime militar.

Na América do Sul, o cinema foi um meio para a participação real de jovens nas lutas revolucionárias nacionais, e vemos o cineclubismo como um dos principais vetores de mudança da visão do cinema nos meios intelectuais dos países citados: Brasil e Argentina (LISBOA, 2011, p.368).

Apesar do cineclubismo brasileiro ter suas origens ligadas ao movimento cineclubista francês, com a importação do modelo de cineclubes adotado pelos franceses, o processo de implantação dos cineclubes ocorreu de maneira diferente, ao contrário da congênere francesa. Devido às condições sócio-econômicas e políticas do país, não houve a formação de um projeto civilizador aliado à educação que se preocupasse com a elevação cultural do gosto do

²⁷ Rudá Poronominare Galvão de Andrade, filho de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, nessa época (anos 1960) - segundo informações de Paulo Emílio Gomes Salles (1981), exercia a função de conservador adjunto na Cinemateca Brasileira.

público. Conforme Fátima Lisboa (2011), o movimento de cineclubes no Brasil se afasta desse objetivo pedagógico e popular, e não consegue formar público:

Não houve, na América do Sul nos anos 1950, período de intensa atividade cineclubista, uma ação conjunta (entre políticos, artistas e profissionais de cinema, representantes do movimento cineclubista, intelectuais sensíveis ao desenvolvimento da sétima arte, distribuidores e donos de salas) que fosse direcionada à formação de um público para o cinema nacional (LISBOA, 2011, p.373).

Por outro lado, apesar de não conseguir criar uma consciência de uma “cultura cinematográfica” (CORREA JÚNIOR, 2010), elemento considerado essencial para a formação de um público crítico defensor da cinematografia nacional, o movimento cineclubista brasileiro formou críticos e produtores culturais.

Como destaca Milene Gusmão (2008), os cinemanovistas se formaram nos cineclubes espalhados por todo o país. Dentre eles, destacamos Vinícius de Moraes, que frequentou as sessões do *Chaplin Club*, nos anos 20, Glauber Rocha, Helena Ignez e Orlando Senna, que participaram do Clube de Cinema da Bahia, entre outros.

2.3 Cineclubismo em Minas Gerais: o protagonismo cultural do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos - de Belo Horizonte

Curiosamente as origens do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte - remontam ao CCMG - Clube de Cinema de Minas Gerais -, fundado pelos irmãos gêmeos José Geraldo e José Renato Santos Pereira, e pelo amigo Jacques do Prado Brandão, em 1944, no período da Segunda Guerra Mundial. Nesta época, segundo Elizabeth Oliveira (2003), se instala na capital mineira uma “vaga cineclubística”.

O cinema, arte-fruto da industrialização apodera-se do espírito crítico dos mineiros canalizando para si as atenções dos círculos artísticos-literários e jornalístico-intelectuais. Os pequenos salões fechados dos cineclubes transformam-se em palcos de memoráveis debates e polêmicas que terão como pano de fundo o clima de pós-guerra (OLIVEIRA, 2003, p.43).

A primeira sede do cineclubes situava-se numa das salas da Cultura Inglesa, localizada no Edifício Guimarães, na Av. Afonso Pena. Além do espaço, na Cultura Inglesa, o grupo também realizava sessões na Escola de Comunicação e no Instituto de Educação. Três anos depois de sua fundação, o Clube de Cinema é fechado, pois os irmãos Pereira partem para

Paris, em que realizariam um curso no IDHEC - Instituto de Altos Estudos Cinematográficos - e Jacques Brandão deixa a cidade rumo ao Rio de Janeiro (OLIVEIRA, 2003).

Há controvérsias em relação ao surgimento do CCMG. De acordo com Carlos Armando:

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 (ARMANDO, 2004, p.27).

De acordo com Armando (2004), essa turma do Clube dos Cincos, formada pelos irmãos Paulo Arbex e Luís Arbex, os jovens Ivan Casassanta Dantas, Dalmo Jeunon e José Maurício Pena, posteriormente, se uniram ao grupo composto pelos irmãos Pereira e Jacques do Prado Brandão, criando, então, no dia 21 de novembro de 1947, o Clube de Cinema de Minas Gerais (CCMG).

Já Fernando Pires Fonseca, membro do CEC, nos anos 1980, cita um artigo de Geraldo Fonseca, antigo membro do CEC, publicado no jornal *Estado de Minas*, relata que a fundação do protótipo do CEC, o CCMG - Clube de Cinema de Minas Gerais - ocorreu em 30 de outubro de 1948.

Ali, no auditório da Associação Franco Brasileira, cinquenta pessoas - um número expressivo na época - reuniram-se para ouvir a palestra do Lourival Gomes Machado sobre "Clubes de cinema e a cultura cinematográfica". Foi o primeiro debate público promovido pelo CCMG. Uma rápida olhada pelos nomes dos membros desse cineclube e pode-se perceber que vários estariam depois nas fileiras do CEC. Entre eles Jacques do Prado Brandão, Edmur Fonseca, os irmãos Santos Pereira estes fundamentais nos anos seguintes para a fundação do CEC (FONSECA, 2001, p. 24).

Segundo Fonseca (2001), não há explicações muito claras para o fim do CCMG. Para Fonseca (2001) e Oliveira (2003), as dificuldades financeiras e o êxodo constante de intelectuais para o Rio de Janeiro e São Paulo são apontados como as principais causas.

Embora existam controvérsias entre os autores quanto ao nascimento do CCMG, é inegável que as origens do CEC descendem desse cineclube. Fonseca (2001) afirma que a ideia de reativar o antigo cineclube CCMG surge das conversas e encontros entre Cyro Siqueira, Fritz Teixeira Salles e Jacques do Prado Brandão, todos três futuros integrantes do CEC. O retorno do cineclube foi noticiado por Cyro Siqueira²⁸, nas páginas do jornal *Estado de Minas*.

²⁸ Na época, Cyro Siqueira, jovem estudante de Medicina, acabava de assumir a coluna de crítica do jornal *Estado de Minas*.

Na reunião que marcava o retorno do CCMG, no dia 15 de setembro de 1951, foi exibido o filme: *Esse encanto irresistível*, de John Berry, no auditório da Cultura Inglesa, no Edifício Guimarães. Para a surpresa geral, houve uma mudança de planos: o antigo CCMG não seria reativado, mas sim seria criado um novo cineclube no seu lugar.

A data da reunião: 15 de setembro de 1951. E uma surpresa na reunião: nada de reviver o extinto CCMG, conforme os desejos de alguns, entre eles os irmãos Santos Pereira, que tinham acabado de retornar de Paris, mas criar um novo cineclube: o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos (FONSECA, 2001, p. 25).

Na ata dessa primeira reunião, o grupo já fazia planos para o futuro, além das sessões de exibições regulares dos filmes, comum a todo cineclube, seriam oferecidos também cursos de cinema e debates sobre os principais filmes que estavam em exibição na cidade (FONSECA, 2001).

Durante o seu período de existência, de acordo com Oliveira (2003), o clube foi mantido por uma taxa mensal de manutenção paga pelos seus sócios, aproximadamente 2.000 pessoas. Os sócios possuíam carteirinha do cineclube e elegiam a diretoria que era renovada a cada dois anos.

Em relação à hierarquia do cineclube, a diretoria era composta por um presidente, um vice-presidente, um primeiro secretário e um tesoureiro. O primeiro presidente do CEC-MG foi Jacques do Prado Brandão, acompanhado por Cyro Siqueira, como vice-presidente.

O primeiro ponto de encontro do CEC foi o espaço da Cultura Inglesa, duas reuniões foram realizadas ali, depois o cineclube, como observa Maurício Gomes Leite (2001), seguiria como um grupo nômade: “Seminário ambulante, curso-caravana”.

Ao longo de sua existência, vários lugares serviram como ponto de encontro para suas reuniões: o auditório do Clube Belo Horizonte, o Conservatório Mineiro de Música, a Biblioteca Thomas Jefferson, o auditório do Instituto de Educação e o andar de cima do cine Art-Palácio, local por onde permaneceu por mais tempo como sede fixa.

Normalmente, as sessões aconteciam todos os sábados. Primeiramente, ocorria uma espécie de apresentação do filme, seguida da exibição e logo após havia o debate aberto à participação de todos: críticos, sócios e espectadores. Filmes que faziam grande sucesso no circuito comercial também eram debatidos, como relembra Carlos Denis Machado (2001):

Um deles ficou famoso e foi em torno do filme *Sindicato de Ladrões* (On the waterfront) de Elia Kazan, sob a coordenação do Cyro. A sala ficou entupida e teve gente que ficou em pé, e a discussão foi acalorada especialmente entre Fritz Teixeira de Salles e Cyro; este, recentemente em sua página semanal no jornal Estado de

Minas discorreu longamente sobre o debate, inclusive aproveitando notas taquigráficas e resgatadas (MACHADO, 2001, p. 165).

Após as sessões, muitas vezes, os debates continuavam nos cafés e bares da capital. Eventualmente palestras e cursos de cinema eram promovidos com a presença de personalidades importantes como Paulo Emílio Salles Gomes, Mário Pedrosa, Nelson Pereira dos Santos, Lourival Gomes Machado, Hélio Pellegrino e outros.

O CEC funcionava como um ponto de encontro, espaço de sociabilidade para as diferentes gerações e públicos amantes da sétima arte. Na Belo Horizonte, da década de 50, “todo mundo ia ao CEC, assim como em Casablanca todo mundo ia ao Rick’s” (MONTEIRO MACHADO, 2001, p.95). Tal como a televisão faz hoje com o público, o cinema, nessa época, congregava as pessoas.

Como Maurício Gomes Leite (2001) observa mais do que a exibição de filmes, a verdadeira função impulsionadora que movia o cineclube estava nos debates e nas reflexões que ele proporcionava:

Tomei consciência de que a função principal do CEC não era tanto a de projetar filmes ou a de organizar debates formais, mas principalmente a de reunir algumas pessoas num trabalho de reflexão “ao vivo” sem registro imediato em retângulos de jornais (críticas), mas de ampla circulação na consciência/ideia de cada um (LEITE, 2001, p. 171).

Fruto desses debates e reflexões nasce, em abril de 1954, a *Revista de Cinema* por iniciativa de Cyro Siqueira, Guy de Almeida, José Roberto Duque Novaes e Jacques do Prado Brandão. A revista surge com a finalidade de ser um espaço para o grupo discutir ideias e manifestar suas opiniões de maneira mais extensa. Importante salientar que muitos membros do CEC já trabalhavam nos jornais, escrevendo críticas de cinema como Cyro Siqueira no jornal *Estado de Minas*, Maurício Gomes Leite no *Diário da Tarde*, Argemiro Ferreira na *Folha de Minas*, entre outros.

A revista era feita de maneira artesanal, não recebia subsídios nem apoio de outras instituições. A continuidade do periódico dependia unicamente do engajamento e entusiasmo dos membros do cineclube, responsáveis pela publicação. Na sua primeira edição, teve uma tiragem de 500 exemplares com textos exclusivamente de mineiros. No total foram 25 edições na sua primeira fase e quatro na segunda.

Os últimos quatro exemplares circularam em 1961 (nº 1 e 2) e em 1964 (nº 3 e 4). Como define Cyro Siqueira, o movimento da crítica mineira pode ser dividido em cinco gerações que participaram do cineclube e também da *Revista de Cinema*:

Primeira: Paulo e Luis Arbex, Jacques do Prado Brandão, Oscar Mendes, José Geraldo e José Renato Santos Pereira.

Segunda: (a geração *Revista de Cinema*) Cyro Siqueira, Fritz Teixeira de Salles, Guy de Almeida, Carlos Denis.

Terceira: (a geração *Complemento*²⁹): Maurício Gomes Leite, Flávio Pinto Vieira, Argemiro Ferreira, Silviano Santiago, Frederico Morais.

Quarta: José Alberto da Fonseca, Paulo Leite Soares, Victor de Almeida, Sérgio Dayrell Porto, Haroldo Pereira.

Quinta: (a geração *Claquete*³⁰ saída de um curso de cinema dado no CEC): Oscar Lobenwein Filho, Ronaldo Brandão, Antônio Lima, Moisés Kendler, Oswaldo Correa, Moura Reis, Lúcio Cláudio Weick, Diane Machado (SIQUEIRA, 2001, p.41).

Do ponto de vista cultural, o surgimento da revista representou a projeção do CEC no cenário nacional. O trabalho realizado pelo cineclubes passou a ser reconhecido em todo o país. Paulo Emílio Salles Gomes elogia a revista no artigo: “A primazia mineira” publicado em 31 de agosto de 1957, no jornal *O Estado de São Paulo*: “A qualidade e a continuidade desse esforço dão a Minas Gerais uma primazia que não lhe deve ser disputada. A *Revista de Cinema* precisa ser apoiada como o órgão da cultura cinematográfica do Brasil” (GOMES apud ALMEIDA, 2001, p. 177).

Em outro trecho do mesmo artigo, o crítico convoca todos a se juntarem para garantirem a continuidade da publicação:

De vez em quando surgem no Rio ou em São Paulo projetos para a criação de uma revista cinematográfica de nível alto. Na minha opinião, o que as pessoas interessadas podem fazer de melhor é canalizar seus esforços na ajuda ao que está sendo feito em Belo Horizonte. Chegou o momento de cuidarmos dos problemas da cultura cinematográfica em termos nacionais. Se for possível dar à *Revista de Cinema* a estabilidade de que necessita e o prestígio que merece, isso significará o início de uma etapa superior em nossa vida cultural cinematográfica (GOMES apud BRAGA, 2001, p.151).

Como podemos notar, nesse trecho de Paulo Emílio Salles Gomes, a importância da *Revista de Cinema* estava no fato de ser a única publicação cinematográfica de alto nível no cenário nacional. O alto nível a que o crítico se referia estava na qualidade crítica dos textos presentes na revista.

A qualidade da crítica mineira produzida em Belo Horizonte despertou a atenção, inclusive, do cineasta baiano Glauber Rocha, que visitou a cidade no intuito de propor a criação do movimento *Cinema Novo*. Em depoimento, Geraldo Veloso explica a passagem de Glauber Rocha por Minas Gerais:

²⁹ *Complemento* revista literária criada em 1956. O nome da revista foi retirado de um poema de Ferreira Gullar, de 1954, “Galo, galo”.

³⁰ O jornal *Claquete* foi uma espécie de jornal cinema, voltado especificamente para as temáticas da sétima arte.

Glauber Rocha veio a Minas, por volta de 1957, para propor aos mineiros do CEC (e de seu principal braço teórico, a *Revista de Cinema*), um projeto estético/industrial que mudasse os rumos do cinema brasileiro. Glauber, um baiano brilhante, falante e vulcânico na produção de ideias e colocações (características que não perdeu nem em seus últimos dias), foi devidamente estranhado pelos mineiros (introspectivos, prudentes, e talvez, metodologicamente lentos) que estiveram com ele (alguns não o receberam). Sabe-se que Jacques do Prado Brandão, Frederico Moraes e Maurício Gomes Leite se encontraram com Glauber naquele momento (VELOSO, 2001, p. 186).

Ainda que a visita de Glauber Rocha não conseguisse sensibilizar os mineiros para o projeto de um cinema nacional que estivesse comprometido com a realidade social do país, anos mais tarde, o cineasta afirmou no Festival de Cinema Pesaro, na Itália: “... nós fazíamos cinema na Bahia porque líamos a *Revista de Cinema*” (ROCHA apud VELOSO, 2001, p. 186).

O estímulo à produção e à difusão de conteúdo, além do próprio círculo de frequentadores do cineclube, demonstram a preocupação pedagógica do grupo na formação de espectadores conscientes e críticos nos debates sobre a cinematografia mundial. A publicação de uma revista voltada para a crítica e dos boletins informativos geralmente distribuídos nas sessões são exemplos disso.

A *Revista de Cinema* juntamente com o trabalho desenvolvido pelo CEC contribuiu para a formação de críticos e cineastas. “O Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais foi responsável pela formação de uma geração de cineclubistas e cineastas mineiros” (GATTI, 1997, p. 128).

Maurício Gomes Leite, em um artigo publicado no jornal *Estado de Minas*, em 27 de março de 1979 sobrevaloriza a relevância do cineclube no cenário nacional: “O CEC foi tão importante para a cultura brasileira quanto a Cinemateca Francesa foi essencial para a França e para o mundo [...]” (GOMES LEITE apud ALMEIDA, 2001, p. 178).

No cenário mineiro, podemos dizer que, de todas as experiências cineclubísticas existentes o CEC-BH foi a mais expressiva, em termos de organização, produção e qualidade crítica dos textos. O CEC-BH era tido como modelo de referência para os outros cineclubes do estado e até mesmo do país.

Um exemplo disso é a história do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora - que surge em 1957. A história desse cineclube, tema do nosso próximo capítulo, está ligada ao CEC-BH. Muitos participantes do CEC-JF frequentaram reuniões do CEC-BH e vice-versa.

Havia um intercâmbio cultural muito grande entre essas entidades. Uma análise dos boletins desse cineclube nos permite ver o contato constante, que foi mantido através de

correspondência entre seus membros, que se pautavam, muitas vezes, na experiência do cineclube de Minas Gerais para a realização de ações e eventos. Como observado abaixo:

Prezados colegas,

Agradecemos penhoradamente o envio das críticas solicitadas (*Ascensor para o Cadafalso* e *Perversidade Satânica*) bem como a gentil missiva de 11/02. Aproveitamos para agradecer a publicação dos melhores filmes do ano em JF. O Diário assim como a comunicação a respeito das alterações sofridas nos quadros das colunas cinematográficas de BH. Quanto à lista de vocês, será publicada na edição de 18 desse mês no vespertino *Folha Mineira*. Sem mais e aguardando quaisquer notícias relativas ao CEC-BH firmamos-nos (SALIM, CORRESPONDÊNCIA EXPEDIDA, 16 de janeiro de 1962).

Vários cineastas mineiros famosos fizeram escola nas reuniões do cineclube CEC-BH: Oswaldo Caldeira, Neville d' Almeida, Carlos Prates Correia, Mário Alves Coutinho, Alberto Graça, Ricardo Teixeira Salles, José Sette de Barros Filho, Sílvia Ferreira, Paulo Augusto Gomes, entre outros. “O cineclubismo, a crítica e a *Revista de Cinema* estavam na trajetória - obrigatória, mas passageira – de quem queria fazer cinema” (ALMEIDA, 2001, p. 179).

O último número da *Revista de Cinema* foi publicado em 1964, depois disso, a revista desaparece. Mas o CEC ainda continua o seu trabalho até o ano de 1968, quando é fechado por conta da promulgação do AI-5 pelo regime militar, que proibiu as atividades culturais em todo o país.

Após 11 anos de recesso, o cineclube reabre suas portas numa sessão de cinema em 1º de setembro de 1979, na sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes. Nessa nova fase, a diretoria do cineclube foi formada por Ricardo Gomes Leite, Wagner Corrêa de Araújo e Petrônio Fonseca. Essa fase é marcada pela reabertura política do país, nesse período, vários filmes nacionais e estrangeiros que estavam proibidos chegam a Belo Horizonte.

Nos anos 1990, o cineclube passa por um processo de reestruturação, buscando também uma aproximação no aniversário de 40 anos da entidade com dois dos seus fundadores: Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão. Nessa época, o grupo viveu um momento de crise, perdendo muitos dos associados e colaboradores, que saíram da entidade para fundar outra, o GC – Grupo de Cinema de Belo Horizonte (LEITE, 2001).

Em meios às crises do mercado cinematográfico, a falta de associados e principalmente de candidatos para as novas eleições do CEC, em 2000, o grupo passa a ser dirigido pelos antigos sócios Mário Alves Coutinho, Paulo Augusto Gomes e Geraldo Veloso. Em 2001, o grupo completou 50 anos de existência, com certeza, uma das mais longas e produtivas experiências cineclubísticas do país.

Atualmente, apoiado por outras instituições do setor cinematográfico, o CEC-BH criou o Consórcio Mineiro de Audiovisual, com o intuito de oferecer oficinas profissionalizantes e de introdução ao cinema. Na comemoração dos seus 60 anos, o CEC reiniciou suas atividades como grupo de estudos e passou a desenvolver o projeto Dossiês Cinematográficos³¹, que é uma versão online de publicação sobre as histórias do cineclube.

³¹ Disponível em : <http://dossiescinematograficos.blogspot.com.br/>

3- O CEC – CENTRO DE ESTUDOS CINEATOGRÁFICOS DE JUIZ DE FORA – COMO UM “LUGAR DE CULTURA” E DE CONSTRUÇÃO DE SOCIABILIDADES

Neste capítulo, trataremos de reconstruir a história do CEC Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, fundado em 20 de outubro 1957, por jovens estudantes interessados em compreender e discutir sobre a sétima arte. Como o CEC teve seu funcionamento marcado por 3 fases distintas, trataremos de abordar cada fase em um subcapítulo, de forma a facilitar a compreensão.

Primeiramente, antes de nos voltarmos para a história do CEC, retomaremos a tradição cinematográfica presente em Juiz de Fora, que precocemente, já nos anos 20 exibiu suas primeiras sessões de cinema através do Cine Theatro Popular, criado por João Gonçalves Carriço. Tentaremos resgatar o significado social da experiência de “ir ao cinema”, que era cultivada pelas pessoas, naquela época, quando o cinema representava mais do que uma forma de entretenimento, mas se configurava como uma janela para o mundo, influenciando na formação dos cidadãos.

Em nosso segundo subcapítulo, abordaremos o início da primeira fase da experiência cineclubista do CEC, quando suas reuniões eram ainda esporádicas e o grupo não tinha ainda uma sede fixa. Nosso objetivo é observar como se desenvolveu a atividade cineclubística no grupo e o que motivou o seu crescimento, sua expansão.

Nosso terceiro subcapítulo corresponde à segunda fase do cineclube, caracterizada pela integração do CEC a Galeria de Arte Celina³², ou seja, momento em que o cineclube passa a funcionar na sede da Galeria. Essa época é marcada por repressões e censuras, pois o país sofria com a ditadura militar. Neste subcapítulo, mostraremos as dificuldades e limitações enfrentadas pelo grupo e principalmente as estratégias utilizadas pelo cineclube para a manutenção do seu funcionamento.

No quarto subcapítulo, descreveremos a última fase do cineclube caracterizada por um processo de reabertura com o surgimento de uma nova geração que começa a despontar na década de 70, conhecida como *Exército de Brancaleone*³³. Essa geração será responsável pela

³² Galeria de Arte Celina foi fundada em 1965 pela família Bracher e assumiu um importante papel na vida cultural da cidade.

³³ O incrível Exército de Brancaleone (em italiano: L'armata Brancaleone) é um filme italiano de 1966, dirigido por Mario Monicelli. O enredo do filme é inspirado na história de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. A comédia satírica aborda os costumes da Cavalaria Medieval, em que Brancaleone e seu exército tem que enfrentar perigos como a peste negra, os bizantinos e os bárbaros num contexto do período feudal que mostra o poder da Igreja Católica

continuidade das atividades do CEC ao longo dos anos 70, quando vários membros do cineclube deixam a cidade em busca de oportunidades de emprego nas grandes capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. É interessante observar que mesmo após o término do grupo, a história do CEC continuou repercutindo, através dos seus membros que estiveram envolvidos em movimentos e ações em prol da cultura. Levantaremos assim algumas manifestações, movimentos e grupos dos quais participaram os integrantes do CEC, para verificarmos dessa forma o impacto social do cineclube na cidade.

Vale ressaltar, que neste capítulo, trabalharemos com a metodologia de história oral, através da inserção de depoimentos, trechos de artigos de jornais, documentos e arquivos, com o objetivo de enriquecer o nosso trabalho, fornecendo assim uma abordagem multiperspectiva (KELLNER, 2001) do objeto estudado. Utilizaremos um suporte teórico que nos dê o embasamento necessário para a interpretação do material coletado. Adotaremos pesquisadores da história e memória como Alejandro Baer, Paul Thompson, Verena Alberti, Beatriz Sarlo, Maurice Halbwachs, Pierre Nora e Michael Pollak.

3.1. A tradição cinematográfica em Juiz de Fora

Diferentemente das outras cidades mineiras em que o processo de povoamento esteve ligado ao Ciclo do Ouro, Juiz de Fora fez da cultura cafeeira sua atividade de atração. Por estar às “margens” do Caminho Novo, por onde passavam os tropeiros levando e buscando mercadorias, Juiz de Fora participou do processo econômico do ciclo da mineração apenas como uma “cidade de passagem”.

É a decadência do Ciclo do Ouro em Minas Gerais que vai atrair os olhares de aventureiros e empreendedores para as outras regiões do estado, como a Zona da Mata Mineira, iniciando-se assim o povoamento.

De acordo com Musse (2008), com a introdução da cultura do café, por volta de 1817, Juiz de Fora começa a desenvolver novas características econômicas, já que até então era caracterizada pela presença de “roças” com uma quase incipiente agricultura de subsistência.

Em 1856, chegavam à cidade os primeiros imigrantes com o objetivo de construir a Estrada União e Indústria³⁴, que reduziria a distância entre a Corte e a província. Com a construção da estrada, Juiz de Fora, pela sua localização estratégica entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, transforma-se na principal via de acesso para o escoamento da produção do estado, sendo considerada um verdadeiro “entreposto comercial”(MUSSE, 2008, p.74).

No final do século XIX, a Zona da Mata era reconhecida no cenário mineiro como a principal região produtora de café. “O ouro verde transforma a cidade em polo econômico” (BRANDÃO; LINS, 2012, p.43). O desenvolvimento proporcionado pela cultura cafeeira impulsionaria o projeto de industrialização idealizado pelas elites locais.

Em 1889, era inaugurada a primeira usina hidrelétrica da América Latina, a Usina de Marmelos. O projeto de iluminação foi idealizado por Bernardo Mascarenhas³⁵ que, após uma viagem aos Estados Unidos, maravilhado com o papel da eletricidade no desenvolvimento da indústria têxtil, decidiu implantar em Juiz de Fora esse sistema. Desse projeto, originou-se a Companhia Mineira de Eletricidade, parte do grupo industrial de Mascarenhas, que já contava também com uma importante indústria têxtil. “Juiz de Fora substituiria os lampiões de gás pela iluminação elétrica, antes mesmo que a Velha Europa”(MUSSE, 2008, p.83).

Nesse período, havia uma burguesia emergente originária da produção cafeeira interessada na criação de condições propícias que dessem margem ao desenvolvimento dos seus negócios. Existia uma vontade, um impulso de modernização.

Enquanto as cidades barrocas se formam e se guiam pelos sinos das igrejas, a população de Juiz de Fora teve sua vida normatizada pelos apitos das fábricas de estilo neoclássico e o bater dos tamancos de seus operários de ambos os sexos e diversas nacionalidades. (CHRISTO, 1994, p.1)

Segundo Almir de Oliveira (1987), Juiz de Fora já possuía, antes mesmo da iluminação elétrica, dez estabelecimentos industriais, além de quase uma centena de oficinas de artesanato e manufatura (OLIVEIRA apud MUSSE, 2008, p.85).

Esse precoce processo de industrialização, aliado ao estilo arquitetônico das indústrias instaladas, renderiam à cidade o título de Manchester Mineira. A semelhança com o estilo inglês foi constatada, anos mais tarde, pela escritora Rachel Jardim, quando visitou a Manchester inglesa: “Juiz de Fora tinha casas e fábricas de tijolo vermelho. Era chamada a

³⁴ Planejada pelo engenheiro Mariano Procópio Ferreira Lage, a estrada macadamizada foi inaugurada em 23 de junho de 1861. O macadame era uma mistura de cascalho e pixe usada para revestir o leito de estradas.

³⁵ Nasceu em Diamantina em 1846, foi o empreendedor responsável pela fundação da Companhia Têxtil Bernardo Mascarenhas e, juntamente com Francisco Batista de Oliveira, da Companhia Mineira de Eletricidade e da Usina Hidrelétrica de Marmelos.

Manchester brasileira. Anos depois, fui parar na Manchester verdadeira e reconheci ali as casas e as fábricas tão familiares a minha juventude” (JARDIM, 2003, p.57).

Acompanhando esse ritmo de intenso crescimento econômico que iria imprimir-lhe uma vocação industrial, pois “Juiz de Fora foi a primeira cidade a se industrializar em Minas Gerais” (BRANDÃO; LINS, 2012, p. 47), o campo cultural também se desenvolvia.

A cidade começava a publicar seus primeiros impressos, como *O Constituinte*³⁶, considerado o primeiro jornal juiz-forano, instituições educacionais de grande representatividade são fundadas nesse período como o Instituto Granbery³⁷ e a Academia de Comércio³⁸. A Academia de Comércio, de orientação católica, surge para fazer oposição ao Instituto Granbery, de origem protestante.

Havia uma preocupação por parte da Igreja Católica em relação à religiosidade em Juiz de Fora. É importante destacar que a cidade, ao contrário das demais regiões de Minas, não participou da cultura colonial mineira, fortemente embasada na tradição do barroco, da religiosidade.

As festas barrocas são aqui esquecidas. Enquanto os trabalhadores iam aos circos de cavalinhos, cervejarias e piqueniques do 1º de maio, a elite se divertia nos teatros e saraus, em visitas às fazendas, jogando florete [...] caçando macuco, de paletó e boné de veludo, [...] atirando aos pratos, aos pombos ou em viagens frequentes ao Rio de Janeiro - onde muito se podia (CHRISTO, 1987, p.18).

A proximidade com o Rio de Janeiro e o constante intercâmbio cultural através de espetáculos, companhias teatrais que também se apresentavam em Juiz de Fora, permitiram que a cidade adquirisse “ares cosmopolitas”. Esse cosmopolitismo pode ser percebido na influência da imigração europeia que está presente em sua arquitetura, igrejas que imitam o gótico europeu ou a frente de um templo grego e as construções com o *Art Nouveau* nas fachadas das casas. Também na criação dos teatros e cinemas, inspirados nos modelos europeus de civilização.

A ideia de “civilizar-se” (CHRISTO, 1987, p.1) para a elite juiz-forana estava associada à de se aproximar ao modo de vida da capital da República. A aproximação e a

³⁶ Segundo Albino Esteves, *O Constituinte* foi o primeiro jornal impresso da cidade e circulou no primeiro semestre de 1870.

³⁷ O Instituto Granbery surge em 1890, como o primeiro grande colégio da região, fundado pela Igreja Metodista.

³⁸ A Academia de Comércio surge em 1891, sendo uma instituição de orientação católica.

incorporação dos costumes e da cultura cariocas fizeram com que anos mais tarde o juiz-forano recebesse o apelido de “carioca do brejo”³⁹.

Juiz de Fora vivia no final do século XIX a “Belle-Époque” (CHRISTO, 2004), marcada pelo progresso econômico seguido pelo seu dinamismo cultural. “No final do século XIX e início do século XX, Juiz de Fora é considerada como centro cultural do nascente estado de Minas Gerais” (MUSSE, 2008, p.92).

É nesse contexto caracterizado por uma intensa efervescência cultural que Juiz de Fora recebe, em 1897, a primeira sessão de cinema de Minas Gerais. Esse pioneirismo foi possível devido ao contato com o Rio de Janeiro. Conforme nos relata Vicente de Araújo, em “A Bela época do cinema brasileiro”, a primeira exibição cinematográfica com um aparelho de Lumière ocorreu na capital federal, em 15 de julho de 1897, pela Companhia Germano Alves da Silva que, no mesmo mês, visitou também a cidade mineira.

Após essa primeira exibição, o cinema ganhou as ruas da cidade, conquistando o público. Segundo a historiadora Rosane Ferraz (2000), o ano de 1907 é marcado pela chegada de várias empresas de exibição.

A partir daí, a cidade que antes era conhecida pelo número de seus jornais, pelas suas publicações e pelos seus poetas como essencialmente literária, passa a vislumbrar no audiovisual uma nova forma de se expressar e compreender o mundo. O cinema se tornou uma atividade de lazer que fazia bastante sucesso entre a população. O cinema encantava gerações.

Como um dos expoentes da produção cinematográfica não só em Juiz de Fora mas em todo o estado, podemos citar João Gonçalves Carriço⁴⁰ que criou, em 1927, o Cinepopular⁴¹ com o *slogan*: “do povo para o povo”. Nessa época, já existiam outros quatro cinemas em Juiz de Fora: Polytheama, Paz, Variedades e Ideal. Mas o Cinepopular surge com a proposta de democratizar o acesso desse novo meio de comunicação a outros segmentos da população, reduzindo assim o preço dos ingressos.

Para Carriço, “filme que passava para um, passava para cem” (CARRIÇO apud GOMES, 2008, p.156). Com preços reduzidos, o Cinepopular atraía principalmente massas de trabalhadores que encontravam em suas salas diversão a baixo custo. Carriço não fazia

³⁹ A origem da palavra carioca vem do tupi da junção de *Kara'iwa* que significa homem branco com *oka*, casa. O termo brejo foi usado, de acordo com o jornalista Albino Esteves, por Juiz de Fora estar localizada numa região pantanosa, sendo conhecida ainda na época de sua construção como “Cidade dos Pântanos”.

⁴⁰ João Gonçalves Carriço foi um dos precursores do cinema em Minas Gerais, nasceu em Juiz de Fora, em 27 de julho de 1886 e faleceu em 1959.

⁴¹ Vamos utilizar a mesma grafia para Cinepopular adotada pela pesquisadora Martha Sirimarco em seu livro: *João Carriço o amigo do povo*. Juiz de Fora: Funalfa, 2005.

distinção entre seu público, sendo todos bem-vindos, mesmo aqueles que não podiam pagar como mendigos e crianças de rua. O cinema possuía 500 lugares e cadeiras de madeira, ficava na rua 15 de novembro (atual Av. Getúlio Vargas), no centro de Juiz de Fora.

As sessões eram formadas por um jornal de atualidades, um complemento nacional, desenho, filme principal e algum seriado. O primeiro cinejornal produzido por Carriço, em 1928, mostrava a saída de uma sessão do Cinepopular.

É interessante observar que produzir filmes nesse período era muito difícil devido aos custos com estúdio e laboratório. Portanto, os cinejornais, pela facilidade de se gravarem as imagens e depois acrescentarem o som, se tornaram uma alternativa viável para os produtores no estado.

Geralmente os cinejornais eram patrocinados por políticos ou industriais que desejavam divulgar suas obras e produtos, respectivamente. A popularização do cinejornalismo, no Brasil, ocorreu no período do governo Vargas como uma estratégia de propaganda política. Em Juiz de Fora, a adesão ao modelo garantiu a expansão da produtora, fato que nem sempre se repetiria no resto do país.

No período do Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) dominaram a produção de jornais cinematográficos, eliminando os concorrentes e fazendo desaparecer a maioria das produtoras independentes. A propaganda governamental se torna a base de sustentação dos filmes documentais. (MEDEIROS, 2008, p.24).

Assim, vários cinejornais produzidos em todo o país registraram a figura do presidente Vargas em inauguração de obras, cerimônias, eventos e datas comemorativas. Tal fato também se repetiria em Juiz de Fora, cidade diversas vezes visitada pelo presidente, cujas imagens foram gravadas para a posteridade pela Carriço Film.

Embora sua produção não fosse sustentada pelas indústrias e comércios juiz-foranos, mas sim pelos recursos da funerária da família Carriço, a única da cidade, podemos perceber, conforme nos relata a pesquisadora Martha Sirimarco (2005), uma certa afinidade entre Carriço e Vargas, que mantinham uma relação de amizade mesmo a distância. Havia um “populismo” que os aproximava. Prova disso é o destaque dado ao presidente nos cinejornais, sendo às vezes o único personagem de grandes reportagens.

Com a regulamentação da produção cinematográfica assinada por Vargas, em 1932, a Carriço Film torna-se uma empresa de utilidade pública, sendo responsável por registrar vários acontecimentos da cidade, muitos deles da agenda oficial. De 1934 até 1956, a Carriço Film registrou a vida social, política e cultural de Juiz de Fora, com cobertura de carnavais,

visita de personalidades, futebol, esportes e movimento sindical, que eram temas recorrentes dos cinejornais.

Eu me lembro que festas e solenidades importantes da cidade eram filmadas pela Companhia Cinematográfica Carriço Filmes e depois exibidas nas telas, como complemento, assim como as “Atualidades Atlântida”, que aqui passavam com semanas de atraso. Seu slogan era “Carriço Filmes, tudo vê, tudo sabe, tudo informa”(YAZBECK, 2005, p.21)⁴².

Em 1959, João Carriço morre de enfisema pulmonar; no seu lugar, o filho, Manoel Carriço, assume a direção da Carriço Film. O enterro de Carriço foi o último evento registrado pela produtora. Após a morte do pai, Manoel Carriço, conhecido como Carricinho, recebe propostas para vender a empresa para a Cia. Central de Diversões⁴³.

Porém, como não tinha interesse em vendê-la, ele passa a sofrer o boicote das distribuidoras americanas na aquisição de filmes. Para manter o cinema aberto, ele busca outras fontes distribuidoras como a Tabajara, de filmes europeus, e a agência Russa (MEDEIROS, 2008; SIRIMARCO, 2005). Mas as dificuldades financeiras continuam e o Cinepopular é fechado em 1966.

Grande parte da produção da Carriço Film se perdeu, João e Manoel Carriço doaram cerca de mil latas de material filmado para a Prefeitura Municipal, contudo uma grande parte desse acervo foi jogada no rio Paraibuna, que atravessa Juiz de Fora, por apresentar sinais de deterioração que, segundo notícias de jornais da época, poderia provocar um incêndio no depósito municipal, onde era guardado de maneira inadequada.

Do ponto de vista historiográfico, esse episódio representou, para estudiosos e pesquisadores, um grande entrave para o resgate da memória do cinema, não só da cidade de Juiz de Fora, mas do cinema nacional, levando-se em conta que João Gonçalves Carriço foi um dos precursores do cinejornalismo brasileiro.

Já em relação à população juiz-forana, isso gerou uma intensa repercussão no movimento para a preservação do que tinha restado do acervo da Carriço Film. Um dos grandes ativistas envolvido nessa causa foi o jornalista Décio Lopes, que desempenhou também um papel relevante na história cinematográfica da cidade com sua participação no grupo cineclubista CEC - Centro de Estudos Cinematográficos -, tema do nosso próximo capítulo.

⁴² Este depoimento faz parte do livro “Eu me lembro: 350 fatos, curiosidades e personagens que marcaram as últimas décadas da história de Juiz de Fora”, organizado pelo jornalista Ivanir Yazbeck. No livro, com formato de um memorial, não há como ser identificada a autoria dos depoimentos nem a data exata à que eles se referem.

⁴³ Companhia que mantinha o monopólio da exibição fílmica em Juiz de Fora.

Ao denunciar o descaso da Prefeitura com a obra de Carriço nas páginas do jornal *Diário Mercantil* no qual trabalhava, Décio conseguiu atrair os olhares das autoridades municipais para o problema local.

Na matéria eu coloquei que, quando um filme explode, ele desenrola e nada apaga. Nem água, nem extintor de incêndio. Podia botar fogo no bairro Mariano Procópio, no Museu Mariano Procópio e também no Quartel General, que ficava do outro lado do lago. Se caísse no paiol, todos pensariam que era uma contra-revolução (risos). Aí, o general, responsável pela 4ª Região Militar, foi até o prefeito da época, o Mello Reis, e, em 24 horas, o acervo saiu da cidade e foi pra a Cinemateca de São Paulo. Na época, eu briguei, fui até ameaçado de morte, porque os filmes tinham que ir embora. Senão, eles acabavam aqui (LOPES apud MEDEIROS, 2008, p.99).

Em 1977, o acervo da Carriço Film foi transferido para a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, com o intuito de se iniciar o processo de restauração. Todavia, mesmo na Cinemateca, os filmes não ficaram em segurança. Um incêndio em suas locações destruiu 208 rolos de filmes e 34 desapareceram. Logo após essa perda, apenas uma parcela da obra de Carriço foi restaurada, o restante permaneceu intacto devido à falta de verbas para continuar o processo.

Atualmente, todo o acervo de Carriço reúne 236 filmes⁴⁴ que estão catalogados e guardados na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Em Juiz de Fora, a Funalfa⁴⁵ mantém 125 cópias em formato VHS (Vídeo Home System) dos cinejornais que estão na Cinemateca.

3. 2. A criação do CEC: cinema como reflexão

Desde sua invenção, o cinema apresentou-se como um novo mundo para o homem, uma janela aberta para o desconhecido com a finalidade de se ver e representar distintas realidades. Por mostrar pessoas, lugares e coisas diferentes, a atividade cinematográfica impacta a vida cotidiana, construindo um imaginário social para o cidadão através de suas produções.

A geração dos anos 50 sofreu grande influência da sétima arte em sua formação, devido ao fato de o cinema se configurar como uma maneira de se conhecer o mundo.

Tanto quanto a televisão faz hoje com as cabecinhas desavisadas, o cinema fazia conosco. O modo de agir, o modo de existir. Depois, os filmes começam a ser mais rebeldes, menos musicais e menos históricos. Atores como Marlon Brando.... Saindo

⁴⁴ Segundo dados da pesquisadora Martha Sirimarco no livro: *João Carriço o amigo do povo*.

⁴⁵ A Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage é o órgão municipal responsável pela política cultural de Juiz de Fora.

do cinema, nós procurávamos nos vestir como eles, os mesmos trejeitos, a forma de fumar (YAZBECK apud MUSSE, 2008, p.121).

Em Juiz de Fora, o próprio ato de ir ao cinema carregava em si um significado social, pois era um hábito cultivado principalmente por pessoas da elite, em que tanto homens como mulheres se vestiam de maneira elegante para frequentarem as sessões.

As salas de cinema funcionavam como um espaço de lazer, de sociabilidade, no qual as pessoas iam para assistir aos filmes, mas também aproveitavam para se socializarem através da troca de olhares e palavras. Antes ou mesmo depois das sessões ocorria o tradicional “*footing*”, uma prática tipicamente jovem, que incluía namoricos e flertes, enquanto as moças “desfilavam” nas calçadas diante dos olhares atentos dos rapazes.

Não eram só os filmes, eram as paqueras, o desfile. Eu me lembro das sessões femininas no Central, quando as mulheres pagavam apenas meia-entrada. Elas iam com capote, na época de frio. O carro parava na porta do Cinema Central, o motorista abria a porta, e era um desfile de elegância absolutamente inigualável (YAZBECK apud MUSSE, 2008, p.121).

Nessa época, nos anos 50, já existiam nove cinemas na cidade: Cine-Theatro Central, Palace, Excelsior, São Luiz, São Mateus, Cinepopular, Rex e Paraíso, no centro, e Auditorium, em Benfica, bairro mais afastado, na zona norte da cidade.

No âmbito nacional, ao mesmo tempo em que o Cinema Novo conquistava novos adeptos, grupos cineclubistas formados geralmente por estudantes surgiam em todo o país com a finalidade de estudar e discutir a sétima arte.

Na passagem dos anos 50 para os anos 60, Juiz de Fora vivia uma grande efervescência cultural caracterizada pelo surgimento da Universidade Federal de Juiz de Fora e pela militância de grupos estudantis reunidos no DCE – Diretório Central dos Estudantes. Nesse momento, a cidade sofre uma reconfiguração no seu cenário, abandonando sua vocação industrial para se transformar numa cidade terciária, prestadora de serviços.

(...) Os anos 60 trazem o golpe de misericórdia, isto é, praticamente encerram uma cidade e recriam outra, à imagem e semelhança das novas elites que chegam ao poder. Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, este período se caracteriza como um dos mais ricos e curiosos da produção cultural da cidade (MUSSE, 2008, p.137).

É nesse período de intensa agitação cultural que jovens apaixonados pela sétima arte criam, em outubro de 1957, o grupo cineclubista CEC - Centro de Estudos Cinematográficos -

fundado por Affonso Romano Sant'Anna⁴⁶ e Luiz Affonso Pedreira⁴⁷ com o objetivo de refletir sobre a produção cinematográfica.

Curiosamente, a história desse cineclube nasce dentro de um dos cinemas da cidade, como nos revela em depoimento Vanda Panisset, viúva de Luiz Affonso Pedreira:

Um dia nós estávamos no cinema Palace e o Affonso estava do lado de dentro quase para entrar para assistir ao filme. Ele estava naquela cerquinha que separa a fila. E nós estávamos do lado de fora. Ele saiu do seu lugar e veio até nós. E dali da porta do Palace, quando eles começaram a conversar, é que surgiu a ideia de fazer um cineclube (PANISSET, abril 2013).

A primeira sessão do grupo foi realizada no dia 20 de outubro de 1957, às 19h 30min, no Colégio Machado Sobrinho, com a exibição do filme “Os sete samurais”⁴⁸, do japonês Akira Kurosawa. Como participantes do CEC, nesse primeiro momento, registramos a participação de Nancy Campi, Helyon de Oliveira, Edmar Pedreira, Amaury Rangel, Armando Medeiros, João Bosco Mendonça, Demétrio Pavel Bastos, a família Bracher e Reynrner Gonçalves (...)⁴⁹ É interessante observar que a maioria do grupo era formada por jovens estudantes secundaristas e também por universitários.

Essa primeira sessão foi possível graças à arrecadação de dinheiro entre os participantes para o pagamento do aluguel do filme. Após essa sessão de inauguração do cineclube, as reuniões passaram a acontecer aos domingos, no Colégio Machado Sobrinho. A artista plástica, Nívea Bracher, que frequentou ainda criança as primeiras reuniões para a formação do CEC, lembra-se da escolha do nome do grupo:

Na primeira reunião, que a gente fez para escolher o nome, a gente discutia e custamos a chegar no CEC - Centro de Estudos Cinematográficos. Então, parecia perfeito, fechamos neste. Mas, aí, o Luiz Affonso falou: “Centro... isso não tá parecendo sessão espírita? Centro de Estudos Cinematográficos?” Mas, aí, decidimos por CEC mesmo (BRACHER, fevereiro 2011).

O objetivo era formar uma entidade com finalidades culturais relacionadas ao estudo do cinema como arte. Conforme definição do próprio cineclube encontrada nos acervos do Arquivo Histórico da UFJF: “Seus associados preocupam-se em aprender o fenômeno

⁴⁶ Affonso Romano Sant' Anna, escritor, nasceu em 27 de março de 1937, em Belo Horizonte. É importante destacar que, embora tenha ajudado a fundar o cineclube, Affonso não continuou por muito tempo no grupo, partindo ainda, em 1957, para Belo Horizonte.

⁴⁷ Luiz Affonso Pedreira foi o primeiro presidente do CEC, era bancário, faleceu em 2002, em Juiz de Fora.

⁴⁸ O filme “Os sete samurais” conta a história de sete homens contratados para defender uma pequena aldeia prestes a ser saqueada por um bando de foras da lei. É um clássico da cinematografia mundial.

⁴⁹ Essa lista foi retirada da monografia: “Alguma coisa urgentemente” trabalho de conclusão de curso escrito por Denise Ayres Carvalho, José Antônio Orlando Neto e Sílvia Fonseca Barbosa, apresentado em 1986, na Faculdade de Comunicação da UFJF.

cinematográfico, no que ele tem de mais específico e, ao mesmo tempo, abrangendo uma dimensão social que ele reflete e que atinge a todos”. Apesar de não constar uma data no documento que identifique o ano em que foi redigido, acreditamos que se trata do ano de 1962, devido à descrição, no fim da página, do endereço, no qual o grupo se instalaria na Galeria Pio X, 2º andar, 211, centro.

Nesse primeiro período, o centro de estudos funcionava sem uma sede fixa. As reuniões aconteciam em lugares distintos como nas instituições de ensino: o Colégio Machado Sobrinho e Academia de Comércio. Três meses depois, as reuniões passaram a ocorrer nos salões da Associação Atlética do Banco do Brasil. Esses espaços eram emprestados para os membros do cineclube através de seus contatos e influências, como o salão do Banco do Brasil cedido para o CEC, pois seu presidente, à época, Luiz Affonso Pedreira, era funcionário do banco.

A partir da década de 60, com a entrada de novos membros, o cineclube vai ganhando mais força. Essa nova geração era liderada por Geraldo Mayrink⁵⁰ que, no ano de 1961, assume a presidência do grupo, contando ainda com a experiência de Luiz Affonso Pedreira e Reydner Gonçalves que continuaram ajudando a organização. Além de Mayrink, os integrantes que faziam parte dessa nova geração eram: Juan Ramón Conde, Ronaldo Mendonça, José Geraldo Amino, Paulo Sérgio Simões, Décio Lopes, Flávio Márcio Salim, José Renato Braga, Vera Gonzo, Reuder Teixeira e João Medeiros, entre outros.

Sob nova liderança, o CEC conquista seu espaço no coração da cidade, mudando para a Rua Halfeld, nº 805, na sala 1204, no décimo segundo andar do Edifício Baependi, no centro de Juiz de Fora. A consolidação de uma sede fixa representou uma conquista para o grupo que passou a ter exibições regulares e começou a fazer até mesmo promoção de estreias como, por exemplo, de “*Hiroshima Mon Amour*”⁵¹ e “*A Bout de Souffle*”.⁵² A sala servia para as instalações da biblioteca e do fichário de filmes, mas como de costume as exibições continuaram a ocorrer em locais diversos. Geralmente, antes das sessões, havia uma

⁵⁰ Geraldo Flávio Dutra Mayrink foi jornalista e escritor, trabalhou nas principais revistas e jornais do país, se tornou conhecido pelo seu trabalho como editor-executivo de *Veja*, nos anos 80. Nasceu em Juiz de Fora em 1942, morreu aos 67 anos em São Paulo.

⁵¹ “*Hiroshima Mon Amour*” (br: “*Hiroshima, Meu Amor*”) é um filme franco-japonês de 1959. Um drama dirigido pelo cineasta Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras. A história é sobre o relacionamento entre uma mulher francesa e um japonês. Foi um dos primeiros filmes da *Nouvelle Vague* e fez uso inovador de *flashbacks*.

⁵² “*A Bout de Souffle*” (br: “*Acossado*” / pt: “*O Acossado*”) é um filme francês em preto e branco, do gênero drama e policial, realizado, em 1959, por Jean-Luc Godard, com roteiro baseado em história de François Truffaut.

breve apresentação dos filmes que era feita por um dos associados do CEC. No final da sessão, o público comentava e discutia sobre o filme.

Outro passo importante é o registro⁵³ da entidade no cartório de Registro Civil de Pessoas Jurídicas e Matrículas de Oficinas Impressoras, Jornais e Periódicos, no dia 11 de novembro de 1961, sob o número 515, o que conferiu reconhecimento e legitimidade ao trabalho que o grupo vinha realizando na cidade. Segue o modelo do extrato dos estatutos do CEC, conforme documento guardado no Arquivo Histórico da UFJF. Observa-se que, apesar de o grupo ser formado basicamente por jovens estudantes, havia uma grande preocupação em legitimá-lo, inclusive, legalmente.

Extrato dos Estatutos do CEC-JF

- Artigo 1: Fundação – 20 de outubro de 1957
- Artigo 12: Administrado por uma diretoria composta por 7 membros – mandato de um ano podendo ser reeleito
- Artigo 15: Competências do presidente
- Artigo 29: Os sócios não respondem pelas obrigações assumidas pelos representantes do CEC-JF.
- Artigo 32: O patrimônio do CEC constitui-se de joias, mensalidades e contribuições voluntárias dos sócios, de móveis e utensílios da sede social e de todos os demais bens que lhe pertencem ou vierem a pertencer, por ato de doação, legado ou ajuda desinteressados.
- Artigo 33: O CEC só poderá ser dissolvido por motivo insuperável, dificuldade financeira ou em atendimento a motivo de natureza obrigatória, determinada por lei; no primeiro caso por deliberação da assembléia, para esse fim convocada, e no segundo por força de sentença jurídica, passada em julgado ou pela regulamentação que a própria lei discriminar.
- Artigo 34: Dissolvido o CEC nos termos do artigo anterior, far-se-á a liquidação de seu acervo de acordo com as leis em vigor, destinando-se o saldo disponível de seus bens a benefício de sociedade congênere, ou instituição de caridade, ou de assistência social, a juro da assembléia geral.
- Artigo 35: Dispõe sobre a mudança do estatuto. Como deve ser o procedimento para mudá-lo:

Os presentes estatutos que constituem a lei orgânica do CEC-JF só poderão ser reformados em virtude de dispositivo de lei aplicável, mediante proposta da diretoria ou requerimento de 20% de sócios e por deliberação tomada por maioria de votos em assembléia geral especialmente convocada para esse fim com a presença mínima de $\frac{3}{4}$ dos sócios quites com o CEC-JF, em qualquer convocação.

Juiz de Fora, 23 de setembro de 1961.
Geraldo Flávio Dutra Mayrink (Presidente)

Com o estatuto, o CEC começa uma estruturação de sua organização interna. Segundo o artigo 12, o cineclubes passa a ser administrado por uma diretoria composta por sete membros retirados de seu quadro social através de Assembléia Geral. “A saber:

⁵³ Documento na íntegra: página 148

Presidente, Vice- presidente, Secretário, 2º Secretário, Diretor Social, Diretor tesoureiro e Diretor de programação e arquivo” (ESTATUTO DO CEC, setembro 1961).

O estatuto previa que o mandato da diretoria era de um ano e que seus membros poderiam ser reeleitos. O presidente ficava responsável por supervisionar e fazer funcionar todos os serviços, representando o CEC ativa ou passivamente, em juízo ou fora dele, em geral, nas suas relações com terceiros, podendo delegar poderes e procurações a quem julgasse conveniente.

O secretário ficava encarregado do cuidado com o arquivo, recorte de todo e qualquer material relativo a cinema e ainda da correspondência. Já o segundo secretário tratava do controle dos associados e da parte técnica relativa à exibição dos filmes. O tesoureiro, por sua vez, providenciava os recebimentos e pagamentos do centro. Embora houvesse a nomeação de cargos hierárquicos, todos os membros tinham os mesmos direitos.

Os sócios eram registrados no cineclube através de fichas que continham alguns dados principais como: nome, estado civil, data de nascimento, endereço, profissão, telefone e uma foto de identificação. O CEC disponibilizava aos sócios o acesso a uma biblioteca com livros e revistas de cinema. Algumas assinadas pelo cineclube eram estrangeiras, como as francesas: *Telé Cine* e *Positif*; inglesas: *Sight and Sound* e *Films and Filming*; portuguesa: *Imagem e Filme*.

Ainda em outubro desse mesmo ano, o grupo muda de endereço, passando a funcionar na Galeria Pio X, no 2º andar, na sala 211, no espaço do escritório da fábrica de porcelana Louçarte, de propriedade do Sr. Waldemar Bracher⁵⁴. O escritório era uma espécie de sede administrativa da organização, já que suas sessões continuavam ocorrendo em outros locais.

Uma das atividades marcantes desse ano de 1961 é a realização em outubro do 1º Curso de Iniciação Cinematográfica ministrado pelo professor Murílio de Avellar Hingel⁵⁵. De acordo com os dados do arquivo do CEC, o curso teve uma frequência média de 40 alunos nas aulas.

Uma prática comum do grupo no final de cada ano era a eleição dos “Dez melhores filmes do ano”. “Era bonito que todo ano eles faziam uma lista dos ‘dez melhores filmes’, porque, naquele tempo, Juiz de Fora tinha muitos cinemas” (PANISSET, abril 2013).

⁵⁴ Waldemar Bracher foi professor da UFJF, engenheiro hidráulico, ceramista, compositor e poeta.

⁵⁵ Murílio de Avellar Hingel nasceu em Petrópolis em 05 de abril de 1933. Foi professor da UFJF, ministro da Educação no governo de Itamar Franco em 1992 e também secretário estadual de educação no período em que Itamar Franco governou Minas (1999-2003). Atualmente está aposentado e reside em Juiz de Fora.

Por meio de um questionário elaborado pela diretoria do cineclube, os sócios do CEC escolhiam seus dez melhores filmes, marcando-os por ordem de importância, conforme as orientações dadas na folha de votação da pesquisa⁵⁶. Caso o eleitor tivesse preferência por algum filme, que não estivesse na lista, ele podia sugerir o título numa linha em branco ao pé da página.

Conforme a votação, os melhores filmes de 1961 foram: em primeiro lugar, *O sol por testemunha*, de René Clement; em segundo, *Nunca aos domingos*, de Jules Dassin; em terceiro, *Acossado*, de Jean-Luc Godard; em quarto, *A balada do soldado*, de Grigori Chukhrai; em quinto, *Por ternura também se mata*, de René Clair; em sexto, *De crápula a herói*, de Rossellini; em sétimo, *O balão vermelho*, de Albert Lamorisse; em oitavo, *Gervaise*, de René Clément, em nono, *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock; em décimo, *Se meu apartamento falasse*, de Billy Wilder.

Durante os primeiros cinco anos de existência, o cineclube praticamente não teve associados que garantissem o seu funcionamento. Como alternativa, seus membros tinham que fazer contribuições do próprio bolso – a popular “vaquinha”- para manterem a exibição de filmes. As dificuldades financeiras vividas pelo cineclube se refletiam nos boletins mensais que o grupo escrevia:

Importante: A partir do mês de novembro não serão admitidas nas sessões pessoas que não possuam fichas no CEC. Pedimos também o obséquio de levarem sempre às exibições o talão de recibo do mês em curso. E pedimos que se evite o atraso nos pagamentos. O CEC tem um programa vasto a ser cumprido, mas sem o apoio de todos volta a ser o que já foi há muitos anos: um sonho (Boletim nº 2, novembro de 1961).

Em texto escrito para a comemoração de cinco anos da fundação do cineclube, o grupo descreve que, nesse primeiro período, o CEC viveu sob uma “crise econômica que de tão perpétua era já quase condição de vida” (APOSTILA CEC, 1962, p.2). Apesar das dificuldades, em nota, o grupo reafirma a importância da entidade, destacando, inclusive, sua posição como o segundo cineclube de Minas:

Os cinco anos que o CEC agora celebra constituem o seu melhor cartão de visitas. Não há para um cineclube condição mais difícil nem mais desejável do que esta de durabilidade. Hoje, com a garantia de sermos o segundo de Minas em tempo e (digamos logo) importância, acreditamos ter vencido a parte mais difícil na vida de nossa entidade. Os problemas econômicos e de convivência, que arruinam tantos outros cineclubes, chegaram e passaram. Nós continuamos imunes. Para existir plenamente, porém, falta-nos ainda uma justificação: a de verificar que não estamos pregando no deserto, e que o cinema é hoje (ao menos para nossos associados) uma

⁵⁶ Em anexo páginas: 135-137.

realidade que nos atinge diretamente e, como tal, merece ser estudada. Necessitamos, para estar completos, a verificação de utilidade que os sócios – e só eles – podem através do seu interesse: aí está (para garantir-se) bem mais de meia palavra, embora sejamos todos bons entendedores (APOSTILA CEC, 1962, p.2).

Durante esse período de crescimento do grupo, o apoio de duas instituições foram fundamentais para o CEC: a Aliança Francesa⁵⁷ e a França Filmes⁵⁸. O contato com a Aliança Francesa era intermediado pelo seu diretor Pierre Mérigoux (uma espécie de embaixador cultural da França, em Juiz de Fora), que colaborava emprestando o projetor, filmes da Embaixada Francesa e as instalações da Aliança para a exibição.

Normalmente, as exibições aconteciam na Aliança Francesa (Edifício Sulacap, Rua Halfeld), graças à amizade com Pierre Mérigoux, um amante da sétima arte. Pierre Mérigoux conta que conseguia os filmes através do contato de um amigo:

Os filmes vinham pra cá, porque eu tinha contato com um amigo, o Amy B. Courvosier, diretor da França Filmes, que me emprestava os filmes. Os filmes chegavam pelos Correios ou, às vezes, eu mesmo trazia do Rio de Janeiro. Eram exibidos filmes que estavam em voga na época, como os clássicos da *Nouvelle Vague* (MÉRIGOUX, fevereiro 2013).

A França Filmes oferecia os filmes gratuitamente, o que, posteriormente, contribuiu para que o cineclubes atingisse sua independência econômica. Além das projeções na Aliança Francesa, o CEC também realizava exibições em outras salas como no Cine Paraíso, no Bairro São Mateus, Cinema Palace, Cine Popular e Cinema Excelsior, ambos no centro da cidade. Quanto ao preço dos ingressos cobrados nesses cinemas, os valores eram sempre inferiores aos valores do circuito comercial.

O CEC e o Cine Paraíso estarão numa promoção conjunta brevemente, pela qual serão exibidos comercialmente filmes em 35mm, ainda inéditos na cidade, com entrada gratuita para os sócios entre estes: *Os espiões*, de Clouzot, *Um condenado à morte escapou*, de Bresson, e o clássico de Renoir, *A grande ilusão*. No mais a ver, sem falta neste mês: *Pacto Sinistro*, de Hitchcock, dia 30, no Excelsior e *Abismo de um Sonho*, de Fellini, dia 19, no Palace (BOLETIM, julho 1962).

Nessa época, é importante destacar que a França exercia uma grande influência cultural no Brasil, seja através do seu idioma, que era a segunda língua ensinada nas escolas,

⁵⁷ A Aliança Francesa, criada em 21 de julho de 1883, é uma instituição sem fins lucrativos cujo objetivo é a difusão da língua e cultura francesa fora da França. Atualmente, está presente em 135 países e conta com 1016 associações. Foi aberta no período da 2ª Guerra Mundial, em Juiz de Fora, funcionou nos anos 60, posteriormente foi fechada, sendo reaberta em 1986 e permanecendo até os dias atuais.

⁵⁸ A França Filmes era uma das distribuidoras de cinema da época.

seja através do cinema com suas produções. A França, por ser o berço do cineclubismo, era vista como referência, sobretudo pelos grupos cineclubistas em todo o país.

Segundo os depoimentos de alguns membros do CEC, seus integrantes costumavam conversar entre eles em francês, como forma de treinar o aprendizado do idioma. Além dessa prática, o gosto pelos filmes franceses é uma característica marcante dessa primeira fase do cineclubes, que exibiu majoritariamente os clássicos⁵⁹ da *Nouvelle Vague*. Rogério Teixeira⁶⁰, engenheiro metalúrgico, que chegou a frequentar essas sessões, ainda jovem, se recorda: “Eu me lembro que as sessões ocorriam no cinema Paraíso. Eu me lembro que passavam filmes dos anos 50, filmes franceses principalmente e que já tinham saído de cartaz” (TEIXEIRA, setembro 2010).

A *Nouvelle Vague* foi um movimento de renovação da cinematografia francesa em que críticos de cinema como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Doniol-Valcroze e Pierre Kast, que escreviam na revista *Cahiers du Cinema*⁶¹, passam da teoria para a prática, começando a produzir seus próprios filmes. Eles defendiam o “cinema de autor”, ou seja, a ideia de que o diretor é a figura principal de um filme.

Segundo a “*politique des auteurs*”, todos eles mostravam que para se fazer um belo filme não era preciso partir de uma obra-prima literária, nem mesmo ter um bom roteiro nas mãos, como também não era necessário trabalhar em condições industriais: era suficiente que o cineasta tivesse talento, ou mais ainda gênio. Se pudesse dispor de dinheiro para uma rica produção melhor, mas bastava como diria mais tarde Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. O importante, enfim, era ser um *auteur* (COUTINHO, 2001, p.57).

A *Nouvelle Vague* teve uma ampla repercussão no mundo, influenciando vários movimentos como o *Free Cinema* na Inglaterra, o cinema *Underground* de Nova York, o Novo Cinema Alemão e, inclusive no Brasil, o surgimento do Cinema Novo na década de 60.

O Cinema Novo queria fazer filmes de autor, sustentava Glauber, filmes em que “o cineasta” passa a ser comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (ROCHA apud VIANY, 1999, p. 182).

⁵⁹ Alguns dos filmes clássicos da *Nouvelle Vague*: “*Le Beau Serge*” (“*Nas garras do vício*”), “*Hiroshima Mon Amour*” (“*Hiroshima meu amor*”), “*A Bout de Souffle*” (“*O Acossado*”), entre outros.

⁶⁰ Rogério de Campos Teixeira é engenheiro metalúrgico, mestre em Engenharia de Produção pela COPPE/UFRJ e tem MBA Executivo em Meio Ambiente pela COPPE/UFRJ. Em 1982, fundou o Espaço Cultural de Livros & Artes composto por duas livrarias, uma galeria de arte, teatro, cineclubes e um setor de cursos com o objetivo de reviver o espaço da Galeria de Arte Celina. Em 1994, fundou sua empresa Grafos Engenharia e Meio Ambiente Ltda na qual trabalha até hoje.

⁶¹ Revista de cinema fundada em abril de 1951 por André Bazin, Jacques Doniol Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca e Leonid Keigel. A revista circula até hoje e é uma referência entre os cinéfilos.

A paixão pela cinematografia francesa aliada às parcerias firmadas com instituições como a França Filmes e a Aliança Francesa possibilitavam ao grupo a promoção de grandes feitos como a pré-estreia de “*Hiroshima Mon Amour*”⁶², no dia 11 de março de 1962, e a “Retrospectiva do Cinema Francês”⁶³, em Juiz de Fora, em abril do mesmo ano, organizada por Pierre Mérigoux em colaboração com a *Maison de France*, a Cinemateca do MAM e a *Alliance Française* do Rio de Janeiro.

A pré-estreia de “*Hiroshima Mon Amour*” foi elaborada com o objetivo de arrecadar fundos para a entidade. O lançamento no cinema Palace foi um recorde de bilheteria o que demonstrou a apreciação do público juiz-forano pelos filmes de arte, destruindo assim o tabu que “filme inteligente não dá dinheiro em JF”.⁶⁴

A retrospectiva começava com os princípios do nascimento do Cinema passando pela obra de alguns cineastas como René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné até terminar com a *Nouvelle Vague*. Pierre Mérigoux esclarece como a seleção dos filmes no programa da retrospectiva tinha o intuito de instruir o espectador sobre a evolução da linguagem cinematográfica:

Seja, portanto para instruir-vos, cultivar-vos, afinar vosso gosto, ou simplesmente divertir-vos, ireis assistir a esta Retrospectiva do Cinema Francês. Através dos diversos filmes, podereis assistir a evolução de uma técnica artística, que, balbuciando no seu início, tornar-se-á dona consciente dos seus meios (MÉRIGOUX, APOSTILA RETROSPECTIVA DO CINEMA FRANCÊS, 1962, p.5).

Ao todo foram exibidos 45 filmes durante os 15 dias de programação que se encerrou com a pré-estreia de *Le Coeur Battant*, de Valcroze. Por ter um número limitado de vagas, a retrospectiva ficou restrita aos sócios do cineclube. Esse evento foi baseado nos moldes da mostra que ocorreu no CEC-BH⁶⁵.

Vale destacar aqui a amizade e o constante intercâmbio cultural existente entre esses dois cineclubes. Nívea Bracher relata que frequentava muito o CEC-BH, porque seu irmão Décio Bracher morava na capital, à época:

Eu frequentava muito o CEC-BH, porque o Décio morava em BH. Eu convivia muito com o pessoal de Belo Horizonte. Eu fazia intercâmbio das coisas de lá com o CEC daqui de JF. O CEC de BH era formado pelo Ezequiel Neves, o Frederico

⁶² Imagem do bilhete do filme “*Hiroshima Mon Amour*”: página 150

⁶³ Imagem da folha da Retrospectiva do Cinema Francês: página 151

⁶⁴ Em anexo boletim página: 138

⁶⁵ CEC-BH conhecido como CEC Minas foi fundado em 15 de setembro de 1961, na capital mineira, por Cyro Siqueira, Jacques Brandão e Fritz Teixeira de Salles.

Moraes e a esposa dele, Wilma Martins, e o Ronaldo Brandão (BRACHER, fevereiro 2011).

O CEC-BH, conhecido também como CEC Minas, era visto como modelo de referência para os cineclubes em âmbito estadual e nacional, pois era muito bem estruturado e articulado. Seus membros participavam da *Revista de Cinema*⁶⁶, a única publicação do gênero no país. Para Paulo Emílio Salles, “a revista de cinema feita em BH era considerada o veículo porta-voz do cinema em âmbito nacional” (SALLES apud COUTINHO, 2001, p.153).

Apesar da distância geográfica de Juiz de Fora à capital mineira, o forte laço de amizade estabelecido entre os membros permitia que o CEC-JF se pautasse muitas vezes em experiências já realizadas pelo CEC-BH. Foi o caso da “Retrospectiva do Cinema Francês”, como podemos observar na correspondência endereçada ao Sr. Amy Courvosier, delegado geral da Unifrance Film, em 27 de janeiro de 1962:

Prezado Senhor,

É portador da presente o Sr. Pierre Mérigoux diretor da Associação de Cultura Franco Brasileira desta cidade e membro do conselho Fiscal do CEC, o qual irá estudar com V.Sa. a possibilidade de realização em JF de uma retrospectiva do cinema francês em promoção conjunta do CEC e da Cultura nos moldes da que foi realizada em BH há pouco tempo. Na certeza de que V.Sa. dispensará ao Sr. Mérigoux a sua habitual atenção, subscrevemos-nos enviando nossas saudações Geraldo Mayrink – presidente (CORRESPONDÊNCIA EXPEDIDA, janeiro 1962).

O contato com o CEC-BH não se limitava apenas às correspondências trocadas ou ao intercâmbio de membros entre os dois cineclubes. Ele rendeu frutos positivos com a parceria das duas entidades na promoção de grandes eventos. Um exemplo disso é uma exposição de cartazes cinematográficos no Clube Juiz de Fora, em colaboração com o CEC-BH. Na correspondência endereçada a Luiz Antônio Colluci, o presidente Geraldo Mayrink solicita permissão para a utilização do *hall* do clube:

Prezados Senhores:

O CEC está interessado em promover uma exposição de cartazes cinematográficos. Vimos pela presente solicitar de V.Sa. a sessão do “hall” do clube 03 de fevereiro a 11 de fevereiro, inclusive. Esta exposição visa mostrar o que há de melhor em matéria de cartazes e layouts para filmes. A exposição é de caráter ilustrativo, não possuindo nenhum sentido comercial e será feita em colaboração com o CEC-BH. Esperando, dessa forma, contar com V.Sa, subscrevemos-nos aguardando seu pronunciamento confirmando a data em que pretendemos nos utilizar do hall do CJF. CEC- Geraldo Mayrink (CORRESPONDÊNCIA EXPEDIDA, janeiro 1962).

⁶⁶ *Revista de Cinema* criada em abril de 1954 por iniciativa de Cyro Siqueira, Guy de Almeida, José Roberto Duque de Novaes e Jacques do Prado Brandão, a publicação se tornou referência entre os cinéfilos.

A colaboração entre esses dois cineclubes futuramente proporcionaria a realização de grandes eventos. Ainda que se espelhassem em muitas atividades do CEC-BH, uma experiência que os jovens juiz-foranos não conseguiram seguir foi a criação de uma publicação própria. Talvez, a ausência de um periódico que servisse aos ideais e objetivos do grupo possa ser explicada pela então recente formação do cineclubes. Em comparação com o CEC-JF, o CEC-BH já somava seis anos de existência, quando o grupo da Zona da Mata começou a se estruturar.

A nossa referência maior em termos de cineclubes era com o CEC Belo Horizonte. O CEC-BH formou alguns críticos de cinema muito importantes que depois foram trabalhar no *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, no *Estado de São Paulo*. Então esse CEC de BH era uma referência bastante forte para nós. A gente pegava muita coisa que eles tinham feito e tentávamos reproduzir aqui. Por exemplo, eles tinham uma sessão de cinema semanal para passar filmes de arte em locais comerciais. Nós tentamos fazer isso aqui, mas não conseguimos. Era um sonho nosso fazer uma sessão semanal de cinema de arte (DUTRA, setembro 2010).

Embora o CEC-JF não tivesse uma publicação própria, é relevante destacar a existência de uma revista na cidade que tinha periodicidade mensal chamada *Tôrre de Marfim*⁶⁷ produzida no Colégio Academia de Comércio, instituição de orientação católica, e editada pelo *Lar Católico*⁶⁸, que fazia grande sucesso entre os membros do cineclubes.

A revista tinha como finalidade a orientação cinematográfica do leitor, fazendo uma avaliação dos filmes que estavam em cartaz, classificava-os de acordo com critérios embasados numa ordem moral e religiosa, que definia também o tipo de público que poderia assistir a eles. Havia uma tabela com uma cotação moral que obedecia às seguintes interpretações: “Para todos, Menos para crianças, Para adultos, Para adultos com reserva, Prejudicial, Condenado e Censura Oficial”⁶⁹. A censura oficial, como o próprio nome diz, fazia referência a filmes que já tinham sido censurados em caráter oficial pelo Estado, do qual o Conselho Editorial da revista não possuía referências a respeito.

A publicação trazia a programação mensal dos filmes em exibição, a ficha técnica de filmagem, o desempenho dos atores, do diretor. No final fazia sempre uma sinopse do roteiro da película. Para os cinéfilos de plantão, a revista servia como um guia do que estava sendo exibido nos cinemas de Juiz de Fora, sendo inclusive colecionada pelos frequentadores assíduos.

⁶⁷ A revista *Tôrre de Marfim* surge em setembro de 1951, no Colégio Academia de Comércio, idealizada por Murílio Hingel, prof. Simões e padre Edimundo, entre outros.

⁶⁸ Lar Católico empresa tipográfica responsável pela impressão da revista.

⁶⁹ Foto tabela cotação moral: página 152

Ao longo de suas páginas, podemos notar salpicadas entre as sinopses de um filme e outro, a repetição de mensagens de cunho religioso que demonstrava claramente os ideais e propósitos a que a revista se destinava. “Quem se diz bom católico e dá apoio a filmes imorais mente” (*Tôrre de Marfim*, Ano XI, março 1960, p.7). “Indo assistir a um filme não deixe de rezar um Pai Nosso frisando as palavras e não nos deixei cair em tentação” (*Tôrre de Marfim*, Ano XI, março 1960, p.8).

Um fato interessante é que muitos membros do cineclube acompanhavam a revista principalmente para saber a lista dos filmes classificados como “condenados”. É o que nos revela Rogério Teixeira, membro do cineclube, em entrevista:

Nos anos 60, existia uma revistinha chamada *Tôrre de Marfim* que tinha toda a programação dos filmes do mês, vinha a sinopse, a ficha técnica do filme, e uma coisa muito curiosa que se chamava “cotação moral”: os filmes eram classificados como recomendável, não recomendável e tinha os condenados. E a gente gostava de ver os “condenados”, os filmes que chamavam assim *Mundo Cão*, tinham insinuação de *striptease*, coisa assim. Você podia se programar pela revista (TEIXEIRA, setembro 2010).

Os filmes classificados como “condenados” despertavam o interesse e a curiosidade dos jovens porque continham cenas mais “picantes” que iam contra os padrões morais da época.

Todavia, mesmo sem ter uma publicação própria do cineclube, a maioria dos membros do CEC-JF estavam engajados trabalhando em jornais e veículos da imprensa na cidade. Desde 1957, Affonso Romano Sant’ Anna escrevia na coluna de cinema *Resumo*, no jornal *Diário Mercantil*. Geraldo Mayrink tinha uma coluna de cinema no jornal *Binômio*. Luiz Affonso e Alexandre Martinez escreviam na coluna *Filmes e Críticas*, às segundas e sextas-feiras, no jornal *Folha Mineira*⁷⁰.

Na rádio Industrial, o programa *No mundo da tela*, apresentado às terças e às quintas - feiras, a partir de 15h30min e, aos sábados, a partir de 13h30min, era produzido por Luiz Affonso e José Geraldo Amino, que utilizavam os pseudônimos de “L. A. Bulhões” e “J. A. Brunet” respectivamente. Uma vez por semana, Luiz Affonso escrevia também crônicas informativas sobre cinema na *Gazeta Comercial*.

Esses espaços ocupados na imprensa por membros do CEC tinham o papel de informar e discutir sobre cinema, mas também serviam aos interesses do grupo, sendo divulgadas notas e informações sobre o cineclube. Isso dava uma visibilidade ao trabalho desenvolvido pelos

⁷⁰ Importante destacar que os jornais *Folha Mineira* e *Gazeta Comercial* eram jornais da cidade.

membros no setor cultural da cidade, o que levou ao reconhecimento do CEC, através do decreto nº 1339, como uma entidade de utilidade pública pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora.

É interessante frisar que o espaço ocupado pelos membros do CEC na imprensa não é exclusividade dessa primeira geração, continuando posteriormente a ser preenchido de forma natural como um processo sucessivo pelas novas gerações que vão chegando ao cineclube. Não é à toa que muitos membros do CEC seguiram carreira como críticos de cinema, jornalistas, poetas, enfim, enveredaram pelo caminho das artes e da cultura.

Além do contato com o CEC-BH, o grupo juiz-forano se correspondia com vários cineclubes do Brasil, o que proporcionava uma grande troca de informações e experiências. Como exemplo, podemos citar: o Cineclube Santa Maria, do Rio Grande do Sul, o Cineclube Universitário de Ouro Preto, em Minas Gerais, o Cine Clube Cearense, em Fortaleza, o Clube de Cinema de Bauru, em São Paulo, e o Clube de Cinema da Bahia⁷¹.

O dinamismo e o empenho dos seus integrantes levariam o CEC-JF a alçar voos mais altos com sua afiliação ao Conselho Nacional de Cineclubes, em Brasília, à Federação Internacional de Cineclubes, em Paris, e à Cinemateca Francesa, buscando assim um maior intercâmbio de informações e experiências. “O Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de JF, o único cineclube da cidade, é a primeira entidade mineira a tornar-se ‘sócio honorário’ da maior cinemateca do mundo, a Cinemathèque Française”, nota divulgada no jornal *Binômio* de 11 de fevereiro de 1962. (MUSSE, 2008, p.131).

Outra importante realização do cineclube nesse ano é a promoção do Segundo Curso de Cinema, em junho de 1962. Infelizmente, não encontramos muitos detalhes sobre o curso nos arquivos do CEC. Mas, o boletim mensal do mês de junho de 1962⁷², relata na programação das atividades do cineclube a promoção do Segundo Curso de Cinema e as datas em que as aulas ocorreram.

Os anos de 1961 e 1962 foram os “anos áureos” do CEC, uma fase de crescimento e prosperidade da organização. “São os anos dourados do CEC: mais de 200 sócios” (CARVALHO, NETO e BARBOSA, 1986, p.16). Após esse período, o grupo entra em um processo de estagnação, caracterizado pela saída de importantes integrantes do cineclube em busca de melhores oportunidades de emprego em outras cidades, já que o mercado de trabalho de Juiz Fora não conseguia absorver todos os profissionais.

⁷¹ Documentos páginas: 138-140

⁷² Boletim mensal junho de 1962 : página 141

Coincidentemente, esse problema econômico do mercado de trabalho em Juiz Fora serviria como um divisor de águas para as gerações do cineclube, marcando a entrada e a saída de novos membros, e repetindo-se constantemente durante todo o período em que o cineclube esteve funcionando.

Com a saída de muitos membros, a diretoria do CEC foi dissolvida e houve uma grande redução no número de seus associados. Alguns integrantes que participaram da 1ª fase do CEC e que permaneceram em Juiz de Fora resolveram continuar trabalhando pelo cineclube. Aos poucos, novos membros foram chegando: Rogério Bitarelli, Milton Dutra, Rogério Teixeira, Roberto Guedes, conhecido como Roberto Bolinha, entre outros.

Durante o ano de 1963, o CEC funcionou em caráter interno e de maneira informal, e por esse motivo, não encontramos nenhum arquivo, como boletim ou correspondência do grupo nesse ano. Sabemos da continuação do cineclube nesse período devido aos depoimentos de entrevistados que vivenciaram essa fase. Em depoimento, Reuder Rezende, poeta, que participou do cineclube nas duas fases, relata:

Em 1962, o CEC I estava acabando, mas continuaram as amizades. Aí acabou o CEC I e o Décio resolveu fazer o CEC II. E o Décio me chamou pra participar. E eu fui, era o Décio, eu, o cunhado do Décio, o Milton Dutra, entrou o Rogério Bitarelli, o Eugênio Malta e mais alguns (REZENDE, abril 2013).

Milton Dutra, cunhado de Décio Lopes, conta que quando se envolveu com o cineclube, ficou sabendo da existência de uma fase anterior a sua:

Eu me envolvi com o CEC em 1963, e, quando eu entrei no CEC, eu fiquei sabendo da existência de uma turma anterior à nossa. A minha turma era eu, o Rogério Bitarelli, o Décio Lopes... Então, o CEC estava meio em recesso, depois de uma turma bastante ativa, que tinha acontecido uns anos antes (DUTRA, setembro 2010).

Rogério Teixeira, que participou do cineclube nos anos 60, relembra que, com o golpe militar em 1964, toda a estrutura do CEC foi desmontada:

Eu acredito que, no começo, quando o CEC foi fundado, tinha estatuto, sócios que contribuía, tinha carteirinha, tudo. Mas, em 1964, com o golpe, tudo foi meio desmontado. Então o CEC continuou com o nome, uma tradição, mas sem nenhuma formalização (TEIXEIRA, setembro 2010).

O único documento encontrado que faz referência a esse período do cineclube é um texto escrito por Décio Lopes intitulado: “A importância do cineclubismo que vai morrer em JF”. Infelizmente, na cópia do texto, que encontramos no Arquivo Histórico, não consta a data referente ao ano em que foi escrito, nem se foi publicado em algum veículo, só traz a

página do livro de atas do cineclube, mas corrobora para confirmar o duro período de recessão pelo qual o grupo passou:

Por falta de apoio das autoridades locais, falia aquela primeira fase do CEC. De 62 a 66, manteve a entidade com Ronaldo Mendonça. Mais tarde surgiram Reuder Teixeira, Milton Dutra e Rogério Bitarelli. Fizemos convênio com o DCE e foram realizadas inúmeras promoções. A diretoria funcionava em caráter interno e não foi formado um corpo de associados por falta de local para manter a entidade (ARQUIVO HISTÓRICO, LOPES, p.65).

Com a implantação da ditadura militar em 1964, o CEC, assim como outros cineclubes, enfrentou repressões e dificuldades para se manter. O CEC enfrentou um período de recesso de mais de quatro anos, funcionando apenas em caráter interno, tanto por falta de pessoas que formassem uma diretoria quanto pelo desinteresse dos associados. Em Belo Horizonte, o CEC passou por um período de recessão de 11 anos, devido ao corte de verbas de instituições culturais e da repressão do governo Médici (1969-1974).

Com a saída de vários elementos da diretoria para os grandes centros, onde seus trabalhos pudessem ser reconhecidos, a entidade passou por um recesso de mais de 4 anos, funcionando apenas em caráter interno, tanto por falta de pessoas que formassem uma diretoria quanto pelo desinteresse dos associados (ARQUIVO HISTÓRICO, LOPES, p.65).

Sua sobrevivência só foi possível graças ao apoio de outras instituições de grande expressão cultural na cidade como a Galeria de Arte Celina⁷³ e o DCE - Diretório Central de Estudantes. O país vivia um tempo de censura e repressão política.

Como muitos membros do CEC tinham ligação com o Partido Comunista, as reuniões do cineclube começaram a ser monitoradas por agentes da Polícia Federal que se infiltravam no meio dos cinéfilos como frequentadores amantes da sétima arte, conforme Carvalho, Orlando Neto e Barbosa (1986).

Oscar Reuder Rezende, que fazia parte do grupo Tiradentes, um grupo de estudos politicamente marginal que pretendia combater a ditadura sem o uso de armas, foi processado pelo 10º Batalhão e o QG – Quartel da 4ª Região Militar. O grupo durou poucos meses, sendo desestruturado pela ação da polícia (CARVALHO, ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986, p.19).

⁷³ A galeria de Arte Celina foi fundada em 1965 pela família Bracher e assumiu um importante papel cultural na vida da cidade.

3.3. O CEC e a Galeria de Arte Celina: cinema como resistência

A Galeria de Arte Celina nasceu do desejo e da necessidade de jovens artistas da família Bracher e seus amigos de possuírem um espaço destinado à exposição de suas obras artísticas. Segundo os irmãos Bracher, Nívea e Décio, nos anos 60, não havia espaços de exposição na cidade.

Quando nós criamos a galeria, fizemos um catálogo, dizendo que ali seria um espaço de exposição, de convivência, porque não havia nenhum em Juiz de Fora. Então, naquela época, a nossa casa toda era um ateliê e nós precisávamos de um espaço para expor nossos quadros. Todo ano, fazíamos exposições. Havia necessidade, portanto, de conseguir um espaço para isso. Nós convivíamos com nossos amigos, expúnhamos juntos, então resolvemos criar um espaço para isso (BRACHER, N. fevereiro 2011).

Cláudia Matos Pereira⁷⁴ (2011) explica que, anteriormente, a Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras⁷⁵ era um ponto de reunião dos artistas. Posteriormente, é o “Castelinho”⁷⁶, residência da família Bracher, que se torna o lugar de encontro, um “ateliê vivo”, onde se respiravam literatura, música, pintura e longos debates filosóficos (PEREIRA, 2011, p.47).

Juntamente com outros artistas da época, como Renato Stehling, Dnar Rocha, Wandyr Ramos, os irmãos Bracher, Celina, Carlos, Décio e Nívea se reuniam para expor suas produções.

A Galeria de Arte Celina foi inaugurada em 19 de dezembro de 1965, pela família Bracher, como uma associação civil, sem fins lucrativos, no espaço onde anteriormente funcionava o escritório da Louçarte, de Waldemar Bracher, na galeria Pio X, 2º andar, no centro da cidade. O nome Galeria de Arte Celina foi escolhido em homenagem a Celina Bracher, filha caçula da família Bracher, que faleceu em 07 de março daquele mesmo ano.

Aos poucos, a galeria vai se transformando num centro aglutinador de pessoas interessadas em respirar arte, agregando amantes das artes plásticas, literatura, teatro, música e cinema. Assim como a jovem Celina possuía o dom de reunir pessoas em torno de seu

⁷⁴ Cláudia Matos Pereira é doutoranda em Imagem e Cultura na Escola de Belas Artes- EBA, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV-UFRJ.

⁷⁵ A ABAAP – Associação de Belas Artes Antônio Parreiras - foi idealizada em 1934, por artistas que frequentavam o Núcleo Hipólito Caron, criado por César Turatti.

⁷⁶ O “Castelinho” por seu estilo arquitetônico e referências foi tombado como patrimônio cultural da cidade. Localizado na Rua Antônio Dias, nº 300, no Bairro Granbery, Juiz de Fora-MG, atualmente Nívea Bracher e Décio Bracher residem no local.

espírito mobilizado pela liderança, a galeria vai assumir um papel na cidade de um centro cultural polo de atração.

[...] a Galeria de Arte Celina assume uma função importante na cidade, a de cuidar da educação artística do juizforano. Instalada precariamente no segundo andar da Galeria Pio X, em pleno centro da cidade, o acesso a ela se faz num velho elevador, um dos primeiros instalados em Juiz de Fora. Ainda assim, do início de seu funcionamento, em janeiro de 1966, (sic) até julho de 1967, que é o período em que desenvolve maior atividade, a Galeria de Arte Celina cumpre um surpreendente programa no campo das artes plásticas, cinema, teatro, música e literatura [...] (VIEIRA apud MUSSE, 2008 p. 149).

Sua importância como entidade cultural de divulgação das artes plásticas, cinema, teatro, música e literatura foi reconhecida como utilidade pública no Estado, conforme Lei nº 4 497/67, no município, sob a Lei n 2 633/66, e registrada no Conselho Nacional de Serviço Social, sob o nº 7 042/67 (PEREIRA, 2011, p.48).

Quando a Galeria de Arte Celina foi inaugurada, o CEC passava por um período de reestruturação, iniciando sua segunda fase (1965-1973). Por meio de um acordo com o DCE - Diretório Central de Estudantes, mediado por Roberto Guedes, à época membro do DCE, o CEC passa a funcionar em conjunto com o DCE, instalado na Galeria Pio X.

A localização dessas três entidades CEC, DCE e GAC próximas umas das outras criou um ambiente favorável à circulação de ideias dos jovens participantes, culminando assim numa relação simbiótica, mutuamente vantajosa para todos os envolvidos. “Então não tem onde começa a Galeria de Arte Celina e onde começa o CEC, os dois são uma coisa só” (BRACHER, N. fevereiro 2011).

Dessa forma, podemos dizer que a galeria Pio X se transforma num núcleo de convergência, ponto de encontro da geração de estudantes que militavam em distintas áreas social, cultural e política. Eugênio Malta⁷⁷, artista plástico, que participou do CEC nessa fase, explica que:

As pessoas, de certo modo, eram as mesmas tanto na GAC quanto no CEC. Tudo que ocorria, exposições, cursos, reuniões e até simples encontros de bate-papo tocava a todos. Apesar das funções hierárquicas da burocracia-estatutária, a dinâmica dos acontecimentos no espaço da GAC-CEC era tipicamente democrático-anárquica. Nós formávamos uma espécie de ilha cultural idealista sonhadora em contato com todas as manifestações culturais possíveis ao nosso alcance (MALTA, março 2013).

As relações de amizade tecidas através do convívio social de diferentes pessoas em torno das atividades promovidas pela Galeria de Arte Celina, como exposições, exibições de

⁷⁷ Eugênio Malta é artista plástico, poeta e músico e mora nos Estados Unidos.

filmes, mostras, configurariam na memória de vários entrevistados uma lembrança afetiva desse espaço. Vera Ciuffo, psicóloga, uma frequentadora assídua das sessões que o CEC promovia na Galeria, relembra: “Eu fecho os olhos, eu vejo a Galeria de Arte Celina. Eu vejo a penumbra, aquele filme passando, o barulho da máquina, é lindo e muito bom” (CIUFFO, abril 2013).

Gilvan Procópio Ribeiro, professor da Faculdade de Letras da UFJF, também tem boas lembranças do tempo em que participou das atividades da galeria:

A Galeria de Arte Celina era um lugar onde as coisas aconteciam, participei de muitas coisas boas lá. Era um espaço aberto, é uma coisa que hoje não existe mais. As coisas daquele momento eram daquele momento, hoje, já não seriam possíveis mais. Foi um momento extremamente rico, que ajudou a gente a crescer e a gente crescia com outras pessoas (RIBEIRO, abril 2011).

Nívea Bracher se comove ao relembrar dos tempos da GAC:

Então o que me fica hoje na memória da Galeria Celina é muito comovente para mim e talvez para todas as pessoas que viveram naquele período. Porque foi um movimento que surgiu espontaneamente, como uma sementinha que você planta e vai crescendo e crescendo (BRACHER, N. fevereiro 2011).

Em várias entrevistas, é notável como as lembranças dos entrevistados relacionadas à Galeria de Arte Celina são permeadas de sensibilidade e carinho. Mais do que um espaço de promoção e divulgação das artes, a galeria se constituiu no imaginário das pessoas como um “lugar de sociabilidade”. Como explica Maffesoli: “O lugar se torna laço. E isso nos lembra que talvez estejamos diante de uma estrutura antropológica que faz com que a agregação em torno de um espaço seja o dado básico de toda forma de sociabilidade”(MAFFESOLI, 2006, p.181).

Nesse sentido, podemos afirmar que a galeria se torna um “laço social” por atrair para seu espaço pessoas ligadas às artes de maneira geral, que possuíam interesses em comum, propiciando assim um ambiente de troca e compartilhamento de informações e experiências extremamente rico para seus frequentadores. Apesar da ditadura, da censura, a GAC resistiu.

Outros “lugares de afetividade” apontados por essa geração de jovens que frequentou a Galeria de Arte Celina são a Rua Halfeld e alguns bares que eram ponto comum de encontros, bate-papos, discussões. Rogério Bitarelli Medeiros, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, que vivenciou esse momento, conta sobre a importância que a Rua Halfeld tinha:

Tudo se passava na Rua Halfeld, todo mundo se dirigia à Rua Halfeld, era o local dos encontros. Era o local onde todos se encontravam para discutir as coisas de política, da vida cultural, do país, da cidade. Tudo era vivido ali na Rua Halfeld, hoje não é mais assim. A Rua Halfeld hoje é um lugar fantasmagórico de certa forma (MEDEIROS apud MUSSE, novembro 2005).

Não obstante, hoje, a Rua Halfeld não seja tão culturalmente movimentada quanto anteriormente, ela continua servindo como um ponto de encontro para as pessoas que têm o Parque Halfeld como referência, devido a sua localização no centro da cidade. Alguns bares eram considerados o “espaço dos estudantes” pelos seus frequentadores, José Paulo Netto lembra de dois bares que eram *points* da época: “Eram dois: o café Astória, que ficava na esquina da Halfeld com a Av. Rio Branco, e o mais importante deles, o café Salvaterra, naquela praça em frente ao Central” (NETTO apud MUSSE, novembro 2004).

Havia também o Bar Chanan, localizado na Av. Getúlio Vargas, frequentado por estudantes universitários e cinéfilos. Esses espaços eram ocupados majoritariamente pelo público masculino, encontrar uma mulher num bar nessa época era algo raro. Devemos nos lembrar que, nos anos 60, a sociedade tinha uma moral bastante conservadora e rígida, baseada em princípios e valores completamente diferentes dos atuais.

Nesse caso, uma mulher que frequentasse certos espaços sociais como bares era “mal vista” perante os olhos da sociedade. Neusa Dutra, jornalista, viúva de Décio Lopes, presidente do CEC na fase em que o cineclube funcionou ligado à GAC, afirma que isso era uma “questão de época”:

Tinha isso, mulher não entrava em bar. Após o cinema, as pessoas iam no barzinho discutir sobre o filme. A mulher não podia. Eu, por exemplo, ia embora logo após a sessão. Eu queria ficar, mas não podia. Meus pais não deixavam, pegava mal para a época (DUTRA, N. setembro 2012).

Se observarmos até mesmo a participação de mulheres no cineclube, durante esse período, perceberemos uma grande diferença quando comparamos o número de integrantes do sexo masculino com o feminino. Em suas diferentes fases: CEC I, CEC II e *Nouveau CEC*, a participação dos homens no cineclube foi predominante. Isso não significa que a atividade cineclubística fosse restrita aos homens, nem que o CEC fizesse algum tipo de discriminação ou tivesse algum preconceito em relação ao público feminino. Mas isso demonstra como a estrutura social da época condicionava a mulher a um papel passivo e submisso, restringindo sua liberdade de atuação em outras esferas sociais que não estivessem ligadas ao lar.

Das poucas mulheres que participaram das atividades do CEC durante suas três fases listamos: Nívea Bracher, Celina Bracher, Fanny Bracher, esposa de Carlos Bracher, Neusa Dutra, Vanda Panisset, Martha Sirimarco⁷⁸, Maria Helena Fialho, Valéria Velasco⁷⁹, Helena Crivellari⁸⁰, Vera Ciuffo, Áurea Celeste⁸¹ e Maria Margareth Henriques⁸².

Dentre essas mulheres, ressaltamos a participação de Nívea Bracher, Celina Bracher e Neusa Dutra que tiveram um papel mais ativo na organização, atuando no planejamento e promoção de eventos. Infelizmente não foi possível localizar todas, mas, dentre as que foram entrevistadas, elas em unanimidade confirmaram que a participação feminina era pequena e que os cargos de liderança eram ocupados em sua maioria por homens. “Mulher era algo raro mesmo, o CEC tinha uma marca masculina. O CEC era salpicado por mulheres” (CIUFFO, abril 2013).

A integração com a Galeria de Arte Celina permitiu ao CEC o uso de sua sala para exposições. Em colaboração com a Aliança Francesa, que cedia os filmes franceses, as sessões aconteciam. Nívea Bracher explica o processo de exibição:

Quando nós nos instalamos na Galeria Celina, fizemos um buraco na parede para projetar filmes. E, mais ainda, a grande janela da sala dava para a Rua Halfeld e tínhamos que tampar a janela. Colocamos um pano preto e fizemos uma tela nova de madeira que subia e descia na inclinação correta da imagem com o projetor (BRACHER, N. fevereiro 2011).

Com a frequência de uma sessão semanal, o CEC exibia diversos filmes, desde os de vanguarda, como os clássicos da *Nouvelle Vague* até filmes mais desconhecidos, como os poloneses e tchecos, tidos como comunistas. As fitas vinham através de empréstimos feitos por embaixadas estrangeiras e também junto com as Companhias Distribuidoras. Nesse último caso, pagava-se pelos filmes. Era comum também a realização de Mostras de Cinema de outros países. França e Itália eram sempre os mais expressivos. Isso acontecia quando se conseguia uma boa quantidade de filmes de determinado gênero.

Um exemplo foi o “Festival de Clássicos do Cinema Francês” realizado na galeria, de 22 de setembro a 07 de outubro de 1966, simultaneamente, a uma “Exposição de Obras Primas da Arquitetura e Escultura Francesa”, que trazia uma seleção de filmes

⁷⁸ Martha Sirimarco é jornalista pela UFJF.

⁷⁹ Valéria Velasco é advogada e vive em Brasília.

⁸⁰ Maria Helena Crivellari é professora da Escola de Ciências da Informação da UFMG.

⁸¹ Áurea Celeste é professora em cursinho pré-vestibular em Juiz de Fora. Participou da organização do Mercarte- Feira livre de arte”, em maio de 1971, juntamente com o DCE.

⁸² Maria Margareth Henriques Nicodemus é assistente social.

primitivos como: *Le fils du diable fait la noce* à Paris, de Lépine, de 1906, *Napoleón*, de Abel Gance, de 1927, *Voyage Surprise*, de Pierre Prévert, de 1947, entre outros⁸³.

Reuder Rezende, poeta, que participou da primeira e segunda fase do CEC, salienta a diferença entre esses dois momentos: “O trabalho do CECII, além disso, foi a democratização neste sentido, ou seja, a falta de preconceito também. Nós exibíamos tudo”(REZENDE, abril 2013).

Se pensarmos no período político que o país atravessava, de censura e repressão, veremos que essa geração foi capaz de proezas do ponto de vista histórico-social. O controle de informações pelo governo era feito através de organismos como o SNI - Serviço Nacional de Informações - criado em 13 de junho de 1964. A censura aos meios de comunicação como jornais, televisão e rádio também se estendia ao teatro e ao cinema.

Vários filmes que faziam parte da corrente cinematográfica do Cinema Novo foram proibidos como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, entre outros.

E até mesmo o filme *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, inspirado no poema de Carlos Drummond de Andrade, foi censurado, sendo considerado um atentado à desmoralização da Igreja. O filme conta a história de uma moça do interior que se apaixona por um jovem padre recém-chegado ao vilarejo. A película foi proibida em todo o país⁸⁴.

Em contrapartida, fazendo oposição à medida, o CEC, apoiado pelo presidente do DCE, José Henrique Maia, e do presidente do Teatro Universitário, Luiz Carlos Silva, reivindicava o direito de exibição:

O CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, e o Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora juntam-se à oposição contrária a esta medida atentatória ao cinema nacional, à cultura mineira, que todas as entidades culturais de Minas Gerais e do resto do país oficialmente emitirem”(LOPES, MAIA, SILVA, junho 1966)⁸⁵.

Ivan Mehri, promotor de justiça, que era estudante na época, lembra-se da repressão política dentro do cineclubes:

A gente era sempre reprimido. Tinha sempre alguém do “Circuito de Informação”, gravando o que a gente falava. A gente era muito vigiado. E a gente fazia por onde

⁸³ Confira a programação em anexo: página 153

⁸⁴ Em anexo veja o documento de censura: página 154, retirado do site: <http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp>

⁸⁵ Documento Circular nº 018/66: página 142

também, a gente aprontava. Nós falávamos muito mal da ditadura. O documentário do Maurício Gomes Leite sobre o Otto Maria Carpeaux, *O velho e o novo*, que foi proibido de passar. Mas nós passamos assim mesmo no peito, no Cinema Central, durante algum dos festivais (MEHRI, maio 2013).

Contudo, a GAC ainda sofria menos com a ditadura do que o DCE. Por ser um ambiente dedicado ao estudo, discussão e exposição das artes, não era tão vigiado. Além disso, o público que frequentava a GAC era visto pelos órgãos oficiais como um “bando de aluados”.

A Galeria de Arte Celina sofria algumas repressões por estar perto do DCE, mas o DCE era invadido todo o dia. Todo dia tinha gente lá procurando documentos subversivos. Mas a galeria não, porque, na cabeça dos oficiais, o pessoal que frequentava a GAC era um bando de doidos, de aluados. Não havia repressão ostensiva não. Existia policiamento, mas era uma coisa mais camuflada (RIBEIRO, abril 2011).

Outro episódio semelhante, que demonstra a censura política, é a apresentação do espetáculo: *Liberdade, Liberdade*, escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, pelo CEC em 20, 21 e 22 de novembro de 1966 no Clube Juiz de Fora. A peça fazia parte do chamado teatro de resistência que, durante o período da ditadura, tentava denunciar o sistema opressor que se impunha em todo o país. Seu roteiro é uma mistura de textos de diferentes estilos e épocas que abordam um direito de todo o cidadão: a liberdade. O texto é o resultado de uma pesquisa, síntese e tradução de textos de outros autores.

A coragem de tratar de um tema tão polêmico, enquanto o Brasil inteiro vivia uma situação política tensa e difícil, fez com que o espetáculo caísse no gosto do público.

Uma pitadinha de liberdade aqui, uma lasquinha de liberdade ali (...) e a turma vai vivendo que afinal também o pessoal não é tão voraz assim. Já está mais ou menos acostumado. Por isso o texto que escrevemos e selecionamos para Liberdade e Liberdade é bem ameno. Lírico, pungente, uma gracinha leve, uma coisinha, assim, delicadinha. Não é por nada não – só medo (...) Porque, senão, vão dizer por aí, mais uma vez, que eu sou um cara perigoso. E eu tenho que responder mais uma vez, com lágrimas nos olhos: Triste país em que um cara como eu era perigoso (...)⁸⁶

O espetáculo fez muito sucesso no Rio de Janeiro e em todo país, sendo apresentado em turnê em várias cidades, inclusive, em Juiz de Fora. Por abordar um tema polêmico que ia

⁸⁶ “*Liberdade, Liberdade*”. Direção Flávio Rangel. Texto Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, 1965. Primeiro folder. Programa do espetáculo, apresentado no Teatro de Arena de Copacabana em abril de 1965. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=447

contra os princípios da ditadura, o espetáculo foi proibido em 1966, pela Censura Federal, em todo território nacional. Nívea Bracher revela que o cineclube desconhecia a proibição, quando exibiu o espetáculo:

Mas, imagina, para gente conseguir o alvará, a gente não sabia, na época, mas o espetáculo era proibido pela censura. Isso a gente conseguiu, porque o prefeito Ademar Rezende de Andrade era nosso vizinho. E a gente falou: “Isso é um teatrinho...” E ele: “Tá, tudo bem”. E, depois que exibimos, ficamos sabendo que tinha censura (BRACHER, N. fevereiro 2011).

Mesmo com as dificuldades do regime, o cineclube conseguiu se manter unido e militante como um grupo de resistência à censura e ao autoritarismo. Como observa Heloísa Buarque de Hollanda (2004), citando Schwarz:

O efeito principal do golpe militar em relação ao processo cultural não se localizou, num primeiro momento, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda. Ao contrário, como mostra Schwarz, no período imediatamente posterior aos acontecimentos de 64 “apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país”(SCHWARZ apud HOLLANDA, 2004, p. 34).

Apesar de funcionar de maneira mais informal, o grupo mantinha suas reuniões com discussões sobre política, filmes como: *Os companheiros*⁸⁷, e *O bandido Giuliano*⁸⁸, recorrentes para fomentar o debate sobre a questão.

Somando a ousadia de uns, com a irreverência de outros, eles conquistavam seu espaço no âmbito cultural da cidade. Um exemplo dessa conquista é a realização do “1º Festival de Cinema Brasileiro de Juiz de Fora”, organizado em maio de 1966, como parte das comemorações do 116º aniversário da cidade⁸⁹.

O festival começou como uma iniciativa de Wilson Coury Jabour⁹⁰ e Adolpho Cruz, locutor da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, com o apoio da prefeitura. À época, era a gestão de Itamar Franco. Depois o evento foi assumido pelo cineclube.

Na Prefeitura não tinha nem uma pessoa que entendesse sobre cinema. Então a Prefeitura resolveu absorver o CEC como participante da organização do Festival. Na verdade, a gente chegou e tomou a frente da coisa, na verdade, estava sendo feito

⁸⁷ Produzido em 1963, o filme conta a história do professor Sinigaglia que chega a um povoado próximo de Turim, na Itália. Sua chegada coincide com um fato trágico que mobiliza os operários: um trabalhador se descuida e perde um braço numa máquina. Esse fato faz os trabalhadores questionarem as condições em que vivem e a jornada de trabalho que enfrentavam.

⁸⁸ Produzido em 1962, o filme narra a história de Giuliano, acusado de assassinar um carabinieri, ele se esconde na campina da ilha, onde começa a organizar um bando de foragidos.

⁸⁹ Jornal *Diário Mercantil*: Nota DM 28 de maio de 1966 em anexo: página 155

⁹⁰ Wilson Coury Jabour nasceu em 24/07/1931, em Juiz de Fora, foi vereador aos 23 anos de idade e posteriormente presidente da Câmara de Juiz de Fora. Atualmente é aposentado e reside em Juiz de Fora.

por um pessoal leigo, nessa época, o prefeito era o Itamar Franco (...) É interessante notar que o festival não foi uma iniciativa nossa, embora, depois, nós tenhamos assumido sua frente (DUTRA, M. setembro 2010).

Entre os dias 28 e 31 de maio, Juiz de Fora se transformou numa “Cannes às margens do Paraibuna” como foi chamada pela imprensa, por ser a primeira cidade a promover um Festival de Cinema no país. Isso demonstra o pioneirismo dos juiz-foranos no campo da sétima arte, como a “capital do cinema” ao conseguir organizar um evento desse porte antes mesmo das grandes capitais.

Wilson Jabour, organizador do festival, explica que, com o baixo orçamento, sua realização só foi possível através do patrocínio de comerciantes e empresários.

O meu papel foi esse de pedir ajuda a um, pedir ajuda a outro, um comerciante, um industrial. A churrasceria Pigale, na Rua Halfeld, me ofereceu almoço para os convidados. A loja Dahbar de artigos eletrodomésticos [sic], que era muito minha amiga, ofereceu almoço também. O pessoal da concessionária da Ford e o Sport Club me ajudaram muito (JABOUR, março 2013).

As exibições aconteceram nas principais salas dos cinemas: Palace, Central e Excelsior. Os filmes foram escolhidos de acordo com a repercussão internacional. Quatro filmes concorreram ao prêmio chamado “João Gonçalves Carriço” em homenagem ao cinedocumentarista precursor do cinema em Minas Gerais.

Na programação no Cine Theatro Central, no sábado, no dia 28 de maio, às 20h30min foi exibido: *O Santo Milagroso*, direção de Carlos Coimbra. Intérpretes: Leonardo Villar, Dionísio Azevedo e Geraldo Del Rey, entre outros.

No Cine Palace no domingo, no dia 29 de maio, às 21h foi exibido: *Menino de Engenho*, baseado na obra de *Menino de engenho* do escritor José Lins do Rego, direção de Walter Lima Júnior. Intérpretes: Antônio Pitanga, Geraldo Del Rey, Maria Lucia Dahl e outros.

No Cine Excelsior na segunda feira, no dia 30 de maio, às 20h seria exibido: *Onde a terra começa*, direção de Ruy Santos. Intérpretes: Irmã Alvarez, Luigi Picchi, Maurício Nabuco e outros. Entretanto, a programação foi alterada e o filme: *Toda donzela tem um pai que é uma fera* – direção de Roberto Farias. Intérpretes: John Herbert, Reginaldo Faria, Walter Forster, entre outros, acabou sendo exibido no lugar de *Onde a terra começa*. A mudança de última hora na programação do festival foi duramente criticada pelo jornal *Diário Mercantil*, na coluna DM, do dia 31 de maio de 1966:

Festival de Cinema

A boa qualidade das películas até agora apresentadas no I Festival de Cinema Brasileiro promovido em comemoração ao aniversário da cidade, que hoje transcorre, é o que tem salvo de fracasso o certame. Uma promoção desse quilate para obter sucesso há de ter organização e é isso o que, justamente, falta. O programa do festival que nos foi fornecido, dias antes, foi modificado e não se sabia, ao certo, quais os filmes que seriam apresentados. Afinal, na véspera do certame, foi divulgado um programa que foi totalmente modificado sem que se soubesse os motivos da mudança. Isso é má organização. E ainda hoje, não podemos informar qual o filme a ser apresentado no Excelsior, pois nenhuma notícia nos foi dada, apesar de haveremos tentado de todas as formas (DIÁRIO MERCANTIL, 31 de maio 1966, p.5).

Encerrando a programação no Cinema Excelsior, foi exibido na terça feira, no dia 31 de maio *A hora e a vez de Augusto Matraga* - direção de Roberto Santos. Intérpretes: Leonardo Villar, Flávio Migliaccio, Joffre Soares, Maurício do Valle e outros. Quatro filmes de curta metragem: *Memórias de cangaço*, *O circo*, *Maranhão* e *Em busca do ouro* também foram exibidos. Cada ingresso para sessão custava mil cruzeiros e toda renda do Festival foi revertida em favor de entidades de assistência social.

Conforme informações divulgadas em 25 de maio de 1966, pelo *Diário Mercantil*, a equipe de júri do Festival era composta por muitos críticos e jornalistas: Joracy Camargo e Nestor de Hollanda do *Diário de Notícias*; João Evangelista da *Rádio e Jornal do Brasil*; Alex Viany da *Última Hora*; Salviano Cavalcanti de Paiva do *Correio da Manhã*; Zenaíde Andréa da *Cinelândia*; Maurício Gomes Leite e Ronaldo Brandão do CEC-BH; Geraldo Mayrink, Décio Lopes, Flávio Márcio, Sérgio Augusto do CEC-JF e Wilson Coury Jabour.

O festival movimentou a cidade trazendo artistas, cinéfilos, produtores e jornalistas de todo o país, sobretudo de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo, que participaram de debates sobre o cinema brasileiro. Nomes consagrados como Irma Alvarez, John Herbert, Maurício do Valle, Salviano Cavalcanti, Jerry Adriane e Darlene Glória, entre outros, passaram por Juiz de Fora.

Foi montada uma programação especial para os dias do evento com direito a passeios a pontos turísticos como o Museu Mariano Procópio, a Catedral Metropolitana, o Morro do Imperador, e também jantares, banquetes e coquetéis em estabelecimentos famosos da cidade.

Eu me lembro dos *points* que eram o Bar Chanan, mas o *point* maior dos festivais era o antigo Faisão Dourado, ali ao lado do Central, onde tem aquele Café, então, após a sessão, todo mundo ia pra lá. E vinha muito gente do Rio de Janeiro (...) (TEIXEIRA, setembro 2010).

Menino de engenho de Walter Lima Júnior recebeu o prêmio João Gonçalves Carriço na categoria de melhor filme e também o prêmio de melhor ator pela interpretação do garoto Sávio Rolim. Décio Lopes, jornalista e crítico de cinema, enfatizou que o festival de cinema foi o primeiro do Brasil que premiou *Menino de engenho* (LOPES apud MUSSE, 2008, p.149).

O prêmio de melhor atriz foi para Áurea Campos, de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Já o de melhor fotografia foi para Ricardo Aranovich de *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. *O santo milagroso* recebeu como extra um prêmio especial dado pela Prefeitura Municipal e a Reitoria da UFJF ao produtor Osvaldo Massaini.

Os filmes de curta-metragem também receberam prêmios: o melhor curta-metragem em 35mm foi para “*Em busca do ouro*” de Gustavo Dahl e o de melhor curta-metragem em 16mm ficou com “*Viramundo*” de Geraldo Sarno. O sucesso do primeiro festival garantiu a continuidade, logo no ano seguinte, de uma segunda edição.

Antes do “II Festival de Cinema Brasileiro”, o CEC promoveu um Curso de Cinema, em fevereiro de 1967, planejado em parceria com o apoio da Reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora e do CEC-BH. O curso fazia uma retrospectiva sobre a história do cinema desde o cinema mudo até os importantes movimentos existentes na Europa como o Neorealismo italiano e o Expressionismo alemão. Nívea Bracher explica como o cineclubes conseguiu os filmes para exibição:

Nós, eu e o Décio Lopes, conseguimos todos os filmes da História do Cinema. Desde os primeiros filmes até filmes da década de 70. Eu me lembro que o Milton Dutra também estava com a gente, e ele ajudou a carregar todos os filmes que compunham a história da Cinemateca Francesa. Nós trouxemos os filmes numa sacola no ônibus. E, em confiança, ele nos emprestou tudo. E chegou tudo aqui em Juiz de Fora, só perdemos um filme. Nós tivemos na mão esses filmes, eram mais de 50 filmes (BRACHER, N. fevereiro 2011).

O curso com duração de três meses, janeiro, fevereiro e março de 1967⁹¹, teve a participação de importantes críticos e cineastas como: Alex Vianny, Gustavo Dahl, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Cyro Siqueira, Arnaldo Jabor, Luciano Gusmão e outros professores que vieram do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

As aulas aconteceram na Galeria de Arte Celina, as quais foram planejadas e roteirizadas. A programação foi dividida em 30 unidades, compreendendo diferentes matérias. No total foram ministradas 168 aulas, exibidos 164 filmes e cerca de 1.800 *slides*. Um lote

⁹¹ Imagem cartaz Curso Intensivo de Cinema 1967: página159

raro de filmes foi exibido: *Louisiana Story* de Flaherty; *Aurora* de Murnau; *A turba* de King Vidor; Retrospectiva *Buster Keaton*; *Une partie de Campagne*, de Jean Renoir; *Napoleão* de Gance; *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, além de filmes expressionistas alemães, soviéticos, franceses ou de experimentação (McLaren e outros). Griffith e Sternberg foram outros nomes estudados.

Em média, 40 alunos participaram do Curso de Cinema, que foi considerado um dos melhores do Brasil por vários críticos e cineastas vindos de todas as partes do país. O curso recebeu destaque no jornal *Diário de Minas* de Belo Horizonte:

Curso na Manchester

Dentro ou fora de currículos universitários é o melhor curso de cinema já dado no país inteiro este que se realiza, presentemente em Juiz de Fora. Esta impressão aliás não é nossa, vários dos professores (RJ, SP e BH) que por lá já passaram dizem o mesmo gravando sua opinião no livro de promoções da Galeria de Arte Celina (DIÁRIO DE MINAS, 22 de fevereiro 1967, s.p).

O curso realizado em 1967 se tornou referência nacional por ser o maior curso de cinema oferecido por um cineclubes no país.

Curso na Manchester

Por: Ronaldo Brandão

Vários professores do RJ, SP e BH que passaram por Juiz de Fora revelam a impressão do Curso de Cinema de JF que é o melhor do país. Luciano é o grande vitorioso do curso, o que planejou para as aulas, debates, exposições e palestras de complemento que perfazem 3 meses de curso (DIÁRIO DE MINAS, 22 de fevereiro 1967, s.p).

Para Rogério Medeiros, integrante do CEC, o curso foi bem relevante: “Para mim, o curso foi importantíssimo porque tive acesso a vários clássicos que contribuíram muito para minha formação de cinema” (MEDEIROS apud CARVALHO, ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986, p.24)⁹².

Em junho desse mesmo ano, Juiz de Fora se transformava novamente na “capital do cinema” com o II Festival Brasileiro de Cinema⁹³, organizado pelo Instituto Nacional de Cinema⁹⁴, pela Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos e pelo Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. O evento, patrocinado pela Prefeitura, fez parte

⁹² Foto Rogério Medeiros e Milton Dutra: página 160

⁹³ Cartaz do Segundo Festival de Cinema: página 161

⁹⁴ O Instituto Nacional de Cinema foi criado em 18 de novembro de 1966 com o objetivo de incentivar as atividades cinematográficas no país. Foi extinto em nove de dezembro de 1975, sendo substituído pela Embrafilme.

das comemorações do 117º aniversário da cidade, ocorrendo nos dias 29 de junho a 02 de julho.

Os documentos do CEC⁹⁵ revelam que quatro filmes foram escolhidos para as sessões: *El justicero* de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em Transe* de Glauber Rocha, *Opinião Pública* de Arnaldo Jabor, *O menino e o vento* de Carlos Hugo Christensen. Entre as curtas-metragens estavam: *O milagre de Lourdes* de Carlos Alberto Prates Correia, *Uma alegria selvagem* de Jurandyr Noronha, *Velhas fazendas mineiras* de Humberto Mauro, *O velho e o novo* de Maurício Gomes Leite.

No entanto, nem toda a programação planejada foi exibida devido aos problemas com os órgãos de censura. O filme *El justicero*, que abria o festival, não foi exibido por não ser liberado pela censura federal. No seu lugar foi exibido *O mundo alegre de Helô* dirigido por Carlos Alberto de Souza Barros, no elenco: Irene Stefânia, Luiz Pellegrini, Célia Biar e Márcia de Windsor, Leila Diniz, entre outros. Após a sessão, houve um coquetel de recepção para os convidados e participantes na Churrascaria Palácio.

No dia 30 de junho foi exibido: *Opinião pública* de Arnaldo Jabor, com participação de Valéria Amar, Clóvis Bornay, Wanderley Cardoso, Chacrinha, Luiz de Carvalho, Yoná Magalhães, Henrique Martins, entre outros. Com um viés político, o filme de Jabor agradou mais ao público, como mostra a cobertura do jornal *Diário Mercantil*, em 01 de julho de 1967:

II Festival de Cinema apresenta hoje o filme “*Mar Corrente*”
em lançamento nacional

Ontem à noite, foi apresentado o filme, *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, que causou uma impressão bem melhor daquela deixada pelo filme, que inaugurou o Festival, ou seja, *O Mundo Alegre de Helô* (DIÁRIO MERCANTIL, 01 de julho de 1967, p.01).

Na opinião do ator, Mário Lago, o filme é genial e o festival é um dos melhores do país. Muitos artistas marcaram presença no festival: Antônio Pitanga, Mário Lago, Márcia Rodrigues, Edmo Frossard Paixão, Adriana Pietro, Clementina de Jesus, Leila Diniz, Anikk Malvil, o crítico Alex Vianny, os intelectuais, Otto Maria Carpeaux e Carlos Heitor Cony.

Outro nome de destaque que compareceu ao evento foi o brigadeiro Ruy Presser Bello, diretor do Instituto Nacional de Cinema, responsável pela promoção dos festivais de cinema brasileiro em todo o país. Interessante observar que o Instituto Nacional de Cinema

⁹⁵ Correspondência CEC páginas: 143 a 145

assim como vários outros órgãos nacionais, durante o período da ditadura, eram governados por militares.

No sábado, dia primeiro de julho, o filme *Mar Corrente* foi apresentado em lançamento nacional. Dirigido por Luiz Carlos Paulino dos Santos, o filme trazia artistas como Odete Lara, Norma Benguel, Antônio Pitanga e Paulo Autran, entre outros. Nesse mesmo dia, também foi apresentado o curta-metragem *O velho e o novo*, que contava a história do intelectual Otto Maria Carpeaux e dizia respeito à realidade política do Brasil após o golpe.

Reuder Rezende, integrante do CEC, que participou dos dois festivais de cinema juiz-foranos ressalta que na época em que o filme *O velho e o novo* foi exibido, este estava proibido em todo território nacional.

Nós exibimos *O velho e o novo* filme que contava a história do Otto Maria Carpeaux. E nós seríamos presos porque o filme estava proibido em todo território nacional. Nem em exibição privada podia, estava totalmente proibido. O chefe da Polícia Federal era meu amigo, ele frequentava a loja de discos do meu pai e eu trabalhava lá. Mas como o chefe da Polícia Federal era meu amigo, ele livrou a cara de todo mundo, de outros membros do CEC também (REZENDE, abril 2013).

No dia dois de julho, foi exibido *O menino e o vento* de Carlos Hugo Christensen. Encerrando o festival, à noite, às 20h, foi exibido *Terra em transe* de Glauber Rocha. Observando os filmes exibidos durante o festival, podemos concluir que vários refletiam o momento político pelo qual o país atravessava, trazendo à tona uma discussão sobre o regime da ditadura militar.

Os filmes premiados pelo festival com o troféu João Manoel Gonçalves Carriço foram: *Terra em Transe*, na categoria de longa-metragem, *O velho e o novo*, de Maurício Gomes Leite, na categoria de curta-metragem. Além disso, os atores de *Terra em Transe*, José Legwoy e Glaube Rocha, receberam respectivamente os prêmios de melhor ator e melhor atriz.

O júri também conferiu menções especiais aos filmes *Mar Corrente*, por melhor música, e de melhor atriz coadjuvante para a atriz Maria Lúcia Dahl. Irene Stefânia recebeu o prêmio de atriz-revelação. E *Opinião pública* recebeu o de melhor fotografia.

Jurandir Noronha, cineasta, recebeu uma menção especial pelo curta-metragem: *Uma alegria selvagem*, sobre a vida de Santos Dumont, e o Sr. Manoel Gonçalves Carriço pelo pioneirismo na indústria cinematográfica em Minas Gerais e pelos seus cinejornais.

A premiação de *Terra em Transe* no festival gerou uma situação polêmica e constrangedora. Glauber Rocha, diretor do filme, não veio a Juiz de Fora receber o prêmio,

afirmando que não iria à cidade de onde partiu o golpe militar. O ator Mário Lago recebeu o prêmio no lugar de Glauber e justificou sua ausência.

É importante frisar que quando o filme *Terra em Transe* foi exibido no festival, ele já havia sido premiado no Festival de Cannes com dois prêmios: “Luís Buñuel”, pela sua qualidade e inovação estética, e o prêmio “Fipresci”, concedido pela Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica pela sua originalidade. No Brasil, o filme de Glauber estava proibido por ser considerado subversivo e ofensivo à Igreja. Em maio de 1967, o filme foi liberado pela censura.

A última premiação do festival foi para Waltencyr Mattos, apresentador oficial do II Festival de Cinema Brasileiro de Juiz de Fora, o qual recebeu um diploma assinado pelo júri e pelo prefeito, chamado de “Homenagem Especial” (DIÁRIO MERCANTIL, 04 de julho 1967, p.01).

O festival teve uma ampla repercussão em toda imprensa, sendo coberto por jornalistas principalmente de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo que vieram a Juiz de Fora participar do evento. O *Diário Mercantil* publicou na primeira página do jornal de 30 de junho de 1967: “Inaugurado com absoluto sucesso o II Festival de Cinema Brasileiro em Juiz de Fora”. Abaixo da manchete, o jornal trazia a programação e os *flashes* com notícias do evento. O jornal *Diário de Minas*, em Belo Horizonte, registrou a passagem do festival:

Manchester II Festival

Juiz de Fora anuncia e convida para o II Festival de Cinema Brasileiro que começa depois de amanhã, como parte do 117º Programação do aniversário da cidade. A promoção do festival é da prefeitura (adm Itamar Franco, do INC Instituto Nacional de Cinema e da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos). Este ano, o festival será de 29 de junho a 02 de julho. Com 4 filmes em exibição dia 29: *El justicero*, de Nelson Pereira dos Santos. *A Opinião pública* de Arnaldo Jabor, *O menino e o vento* de Carlos Christensen e *Terra em Transe* além de vários filmes curtos. Nessa última categoria um lançamento: “*O velho e o novo*”, ensaio de Maurício Gomes Leite sobre Otto Maria Carpeaux (DIÁRIO DE MINAS, 27 de junho de 1967, s.p).

Apesar da importância cultural dos dois eventos, os festivais de 1966 e 1967 foram únicos por causa de sua amplitude e repercussão política, porque os críticos, cineastas e membros do CEC que participavam eram contra a ditadura. Os filmes escolhidos para a programação levantavam questões polêmicas e refletiam o momento em que o país vivia incitando a população ao debate. Com isso, não houve mais festivais nos anos seguintes, a administração pública da cidade não apoiou mais a produção desses eventos.

Além da Galeria de Arte Celina, que era o lugar do “desbunde”, do encontro dessa geração dos anos 60, que lutava por seus ideais e era contra o uso de armas para conquistar o poder, a livraria Sagarana, localizada na Rua São João, era um outro espaço de encontro de resistência ao regime militar, de simpatizantes do Partido Comunista e frequentado por membros do CEC, intelectuais e universitários.

A livraria foi inaugurada em 1967, por Roberto Resende Guedes, conhecido como Roberto Bolinha, Marco Antônio Dias Pontes e João Carlos Reis Horta, que participavam do CEC e também eram ligados ao Partido Comunista. O contato com o Partido Comunista possibilitou à livraria um acordo com o dono da editora “Civilização Brasileira” que era comunista. Dessa forma, os donos da Sagarana conseguiam vender os livros dessa editora por um preço mais baixo do que o do mercado.

Diferentemente de outras livrarias da cidade, esta abria às nove horas da manhã, mas não tinha horário para fechar, só fechava quando não havia mais pessoas dispostas a ficar ali conversando. Após as reuniões do CEC, era comum seus membros saírem para a livraria e ficarem lá num bate-papo durante horas.

Depois do II Festival de Cinema Brasileiro, a livraria Sagarana promoveu uma tarde de autógrafos com os intelectuais: Otto Maria Carpeaux, Dias Gomes, Franklin de Oliveira e Carlos Heitor Cony. Reuder Rezende recorda-se desse episódio porque chegou a filmar o evento:

E eu fui à livraria Sagarana fazer um curta lá. E lá estava cheio de gente, e eu entrei filmando. Estavam lá Dias Gomes, o Otto Maria Carpeaux, Franklin Oliveira e Carlos Heitor Cony. Os quatro estavam numa mesa. De repente eu fiz uma tomada e todos aplaudiram de pé gritando: - Bravo! Bravo! Todo mundo aplaudiu e isso repercutiu um pouco, o pessoal ficou de olho por causa do Otto Maria Carpeaux e do Dias Gomes. O Franklin Oliveira trabalhava na Globo e era comunista também e o Carlos Heitor Cony não era exatamente comunista, ele era até católico, mas era de esquerda. E alguns poucos dias depois houve a repressão. O exército foi lá e fechou a livraria, os donos foram presos (REZENDE, abril 2013).

A tarde de autógrafos na livraria foi um sucesso. Foram vendidos vários livros, porém a livraria recebeu a visita do DOPS - Departamento de Ordem Política e Social⁹⁶, o que levaria à prisão de seus donos alguns meses depois (CARVALHO, ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986, p.30).

No entanto, a livraria não foi fechada, pois o Sr. Alvim, o dono do Bar das Garrafas, que ficava ao lado da Sagarana, conseguiu mantê-la aberta. Com a prisão dos donos e a visita

⁹⁶ DOPS - Departamento de Ordem Política e Social criado em 1924 foi utilizado durante o Estado Novo e no período da ditadura militar com a função de controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime.

do DOPS, a população ficou temerosa de frequentar o local e ser chamada de comunista. Isso provocou uma queda significativa no número de pessoas que se reuniam na livraria Sagarana que, antes de completar pelo menos um ano de existência, foi fechada por estar completamente falida.

O ano de 1967 encerra um importante ciclo de prosperidade do CEC e da GAC com a saída de alguns de seus membros em busca de novas oportunidades. Carlos Bracher ganha o prêmio de viagem ao estrangeiro e vive por dois anos na Europa, retornando depois ao Brasil, onde começa uma carreira produtiva. Nívea Bracher, sua irmã, uma das principais organizadoras do espaço da Galeria de Arte Celina, também viaja ao exterior. A saída de membros da família Bracher, que estavam ativamente engajados no cineclube, produziu um resfriamento nas atividades promovidas pela Galeria Celina. Décio Lopes e Milton Dutra vão morar no Rio de Janeiro. E Geraldo Mayrink vai para São Paulo.

Com a partida de Décio Lopes, presidente do CEC (1965-1968), um dos principais militantes do cineclube, o “cabeça” do grupo, Rogério Bitarelli Medeiros assume, a partir de março de 1968, a direção. Medeiros inicia uma fase de reconstrução do cineclube, que havia perdido vários dos seus membros.

O ano de 1968 é marcado por importantes movimentos sociais no país e no mundo. Em vários países, a juventude se manifestava contra os regimes políticos predominantes através de movimentos, passeatas nas ruas e greves. Associada às manifestações de ordem política, havia também uma revolta de caráter comportamental, caracterizada por uma mudança no estilo de se vestir, na postura, na sexualidade que mostravam a insatisfação dos jovens em relação aos modelos vigentes.

No Brasil, um dos acontecimentos marcantes de 1968 foi o assassinato do estudante Edson Luís, de 16 anos, pela polícia, durante uma manifestação no Rio de Janeiro. A morte do estudante comoveu todo o país e aumentou as críticas contra a ditadura.

Ainda em junho de 1968, a passeata dos 100 mil no Rio de Janeiro reuniu professores, estudantes, artistas e trabalhadores, entre outras pessoas, que lutavam contra a repressão imposta pelo governo. Na França, o Maio de 68 instala em todo o país uma greve geral que mobilizou a população às ruas para lutar pelos seus direitos e exigir mudanças na estrutura econômica e social.

Foi nesse período de intensa conturbação política que Rogério Medeiros tentava reerguer o cineclube. Mesmo com poucos recursos financeiros, o CEC não limitou seu campo de atuação. Além das sessões promovidas na GAC, outros espaços da cidade eram ocupados

pelo movimento cineclubista como o prédio da Faculdade de Direito, na Rua Santo Antônio, a Escola de Serviço Social e também em outros colégios.

De 20 a 28 de junho de 1968, o CEC, em colaboração com alunos do 2º ano científico da Academia de Comércio, organizou e realizou um “Mini-Curso de Cinema”⁹⁷ com palestras de Rogério Bitarelli Medeiros, José Paulo Netto, Eugênio Malta e Reuder Teixeira.

No curso, eram ministradas aulas e palestras sobre temas como História do Cinema, Linguagem Cinematográfica e Estética. O curso foi gratuito e contou com 35 vagas que foram preenchidas por alunos de colégio e de uma faculdade. Após o evento, três participantes passaram a integrar o cineclube: Luiz Sérgio Henriques, Renato Ferreira de Souza e Gabriel Delgado.

Em agosto de 1968, Rogério participou da “VII Jornada Nacional de Cineclubes”, que aconteceu em Brasília. Nesse evento, importantes decisões foram tomadas quanto à função dos cineclubes. As jornadas eram organizadas pelo Conselho Nacional de Cineclubes - CNC⁹⁸ com o objetivo de avaliar a atuação dos cineclubes e determinar normas e diretrizes a serem seguidas.

Das orientações discutidas na jornada em Brasília, o principal direcionamento passado foi o de incentivar a participação do operário, com a exibição de filmes e conferências. O CEC-JF em parceria com o Grêmio Literário e Cultural Cruz e Souza⁹⁹ começou a implementar essas atividades com a participação de operários, em palestras e sessões do cineclube. Rogério Medeiros relembra como eram feitas as promoções:

No Grêmio Cruz e Souza, fiz uma palestra sobre a presença do negro nos filmes do Cinema Novo brasileiro. Em uma das promoções junto com a UJES¹⁰⁰ - União Juiz de Forana de Estudantes Secundaristas -, realizada no Colégio Mariano Procópio (que naquela época ficava ao lado do quartel, no bairro homônimo), a sessão foi suspensa pelo diretor, que considerou o filme "subversivo". Tratava-se de *Brutalidade* (1947) de Jules Dassin, com Burt Lancaster fazendo o papel de um presidiário que se rebela contra as condições de vida na penitenciária e lidera um motim. O filme de 16mm foi alugado com verba da UJES em uma pequena distribuidora situada na Galeria Constança Valadares (MEDEIROS, maio 2013).

Da participação na “VII Jornada de Cineclubes”, nasceu o desejo de criar uma Federação de Cineclubes da Zona da Mata, tendo como sede a cidade de Juiz de Fora. Apesar

⁹⁷ Matéria jornal Diário Mercantil: página 162

⁹⁸ CNC - Conselho Nacional de Cineclubes - nasceu na década de 60 e desde o princípio prima pela defesa dos cineclubes no território nacional e também dos filmes.

⁹⁹ O Grêmio Literário Cruz e Souza criado em 1943 em homenagem ao poeta simbolista negro foi uma entidade muito atuante em Juiz de Fora na década de 60.

¹⁰⁰ União Juiz de Forana de Estudantes Secundários seus dirigentes pertenciam à esquerda católica. Sua sede funcionava no segundo andar da Galeria Constança Valadares, no centro de Juiz de Fora.

da vontade dos membros do cineclube, nossa pesquisa não encontrou nenhum registro que comprovasse de fato a criação de uma Federação de Cineclubes da Zona da Mata Mineira. Essa vontade é perceptível no jornal, *A Tarde*, de 1968:

Sexta Coluna: Futuro

Por fim, é importante a valia e prestígio do CEC, dentro do panorama de entidades cinematográficas no Brasil, registrando a carta recebida pelo presidente da entidade e enviada pelo senhor Cosme Alves Netto, responsável pela cinemateca do MAM da Guanabara, anunciando que as observações do CEC local, a propósito da VI jornada, da qual já falamos, foram encaminhadas ao conselho nacional de cineclubes em Brasília, bem como registrar a necessidade do CEC, dentro da zona da mata mineira é exemplo disto, é a conferência a ser pronunciada por Rogério Medeiros, no domingo, amanhã, em Lima Duarte, às 15 horas, na sede da Associação Atlética daquela cidade atendendo o convite do Grupo Recreativo e Cultural e que versará sobre o tema “Situação do Cinema no Mundo Moderno”. Com relação à Zona da Mata, a palestra do presidente do CEC, é considerada como ponto de partida para a formação de uma federação de cineclubes da zona da mata, com sede em Juiz de Fora (A TARDE, 19 de outubro de 1968, s.p).

De 19 a 26 de setembro de 1968, Rogério Medeiros, convidado pelo padre Edeimar Massote, diretor da Escola Superior de Cinema (E.S.C.)¹⁰¹ na Universidade Católica de Minas Gerais (UCMG), participa do I Festival de Cinema Brasileiro de Belo Horizonte, como membro do júri da “Mostra Paralela de Curta Metragens” de 16mm.

Em outubro, o cineclube começa a expandir seu campo de atuação, estabelecendo contatos com associações progressistas da Igreja como a Ação Católica e a JUC - Juventude Universitária Católica, em busca de novas parcerias e empreendimentos que rendessem bons frutos, conforme ratifica esse trecho do jornal *A Tarde*:

Sexta coluna: Planos

Tão logo seja composta em sua totalidade a diretoria do CEC, o que será feito em assembléia geral da entidade dia 26 do mês em curso, a Rua do Sampaio, nº 144, antiga JUC, deverão reunir-se os elementos participantes com o fito de estudar e desenvolver um plano de trabalho, que aí então dará cores definitivas ao CEC (A TARDE, 19 de outubro de 1968, s.p).

Medeiros esclarece que os contatos com a Ação Católica ocorreram por causa de interesses políticos.

O encontro com os jovens e dirigentes da Ação Católica ocorreu não por causa de uma eventual falta de espaço, mas por uma atitude política. Eles queriam criar um cineclube, com o apoio de professores da Escola Superior de Cinema da PUC-MG.

¹⁰¹A Escola Superior de Cinema foi a primeira escola de cinema do Brasil. Fundada em 1962, pelo padre Edeimar Massote, membro da congregação religiosa dos Salesianos, na Universidade Católica de Minas Gerais.

Em uma reunião com eles, propus que eles se juntassem ao CEC para a realização de um plano de trabalho em conjunto. Foi o que aconteceu e que se delineou na chapa que foi eleita (MEDEIROS, agosto 2013).

Ele explica que essas iniciativas foram possíveis, na época, devido a sua ligação com os jovens do Partido Comunista:

No CEC, alguns dos seus integrantes, como eu, eram ligados à juventude do Partido Comunista. Particularmente, sempre tive excelente trânsito com a esquerda católica de Juiz de Fora (era amigo de todos eles, frequentava os mesmos ambientes, inclusive o Convento dos Dominicanos, que não existe mais), e não foi difícil elaborar uma proposta de atuação em conjunto no CEC. Em minha gestão, a partir de 1968, sempre realizamos sessões com o Centro Acadêmico da Faculdade de Serviço Social da UFJF, que era dirigido por alunos da JUC. Havia um sentido nitidamente político nessas atividades (MEDEIROS, agosto 2013).

A eleição de uma nova diretoria do CEC, no dia 26 de outubro de 1968, foi realizada no prédio da Ação Católica, na Rua Sampaio nº 144, onde o cineclube estava instalado provisoriamente. Os membros eleitos para a composição da diretoria foram: presidente, Rogério Medeiros, vice-presidente, Reuder Rezende, 1º secretário, José Cláudio, 2º secretário, Martha Sirimarco, diretor social, Gabriel Godinho Delgado, diretor de programação e arquivo, Renato Ferreira de Souza.

Para o conselho fiscal foram aprovados os seguintes nomes: frei Domingos, prof Geraldo Pimenta, Helena Crivellari e Luís Henriques. Foram concedidos títulos de sócios-beneméritos àqueles que colaboraram na reinstalação do CEC: frei Domingos, dr. Geraldo Crivellari e Leda Schmidt.

Ainda em novembro desse mesmo ano, o CEC, com o apoio do diretor da Aliança Francesa em Juiz de Fora, Daniel Sarrazin, consegue firmar um convênio com a Filmoteca do Consulado Francês do Rio de Janeiro (*Maison de France*) para a concessão de filmes para exibição. Filmes de arte passaram a ser exibidos no ano seguinte diariamente na Faculdade de Direito, e, aos sábados, na Galeria de Arte Celina.

Em dezembro de 1968, a promulgação do AI-5, Ato Institucional decretado durante o governo do presidente Arthur Costa Silva, marcou um dos períodos mais duros da ditadura militar, com o aumento dos poderes do executivo e da vigilância sobre artigos, matérias veiculadas pela imprensa, peças de teatros, letras de músicas e filmes. “Mais de 100 peças de teatros estão oficialmente proibidas em todo o território nacional, e cerca de 30 filmes se encontram desde 1968 sob interdição da censura”(GASPARI; HOLANDA e VENTURA, 2000, p.44).

A promulgação do AI-5 gerou uma repercussão negativa para os cineclubes em todo o país. Após o ato, cerca de 300 cineclubes, seis federações regionais de cinema e o CNC - Conselho Nacional de Cineclubes, principal órgão regulador das atividades cineclubísticas, foram fechados. Além disso, os encontros nacionais foram interrompidos.

O CNC e as jornadas só voltaram a acontecer em 1974, com o incentivo de um grupo de cineclubistas, em Curitiba. Do ponto de vista cultural, o movimento cineclubista é o primeiro a conseguir se articular em nível nacional sob o regime da ditadura.

No ano seguinte, de 19 a 25 de outubro de 1969, o CEC II participa da realização do “VII Festival de Arte da UFJF”, organizado pelo Departamento de Cultura e Educação da Universidade. Na programação do festival, foi ministrado um “Curso de Cinema”¹⁰² com duração de quatro dias que contou com palestras de quatro conferencistas do Instituto Nacional de Cinema.

No dia 21 de outubro, às 14 horas, no Salão Nobre da Reitoria, foi apresentada a palestra: “Legislação e Estrutura do INC” pelo brigadeiro Ruy Presser Bello, do Instituto Nacional de Cinema. Depois houve a exibição do filme: *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, que foi comentado por Décio Lopes.

No dia 22 de outubro, às 14 horas, no Salão Nobre da Reitoria, Jayme Rodrigues, conferencista, apresentou o tema: “Crítica e Produção de Filmes”. O filme *Cara a cara*, de Júlio Bressane, foi exibido. No dia 23 de outubro, no mesmo local e horário o tema: “Arte, Estética e Comunicação” foi debatido por Geraldo Queiroz. O filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha foi apresentado por Rogério Medeiros. No dia 24 de outubro, Alex Viany fez uma palestra sobre a “História do cinema brasileiro” e foram exibidos os filmes: *A falecida*, de Leon Hirszman, *Ganga Bruta* de Humberto Mauro; e de curta metragem: *Adhemar Gonzaga* e *Carmen Santos*.

Já no dia 25 de outubro, foi montada uma mesa redonda com a presença de críticos e cineastas como Arnaldo Jabor, Luiz Fernando Goulart, Jurandyr Noronha, Rubens Rocha Filho, Eugênia Álvaro Moreira, Rogério Medeiros, Décio Lopes e Maurício Gomes Leite.

Muitos filmes do cinema nacional foram exibidos no festival, como os clássicos de Humberto Mauro: *Ganga Zumba*, *Tesouro Perdido* e *Brasa Dormida*. Do cineasta Jurandyr Noronha: *Panorama do Cinema Brasileiro*, *Carmem Miranda*, *Carmem Santos*, *Inconfidência*

¹⁰² Matéria jornal Diário Mercantil Curso de Cinema: página 163

Mineira, Adhemar Gonzaga; de José Medina: *Som no cinema brasileiro*; de Glauber Rocha, *Terra em Transe* e *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor.

Nos dias 15 e 16 de novembro de 1969, o CEC promoveu um “Curso de Cinema” na Universidade Federal de Viçosa. No primeiro dia do curso, foi ministrada a palestra: “O cinema no princípio”, às 09h45min, e, às 20h, foram realizadas projeções de Diafilmes sobre os temas: “A imagem em movimento”, “Western evolução de legenda”, “Compreensão do cinema”, “Horizonte do cinema”. No segundo dia, às 13h houve um debate sobre os temas abordados no curso e às 20h, uma palestra sobre “Cinema brasileiro” seguida por exibição de um filme. O curso ministrado pelos membros do CEC II: Décio Lopes, José Paulo Netto, Reuder Rezende e Rogério Medeiros, contribuiu para a criação do Cineclube da Universidade Federal de Viçosa conhecido como Carcará¹⁰³ que existe até hoje.

A virada dos anos 70 inaugura um novo período. O Brasil vivia a fase do “Milagre Econômico”, marcada por uma política ufanista de crescimento que se afirmava, sobretudo pelo tricampeonato do futebol brasileiro na Copa do Mundo. No campo político, o clima era de repressão e censura, sendo conhecido como os “anos de chumbo”, especificamente o período governado pelo general Médici (1969-1974).

Em relação à criação artística, ao contrário da década de 60, caracterizada por uma grande efervescência cultural, os anos 70 trazem um “vazio cultural”. Como afirma Zuenir Ventura, no livro “Cultura em Trânsito”:

Contrastando com a vitalidade do processo de desenvolvimento econômico, o processo de criação artística estaria completamente estagnado. Um perigoso “vazio cultural” vinha tomando conta do país, impedindo que o crescimento material, cujos índices estarrecem o mundo, correspondesse a idêntico desenvolvimento cultural (GASPARI; HOLANDA e VENTURA, 2000, p.40).

É nesse momento crítico que, em 1970, Décio Lopes retorna a Juiz de Fora, iniciando um trabalho de curadoria no CEC-GAC. Nesse ano, através do acordo entre CEC e Aliança Francesa, muitos filmes de arte foram exibidos. A programação anual¹⁰⁴ foi:

Abril

Dia 01- *Cadet Rousselle*, de André Hunebelle
 Dia 08- *Elena et les hommes*, de Jean Renoir
 Dia 15- *À nous la liberté*, de René Clair
 Dia 22- *Zazie dans le métro*, de Louis Malle
 Dia 29 - *Napoléon Bonaparte*, de Abel Gance

¹⁰³ Para informações sobre o Carcará acesse: cinecarcara.blogspot.com.br/p/sobre.html

¹⁰⁴ Nessa programação, as datas correspondem às exibições que ocorreram na Faculdade de Direito, às quintas feiras.

Maio

Dia 03- *Orfeu Negro*, de Marcel Camus
 Dia 13- *Le rouge et le noir*, de Claude Autant-Lara
 Dia 20- *Les carabiniers*, de Jean-Luc Godard
 Dia 27- *Jeux Interdits*, de René Clément

Junho

Dia 03- *Le passage du Rhin*, de André Cayatte
 Dia 10 - *Touchez pas au grisbi*, de Jacques Becker
 Dia 17 - *Thérèse Desqueyroux*, de Claude Miller
 Dia 24 - *Les trois mousquetaires*, de André Hunebelle

Agosto

Dia 07 - *Le dernier milliardaire*, de René Clair
 Dia 14 - *Paris vu par*, de Jean-Luc Godard e outros
 Dia 21 - *Le silence est d'Or*, de René Clair

Setembro

Dia 02 - *Zéro de conduite*, de Jean Vigo
 Dia 09 - *La kermesse héroïque*, de Jacques Feyder
 Dia 16 - *Les bas-fonds*, de Jean Renoir
 Dia 30 - *Les parents terribles*, de Jean Cocteau

Outubro

Dia 07 - *Une partie de campagne*, de Jean Renoir
 Dia 14 - *14 de Juillet*, de René Clair
 Dia 21 - *La nuit fantastique*, de Marcel L' Herbier
 Dia 28 - *French Cancan*, de Jean Renoir

Tais filmes foram exibidos em sessões alternadas na Faculdade Direito da UFJF e na Galeria de Arte Celina. No período de 31 de outubro a 02 de novembro de 1970, o CEC em parceria com a GAC e com o Diretório Acadêmico da Faculdade de Medicina, promoveu um ‘Curso Intensivo de Cinema’¹⁰⁵, no mesmo local.

O curso foi ministrado pelos membros do cineclubes. No dia 31 de outubro, à tarde, Décio Lopes ministrou uma palestra sobre “Introdução à Compreensão do Cinema”. À noite, Rogério Bitarelli Medeiros deu uma aula sobre “Linguagem Cinematográfica”. O filme: *O homem que matou o facínora*, de John Ford, foi exibido, seguido de uma apresentação crítica do filme e do seu diretor.

¹⁰⁵ Foto certificado Curso de Cinema: página 164

No dia 01 de novembro, à tarde, Décio Lopes apresentou o tema “História do Cinema Brasileiro”. À noite, Rogério Medeiros discorreu sobre “Cinema e Comunicação”, com exibição do filme: *O otário*, de Jerry Lewis e comentários críticos.

No dia 02 de novembro, à tarde, Décio Lopes deu uma palestra, cujo tema foi: “Cinema Novo”. À noite, Rogério Medeiros discutiu sobre o “Novíssimo Cinema Brasileiro”, com debate sobre os filmes exibidos no curso. Também houve a apresentação crítica, debate e exibição dos filmes *No reino das fadas*, curta-metragem de Walt Disney e *A esfinge*, curta-metragem de Rogério Bitarelli. E a apresentação das palestras: “Significação do western- O western sonoro”, “Western evolução da legenda: o western falado”, “Horizonte do cinema: A imagem em movimento” da Diafilmes do Instituto Nacional do Cinema.

Destacamos aqui a importância da exibição do curta-metragem *A esfinge*, direção e roteiro de Rogério Medeiros e fotografia de Cláudio Martins, frequentador do cineclube, por ser o primeiro filme produzido por um membro do CEC apresentado num evento desse porte¹⁰⁶.

O curta de um minuto foi realizado para participar do “Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil-Mesbla”, edição de 1969. O roteiro fazia uma relação metafórica e contraditória entre a vida e a morte, refletindo o período político pelo qual passava o país.

Em 60 segundos, misturando citações cinéfilas de Antonioni e, sobretudo, Buñuel, o filme representava a aparição misteriosa de uma moça loura, em vestido longo e branco, em ambientes diferentes como uma varanda de uma casa com móveis e paredes igualmente brancos, e uma sepultura. A casa, que não existe mais, ficava na esquina da Avenida Rio Branco com a Avenida Independência (hoje Presidente Itamar Franco); a sepultura era do Cemitério da Glória (MEDEIROS, agosto 2013).

Em março de 1971, com o apoio de Marcílio Botti, gestor dos cinemas São Luiz, Central e Palace, através da Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, o CEC começou a organizar sessões especiais¹⁰⁷ no Cinema Palace, às segundas, terças e quartas-feiras, no horário de 21h45min. O contato com Marcílio Botti explica Medeiros, ocorreu na redação do jornal *O Sete*¹⁰⁸:

Marcílio era muito amigo do jornalista José Carlos de Lery Guimarães, um dos diretores do jornal *O Sete*, juntamente com Ivanir Yazbeck. Frequentemente ele

¹⁰⁶ Posteriormente, em maio de 1971, o filme foi exibido numa sessão ao ar livre no Parque Halfeld, no evento “Mercarte- Feira livre de arte”, organizado pelo DCE. Não temos mais informações sobre o filme porque ele se perdeu na década de 70.

¹⁰⁷ Programação sessão especial março de 1971: páginas 167 a 174

¹⁰⁸ O jornal *Sete* circulou, no início da década de 70, durante seis meses. O jornal era reconhecido pela sua irreverência.

estava na redação do semanário. Foi ali, em 1970, que ele me propôs organizar a Sessão Especial no Cinema Palace, às segundas, terças e quarta-feiras, sempre às 21h45min. O acervo pertencia a Franco-Brasileiro, que funcionava também como distribuidora. Eram filmes europeus, majoritariamente franceses, sobretudo do movimento da *Nouvelle Vague*, mas nem todos (MEDEIROS, agosto de 2013).

Os filmes eram escolhidos de forma a fornecer ao espectador uma compreensão e domínio da moderna linguagem fílmica. Observamos aqui, como também no programa da “Retrospectiva do Cinema Francês”, realizada em 1962, que o cineclube continuava com o firme propósito de criar no espectador uma “consciência cinematográfica”, desenvolvendo assim uma “pedagogia do cinema” para educar seu público.

Esta deve ser a atitude do público diante do Cinema atual. Um comportamento reflexivo, analítico, racional, que não se deixa envolver somente pelo orgasmo do consumo cotidiano. Essas normas ampliam o raciocínio do espectador. Lançando-o diante de imagens que funcionam como manchetes do mundo contemporâneo (MEDEIROS, PROGRAMAÇÃO ESPECIAL, MARÇO 1971).

Nessa primeira edição, foram exibidos os filmes: *Gaviões e Passarinhos*, de Pier Paolo Pasolini, *A grande testemunha*, de Bresson, *A China está perto*, de Bellochio *Week-End*, de Jean-Luc Godard. Outros lançamentos estavam previstos para os meses de abril, maio e junho¹⁰⁹:

O segredo íntimo de Lola, de Jacques Demy,
A alucinação de Ulisses, de Joseph Strick
A farsa do amor e da guerra, de Jean- Paul Rappeneau
Samson, a força contra o ódio, de Andrzej Wajda
Uma mulher casada, de Jean Luc-Godard
Pickpocket, de Robert Bresson
Rir é o melhor remédio, de Pierre Étaix
Masculino, feminino, de Jean-Luc Godard
Heróica, de Andrzej Wajda
A guerra acabou, de Alain Resnais
Acossado, de Jean Luc- Godard
O anjo exterminador, de Luiz Buñuel

As sessões especiais tiveram grande repercussão, sendo sujeitas à lotação limitada. Além disso, contribuíram para tornar o CEC mais conhecido na cidade. As sessões ocorreram só nos meses de março, abril e maio; no segundo semestre, não aconteceram sessões.

Paralelamente a essas sessões, o cineclube promoveu também um *Festival de Clássicos do Cinema Francês*, em abril, maio e junho de 1971, sendo exibidos filmes de arte

¹⁰⁹ Essa programação foi retirada da apostila da programação de março de 1971, da Sessão Especial do Palace promovida pelo CEC com a CIA Cinematográfica Franco - Brasileira.

no circuito comercial em sessões especiais no Cine Festival, o que enriquecia a programação cinematográfica de Juiz de Fora. No programa películas de diferentes cineastas foram exibidas¹¹⁰:

Abril:

23 de março a 01 de abril: *Cadet Rousselle*, de André Hunebelle
 01 de abril a 08 de abril: *Zazie dans le métro*, de Louis Malle
 08 de abril a 15 de abril: *Orfeu Negro*, de Marcel Camus
 15 de abril a 22 de abril: *Le rouge et le noir*, de C. A. Lara
 22 de abril a 29 de abril: *Sous les toits de Paris*, de René Clair

Maio:

29 de abril a 06 de maio: *Thérèse Desqueyroux*, de Claude Miller
 06 de maio a 13 de maio: *La kermesse héroïque*, de Jacques Feyder
 13 de maio a 20 de maio: *Les bas-fonds*, de Jean Renoir
 20 de maio a 27 de maio: *14 Juillet*, de René Clair

Junho:

25 de maio a 03 de junho: *Touchez pas au grisbi*, de Jacques Becker
 03 de junho a 10 de junho: *Zero de conduite*, de Jean Vigo
 10 de junho a 17 de junho: *L'Atalante*, de Jean Vigo
 17 de junho a 24 de junho: *Orphée*, de Jean Cocteau

Os filmes eram exibidos gratuitamente em diferentes horários e locais, às quintas feiras, às 20h, na Galeria de Arte Celina; aos sábados, às 11h, no lançamento do Cine Festival e também às 20h na GAC. E aos domingos, às 16h, na galeria. As promoções eram realizadas pelo CEC, GAC e DCE com o apoio da *Maison de France*.

Em outubro desse ano, Rogério Medeiros vai para o Rio de Janeiro, onde, no ano seguinte, começa a trabalhar como crítico de cinema no Suplemento de Educação do *Jornal dos Sports*.

Em 1972, Neusa Dutra e Décio Lopes já casados vão para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades de emprego. Com a partida dessas principais lideranças que tocavam as atividades do CEC na GAC, o cineclubes permanecerá inativo de 1972 a 1975, quando será reaberto então com o nome de *Nouveau CEC*, sob os cuidados de uma nova geração de estudantes. Embora o cineclubes tenha permanecido fechado por três anos, a GAC continuou promovendo sessões de cinema por meio de seu contato com as embaixadas.

Mas com o esvaziamento dos membros do cineclubes, o funcionamento da GAC começou a declinar. A partir de 1974, a Galeria de Arte Celina passa a ser o Centro Cultural

¹¹⁰ Essa programação consta nos arquivos dos documentos do CEC no Arquivo Histórico da UFJF.

do DCE, na gestão de Ivan Barbosa, e continuou com Reginaldo Arcuri na presidência (CARVALHO; ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986, p. 45).

Em depoimento, Cláudia Matos Pereira, pesquisadora do tema, nos esclarece que a Galeria de Arte Celina encerrou suas atividades definitivamente em 1975, de acordo com os arquivos de jornais da época.

Para os jovens, da geração dos anos 60 e 70, que participaram das atividades da galeria, o seu fechamento significou o fim de um espaço de sociabilidade, de convivência, de encontro, em que seus frequentadores estavam unidos em torno de um objetivo maior de aprender e de usufruir arte. “A Galeria de Arte Celina deixou todo mundo um pouco órfão, porque a gente tinha lá como um ponto de encontro” (TEIXEIRA, setembro de 2010).

Pelas memórias evocadas pelos entrevistados, podemos perceber um sentimento de saudosismo em relação ao espaço da GAC. O cenário da galeria marcou época na cidade, seja pelas pessoas que participaram, pelos bate-papos, encontros, pelos eventos realizados ali, ou ainda, por ser um local de resistência, de refúgio frente à repressão e censura da ditadura.

Se pensarmos naquele tempo na capacidade de divulgação e promoção de eventos de que a GAC era capaz, com exposições, teatro de arena, exibição de filmes, cursos e debates, veremos que, para uma cidade do interior como Juiz de Fora, isso era uma coisa única e rara. Nesse período só em cidades grandes como Rio de Janeiro e São Paulo existia um mercado de arte consolidado.

O sucesso das atividades promovidas pelo CEC e GAC está no empenho, no engajamento de seus membros e participantes em buscar dar o melhor de si, em fazerem as coisas movidos por um sentimento de coletividade, por se colocarem de corpo e alma em tudo que faziam na luta em prol da cultura.

Eram pessoas muito inteligentes, eu admirava essas pessoas. Eram pessoas que tinham muita garra, muita alma. Cada movimento cultural daquela época era feito com garra, vontade. Ninguém fazia porque ia aparecer, porque ganhava algo, a gente fazia, respirava-se arte, cinema em Juiz de Fora (CIUFFO, abril 2013).

Embora a galeria de Arte Celina¹¹¹ não exista mais, seu espaço permanece como um “lugar de memória”(BARBOSA; RIBEIRO, 2005) na lembrança daqueles que tiveram a oportunidade de vivenciá-la, como se fosse um ponto de rememoração e combate ao esquecimento. Um lugar para ser revisitado quando a nostalgia do passado insiste em perturbar o tempo presente.

¹¹¹ No local, onde antes funcionava a Galeria de Arte Celina, no 2º andar da Galeria Pio X, no centro de Juiz de Fora, atualmente funcionam estabelecimentos comerciais.

3.4. O *Nouveau CEC*: cinema como libertação

Em 1975, jovens estudantes entusiasmados em criar um cineclube reabrem o CEC sob orientação e coparticipação de membros das fases anteriores como Décio Lopes, Neusa Dutra e Ivan Mehri. Marcelo Mega, jornalista, membro dessa fase conta como aconteceu:

Quando voltei do Rio de Janeiro para Juiz de Fora, eu encontrei com a turma do Waltinho na faculdade. Eles queriam fazer um cineclube. Então o Décio falou assim: --- Aproveita que já tem o CEC e reabre ele, assim vocês têm menos burocracia. E a gente reabriu o CEC (MEGA, novembro 2012).

Com o fechamento da Galeria de Arte Celina, o novo grupo liderado por Walter Sebastião¹¹², Marcelo Mega, João Batista Motta¹¹³ e Antônio Eduardo de Miranda passa a se reunir em outros espaços da cidade como o Sesi, Senac, o Centro Cultural do DCE e a Aliança Francesa.

O termo “*Nouveau CEC*” foi um apelido criado pelas gerações anteriores para designar essa nova turma que chegava. O novo CEC ficou conhecido como “Exército de Brancaleone”¹¹⁴ devido ao seu estilo ousado de se vestir e de se comportar, com influências marcantes do movimento *hippie* que estava no auge nessa década. “Isso era um apelido que o pessoal tinha, porque era muito ligado à contracultura, o ‘Exército de Brancaleone’ vem do visual deles, que era uma coisa nada convencional”(DUTRA, M. setembro 2010).

Adepta da filosofia *hippie*, que pregava um mundo com paz e amor, essa juventude do “desbunde” apresenta um discurso mais livre, aberto e tem uma postura leve, que defende um novo modo de ver a vida com um aspecto mais libertário e igualitário. Nesse sentido, essa geração inaugura uma nova forma de conduzir o cineclube, deixando de lado alguns ideais seguidos pelas fases anteriores. Diferentemente das outras gerações, que militavam em partidos políticos e viam o cineclube como um espaço de discussão política, os membros do

¹¹² Walter Sebastião é jornalista e trabalha no jornal *Estado de Minas*, em Belo Horizonte. Até o final desta pesquisa tentamos reiteradamente o contato com Walter Sebastião, um dos líderes da geração do *Nouveau CEC*, no entanto não obtivemos resposta.

¹¹³ João Batista Motta é professor universitário em Viçosa. Até o final desta pesquisa não foi possível a realização da entrevista com João Batista Motta.

¹¹⁴ O incrível Exército de Brancaleone (em italiano: *L’armata Brancaleone*) é um filme italiano de 1966, dirigido por Mario Monicelli. O enredo do filme é inspirado na história de Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. A comédia satírica aborda os costumes da Cavalaria Medieval, em que Brancaleone e seu exército tem que enfrentar perigos como a peste negra, os bizantinos e os bárbaros num contexto do período feudal que mostra o poder da Igreja Católica.

“*Nouveau CEC*” não concordavam com a forma de engajamento político das primeiras fases e tinham uma posição anarquista quanto às formas de governo.

Marcelo Mega, eleito presidente do cineclube nessa terceira fase, explica que na verdade não havia hierarquia nenhuma na estrutura do “*Nouveau CEC*”. Sua nomeação para o cargo da diretoria do cineclube foi apenas uma forma de formalizar a reabertura do CEC. “A gente gostava muito do aspecto libertário. Nós éramos uma turma só de nodos, nós funcionávamos como uma rede neurológica. Não tínhamos hierarquia nenhuma, ninguém mandava em ninguém” (MEGA, novembro 2012).

Não havia também um núcleo de associados consolidado, os sócios se misturavam com os frequentadores. Não havia cobranças de ingresso para a sessão dos filmes, as pessoas davam pequenas contribuições espontaneamente. Durante as sessões, um chapéu circulava entre o público arrecadando as doações.

Por ter essa postura mais libertária nessa fase do “*Nouveau CEC*”, não houve uma preocupação de se registrar todas as promoções, eventos e realizações do cineclube em documentos e livros de atas, como nas anteriores. Destacamos aqui que esse fato tornou a reconstituição dessa terceira fase muito mais difícil. Para dar conta desse trabalho, recorreremos a arquivos de jornais e também aos depoimentos das pessoas que participaram do cineclube naquele momento.

Em comparação com as primeiras fases do cineclube, essa última fase não buscava fornecer uma visão da história do cinema. Com relação aos filmes exibidos, a turma do “*Nouveau CEC*” tinha suas preferências pelos integrantes do movimento do Cinema Novo como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Alex Vianny. Durante o primeiro ano, após sua abertura, o “*Nouveau CEC*” promoveu várias atividades como mostras, ciclos e também um curso de cinema:

- a “Mostra de Curtametragens brasileiros” realizada em janeiro no Cinema Excelsior.
- o “Curso Intensivo de Cinema”, de 26 de abril a 05 de maio.

O Curso Intensivo de Cinema foi uma ação promovida pelo CEC, DCE e a Secretaria de Cultura com o apoio da Cinemateca do MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, coordenado pelo crítico e professor Décio Lopes. Com a temática: “Dos primórdios aos nossos tempos”, o curso contou com palestras, debates e projeção de *slides*. Para acompanhar e complementar a exposição do crítico Décio Lopes foram exibidos os seguintes filmes:

Coluna Dia a Dia
Cinema

Dois exemplos, dos Irmãos Lumière; Palais de mille et une nuits, de Méliès; The immigrant, de Chaplin; The Birth of a nation, de Griffith; Des kabinet des dr. Caligari, de Wiene; Entr' Acte, de René Clair; The Crowd, de Vidor; Miracolo a Milano, de De Sica; La passion de Jeanne d' Arc, de Dreyer; La règle du jeu, de Jean Renoir (DIÁRIO MERCANTIL, 27 de abril de 1975, p. 7)

A seleção de filmes, como mostra a coluna *Dia a Dia*, do jornal *Diário Mercantil*, buscou cobrir a maior parte das escolas consideradas as mais importantes do período áureo do cinema.

Coluna Dia a Dia
Importância

Os dois primeiros filmes eram primitivos, o terceiro cômico, o quarto cinematográfico, o quinto expressionista, o sexto surrealista, o sétimo traz o clima do cinema mudo americano, o oitavo é neorealista italiano, o nono mostra a consagração do sueco Dryer e o décimo é obra do precursor da *Nouvelle Vague* francesa (DIÁRIO MERCANTIL, 27 de abril de 1975, p.7).

Este “Curso de Cinema” marcou o retorno do CEC às suas atividades com a formação de um núcleo de associados que, a partir disso, passa a manter convênios com importantes entidades culturais como o Centro de Cultura do DCE, o Centro Cultural Pró-Música, a Fundação Cinemateca de São Paulo, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do MAM no Rio de Janeiro e filmotecas de embaixadas em todo o país, procurando, assim, ampliar seu campo de atuação e dinamizar seu trabalho como um grupo cineclubista.

Outras atividades do cineclube durante esse ano foram:

- A “Segunda Mostra de Curtas Brasileiros” nos dias 5 e 06 de julho;
- “Mostra de filmes franceses”, em 12 e 13 de julho;
- O “Ciclo Bergman”: 16 e 17 de agosto: *Morangos Silvestres*
23 e 24 de agosto: *Sonhos de Mulher*¹¹⁵
30 e 31 de agosto: *No Limiar da vida*
06 e 07 de setembro: *O silêncio*
- O “Ciclo Mc Laren”¹¹⁶: *Nova animação canadense*, nos dias 03 e 04 de setembro, às 20h, no Sesi;
- O “Ciclo do Cinema Brasileiro” com filmes em 16 e 35 mm, com complemento da Carriço Film. Os filmes exibidos foram:

Programação:

12 e 14 de setembro: *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior
20 e 21 de setembro: *Cara a cara*, de Júlio Bressane
27 e 28 de setembro: *A vida provisória*, de Maurício Gomes Leite
04 e 05 de outubro: *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, de Roberto Farias
11 e 12 de outubro: *Crime de amor*, de Rex Schingle

¹¹⁵ Imagem cartaz Bergman: página 175. Esses filmes foram exibidos no Centro de Cultura do DCE e também na Faculdade de Medicina e Cirurgia.

¹¹⁶ Imagem cartaz Ciclo Mc Laren: página 176

29 de novembro: *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade
 30 de novembro: *Capitu*, de Paulo César Saraceni (em convênio com a Sociedade Lusó - Brasileira, incluindo ainda nestes dias, a “Terceira Mostra de Curtas Brasileiros” e a exibição de dois “Globo Shell”¹¹⁷).
 06 de novembro: *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos
 13 de dezembro: *Barra Vento*, de Glauber Rocha
 20 e 27 de dezembro: *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla (CARVALHO, ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986, p.39).

É interessante observar como os filmes brasileiros são recorrentes na programação do cineclubes. Esse interesse e a valorização do cinema nacional é uma marca dessa terceira fase que, talvez, possa ser explicada pela sua participação na “IX Jornada Nacional de Cineclubes”, em fevereiro desse ano, em Campinas, São Paulo, na qual o grupo teve contato com as ideias do movimento cineclubista nacional que lutava em defesa do cinema brasileiro. O encontro organizado pelo MIS - Museu da Imagem e do Som e o CNC - Conselho Nacional de Cineclubes reuniu cineclubistas de todo o país.

A participação na “IX Jornada Nacional de Cineclubes” rendeu ao *Nouveau CEC* bons frutos, sendo escolhida a cidade de Juiz de Fora como a sede para o encontro do ano seguinte. De 13 a 17 de fevereiro de 1976, com o patrocínio da Prefeitura Municipal, Secretaria de Cultura, Esporte e Recreação, o Museu de Imagem e do Som e do CEC - Centro de Estudos Cinematográficos, Juiz de Fora se transformava na sede da “X Jornada Nacional de Cineclubes”, recebendo cineastas, cineclubistas, diretores, críticos e amantes da sétima arte.

Além dessas organizações, a colaboração de algumas pessoas foi de fundamental importância para que o evento transcorresse bem. Neusa Dutra, secretária do *Nouveau CEC*, que participou ativamente na organização da Jornada, enfatiza o apoio de Dormevilly Nóbrega e do diretor do Senac como primordiais:

A Secretaria de Cultura era ali na Câmara dos Vereadores, a gente chegava ali cedo, começava as 08h30min da manhã, tinha uma assembléia geral e cada um ia para um grupo. O prédio tem muitas salas, então, fizemos ali. Quem ajudou a gente muito na organização do evento foi o Dormevilly Nóbrega, que já era aposentado, na época, mas ele foi diretor da Câmara dos Vereadores durante muito anos. Ele era muito organizado, era jornalista. A gente tinha contato com o diretor do Senac, o Rolf, que nos forneceu uma secretária e datilógrafos para ajudar. Tudo funcionou muito bem. Saiu todo mundo daqui encantado com a organização do evento (DUTRA, N. setembro 2012).

¹¹⁷ Globo Shell Especial era um programa semanal que apresentava uma série de documentários jornalísticos. Foi exibido na programação da Rede Globo no período de janeiro de 1971 a março de 1973, posteriormente, foi substituído pelo Globo Repórter.

Mais de 150 cineclubistas representantes de todo o país participaram da jornada, conforme registrou o jornal *Diário Mercantil* de 17 de fevereiro de 1976, p.10 na matéria: “Filme do mineiro Humberto Mauro encerra a jornada”. Dentre os participantes, ressaltamos a participação de Marcos Aurélio Marcondes, diretor da Embrafilme e secretário geral do Conselho Nacional dos Cineclubes e dos vice-presidentes da Federação Paulista e Nordeste de Cineclubes, respectivamente, Felipe Bacelar de Macedo e José Humbelino Brasil. Para receber esse grande número de pessoas, Neusa Dutra explica que o cineclubes conseguiu o apoio de instituições de ensino que cederam seus dormitórios para a acomodação dos participantes.

A gente ofereceu lugar pra ficar no Instituto Cândido Tostes que estava de férias. Na época, lá tinha um sistema de internato, então, tinha dormitórios. Lá ficaram os homens, agora, não me lembro onde ficaram as mulheres. Eu tenho impressão que foi no colégio Stella Matutina (DUTRA, N. setembro 2012).

Pensando nos participantes que vieram de fora e não conheciam a cidade, uma lista de restaurantes, hotéis e pontos turísticos foi elaborada pela organização como um guia de Juiz de Fora. Essa preocupação com a recepção dos convidados foi muito elogiada pelo público de fora que se sentiu muito bem acolhido pelos juiz-foranos.

Simultaneamente à jornada, ocorreu também uma “Mostra de Filmes Nacionais Inéditos” que teve em sua abertura a exibição do filme: *Ladrão de Bagdá, o magnífico*, direção de Victor Lima com participação de Milton Vilar e Monique Lafond, entre outros.

Na programação da mostra foram exibidos: *Lição de Amor*, direção de Eduardo Escorel; *O rei da noite*, direção de Hector Babenco, *Perdida*, direção de Carlos Alberto Prates Correia; *Ovelha negra, uma despedida de solteiro*, direção de Haroldo Marinho Barbosa. Como consta nas páginas do *Diário Mercantil*, outros filmes nacionais também foram exibidos, inclusive filmes de Humberto Mauro¹¹⁸ (DIÁRIO MERCANTIL, 12 de fevereiro de 1976, p.08)¹¹⁹.

A escolha dos filmes nacionais reflete o papel da Jornada em buscar a conscientização do público na campanha em defesa do cinema brasileiro. Mais que isso, a exibição de filmes de Humberto Mauro demonstra uma preocupação com o resgate e a conservação da memória do cinema mineiro, em especial da Zona da Mata. Se na década de

¹¹⁸ Humberto Mauro nasceu em 30/04/1897, em Volta Grande MG. Foi um dos pioneiros do cinema brasileiro, fez filmes abordando sempre temáticas nacionais. Faleceu em 05/11/1983 aos 86 anos de idade.

¹¹⁹ Matéria jornal Diário Mercantil: página 177

60, Carriço foi o destaque, nos anos 70, o genial cineasta de Cataguases estava sendo redescoberto pelos jovens cinéfilos.

Durante o encontro foram formadas comissões técnicas, grupos, em que os representantes dos cineclubes tiveram a oportunidade de discutir sobre vários assuntos: a dinamização da atividade cineclubística; a produção cinematográfica dos cineclubes; a atuação dos cineclubes junto ao público infanto-juvenil e juvenil; pesquisa, documentação e publicação dos cineclubes; o cineclubismo frente à problemática do cinema nacional; a nova legislação – extinção do Instituto Nacional do Cinema e ampliação da Embrafilme e dos cineclubes; e o cineclubismo diante da política do cinema.

Em relação ao debate sobre a produção cinematográfica dos cineclubes foi ressaltado que: “os cineclubes devem ter como uma de suas preocupações a de suprir as lacunas deixadas pela produção mais global no que se refere ao conhecimento e discussão da realidade brasileira” (DIÁRIO MERCANTIL, 22 de fevereiro de 1976, p.6). Dessa maneira, a Jornada enfatizou o papel dos cineclubes de documentar a realidade social através de suas produções, assumindo a função de registrar as preocupações e problemáticas do meio no qual atua.

Das discussões sobre a condução da atividade cineclubística no Brasil, originaram-se relatórios com orientações para os cineclubes que foram distribuídos no final da jornada pelos organizadores para os participantes. O filme *O canto da saudade*¹²⁰, do cineasta mineiro, Humberto Mauro, encerrou em grande estilo a programação da jornada.

O CEC - Centro de Estudos Cinematográficos - foi o único cineclube representante de Juiz de Fora, inclusive o cartaz confeccionado para a jornada foi desenhado por Eugênio Malta, membro do CEC. O cartaz¹²¹ foi escolhido em um concurso montado no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde Eugênio Malta foi premiado, e seu trabalho foi considerado um dos melhores cartazes já produzidos em todas as jornadas.

A repercussão que a Jornada de Cineclubes teve para os órgãos oficiais da cidade parece não ter sido positiva. A intensa movimentação de jovens *hippies* na Secretaria de Cultura, que funcionava ao lado da Prefeitura, parece não ter causado boa impressão aos olhos do vice-prefeito, Saulo Pinto Moreira, que assumiu a prefeitura, em 1974, quando Itamar Franco resolveu se candidatar a senador. Neusa Dutra revela que, após a Jornada de Cineclubes, Décio Lopes foi despedido do cargo que ocupava no Museu de Imagem e do Som, na Secretaria de Cultura de Juiz de Fora:

¹²⁰ No filme Humberto Mauro atua no papel do coronel Januário que se candidata a prefeito de uma cidade.

¹²¹ Imagem cartaz Jornada de Cineclubes 1976 página: 178

O Encontro encerrou na sexta e nós tínhamos programado férias, eu e o Décio, após o Encontro, para a gente ficar isolado mesmo. Passamos 30 dias fora. Quando voltamos, o Joel Neves chamou o Décio e falou assim: __ Você está despedido desde a quinta-feira. Porque o Joel Neves passou um aperto danado com o prefeito. O Décio ficou desempregado por causa desse Encontro, essa foi a repercussão dentro do gabinete do prefeito (DUTRA, N. setembro 2012).

Depois desse episódio, Neusa Dutra se afastou do grupo, Décio Lopes continuou militando ainda por algum tempo dentro do cineclube. Nesse período, é importante ressaltar que, com a desestruturação do espaço da Galeria de Arte Celina em 1975, o CEC passa a funcionar na sede do Centro Cultural do DCE, na Galeria Pio X. Além do cineclube, o Centro Cultural abrigava outros movimentos culturais que começaram a surgir ao redor dessa turma do CEC, de certa forma, como extensões do grupo, sendo inclusive, organizados e impulsionados pelos seus membros.

As mesmas pessoas que militavam no cineclube participaram da criação de movimentos como o *Folheto Poesia* e o *Bar Brazil*, que faziam parte da imprensa nanica¹²² em Juiz de Fora. O *Folheto Poesia* foi organizado por Gilvan Ribeiro, Jorge Sanglard, José Henrique da Cruz, Rachell Scarlatelli, entre outros. O folheto nasce da produção de poemas dos alunos do Colégio Magister, apoiados por Gilvan Ribeiro, professor do colégio que buscou alternativas para conseguir uma forma de publicação dos materiais:

O *Folheto Poesia* nasce na conjunção de diversos fatores, eu dava aula no Colégio Magister e tinha diversos alunos que escreviam poemas. E eu queria arranjar uma forma de publicar isso. Então me juntei ao DCE para rodar esse material. E muita gente “brotou do *Folheto Poesia*”, e era uma coisa feita informalmente. Mandou o poema, a gente publicava. As capas eram feitas por artistas iniciantes da cidade, o Arlindo Daibert chegou a fazer, eu me lembro. E no final, a gente sempre colocava algum pensamento de alguma figura do mundo intelectual brasileiro refletindo sobre a relação entre arte e política. Foi um sucesso enquanto durou! Depois as pessoas foram se ocupando e não tinham mais tempo para se dedicar ao folheto (RIBEIRO, abril 2011).

Os folhetos eram distribuídos gratuitamente no Calçadão da Rua Halfeld. Jorge Sanglard, jornalista, que participou desses movimentos observa que o CEC funcionava como um polo aglutinador:

Então era uma coisa muito interligada, quer dizer o CEC fazia parte do núcleo de cinema, mas com polarização em todas as outras áreas culturais: poesia, música,

¹²² Termo que designa tipo de imprensa alternativa feita com poucos recursos e estruturas limitadas e modestas. Definição retirada do site: <http://aulete.uol.com.br/nossoaulete/imprensa>

artes plásticas, então, era muito interessante, porque sempre era entorno dos filmes que passavam e das articulações em geral (SANGLARD, março 2011).

Com o fim do *Folheto Poesia*, seus organizadores criam uma nova forma de publicação: o jornal *Bar Brazil*, uma espécie de revista-jornal cultural, que dialogava com os diferentes campos das artes, trazendo em suas páginas entrevistas, ensaios, análises, contos, ilustrações e poemas.

Gilvan Ribeiro, professor da Faculdade de Letras da UFJF, participante do projeto, explica o porquê do nome *Bar Brazil*: “O nome *Bar Brazil* veio por causa de um bar que a gente frequentava na ‘zona’¹²³ da cidade. A gente ia lá para escutar música” (RIBEIRO, abril 2011).

O jornal era produzido por Jorge Sanglard, Gilvan Ribeiro, José Guilherme, Márcio Tadeu e, às vezes, alguns membros do DCE também contribuía. Normalmente, com uma edição de 10 a 12 páginas, o *Bar Brazil* era impresso no Centro de Cultura do DCE, onde havia uma gráfica e uma impressora de *off set* também.

O jornal teve três edições apenas, sendo que a quarta não saiu por causa de “inanição”. Apesar da precariedade e dificuldades enfrentadas para se fazer o jornal, o veículo tinha uma grande repercussão, suas edições eram enviadas para várias partes do país, através do DCE. Chegou a ganhar até mesmo destaque internacional com o recebimento de uma carta da Biblioteca do Congresso de Washington, Estados Unidos, na qual se pedia um exemplar impresso.

No campo da música, o movimento *Som Aberto*, idealizado pelo presidente do DCE, Ivan Barbosa, dava um novo dinamismo às manhãs de sábado, na UFJF, com a realização de shows abertos para o público no campus da universidade.

No *Som Aberto*, teve concurso de poesias (em que fui premiado com o “Poema em Resposta a um Papel Guardado”), literatura de cordel (através de Jorge Sanglard), concerto de harpa, curso de teatro, exposição de fotografia e pintura e mais um sem número de manifestações culturais. Vieram se apresentar no *Som Aberto* por passagem e comida (servida pelo garçom Inácio, no antigo Faisão Dourado, na galeria do Central): João Bosco (que foi de carona na lambreta/Xispa do Xico Teixeira, da Rodoviária até o Campus), João do Vale, Sueli Costa, Roberto de Regina, Sérgio Cabral, Leci Brandão e muitos outros (ITABORAY apud MUSSE, 2008, p.164).

É curioso observar que essas manifestações culturais criadas por jovens estudantes eram alternativas simples que de certa maneira conseguiam desenvolver uma “independência” dos órgãos oficiais para a execução de suas atividades. “Todas essas manifestações criam o

¹²³ O bar ficava na zona de prostituição da cidade.

seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do estado ou das empresas privadas e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências” (HOLLANDA, 2004, p.107). Nisso reside a riqueza dessas produções que com seus próprios recursos conquistavam os habitantes da cidade.

Entretanto, esse cenário propício à intensa produção cultural é desestruturado com a vitória da chapa *Xeque Mate*¹²⁴, presidida pelo estudante de Direito, Paschoal Barros Montezano, em 1976, nas eleições do DCE. Pertencente a um grupo “mais conservador”, Paschoal Montezano adotou uma postura diferente das gestões anteriores do DCE, pois tentava desarticular o movimento estudantil de todos os outros movimentos sociais e políticos que naquele momento ganhavam força e se uniam contra a ditadura (LACERDA, 2011).

Isso causou um imenso transtorno para os estudantes que militavam a favor desses outros movimentos sociais que estavam interligados ao DCE, porque suas ações começaram a ser inviabilizadas pela direção da nova chapa eleita.

Quando o Mello Reis¹²⁵ ganhou a Prefeitura, nós perdemos o DCE. Foi a primeira vez que a cidade elegeu um candidato mais conservador e também que o DCE foi ganho por uma candidatura de Direita. Eles simplesmente começaram a impedir o acesso do DA - Diretório Acadêmico dentro do DCE, o acesso à gráfica, que era o lugar mais importante, onde a gente produzia tudo e, com isso, eles começaram a inviabilizar a gestão do Centro de Cultura (SANGLARD, março 2011).

Lacerda (2011, p.47) observa que no mesmo ano em que o movimento estudantil ressurgia no âmbito nacional, a diretoria do DCE na UFJF era composta de estudantes de Direita. Na tentativa de recuperar a direção do DCE, os DAs - Diretórios Acadêmicos - dos cursos da Universidade começam uma articulação das chapas de Esquerda para a recuperação da gestão do DCE, nas eleições de 1977.

Sem o acesso à infraestrutura do DCE, os jovens ativistas dos movimentos culturais e também do CEC tiveram seu campo de atuação limitado. Insatisfeitos com a gestão do DCE, que queria utilizar o Centro de Cultura para suas atividades políticas, a própria direção do Centro de Cultura, em uma assembléia dos DAs, optou pelo seu fechamento.

O Gilvan Procópio Ribeiro, eu e a Tatau Delgado éramos da direção do Centro de Cultura do DCE. E nós acabamos optando, em uma assembléia dos DAs, em fechar o Centro de Cultura porque a diretoria do DCE estava inviabilizando o

¹²⁴ A chapa *Xeque Mate* dirigiu o DCE de 1976 a 1977, sendo sucedida posteriormente pela chapa *Ponto de Partida*, presidida por José Pimenta, gestão de 1977-1978, que retomou à direção do DCE para o grupo de esquerda.

¹²⁵ Francisco Antônio de Mello Reis foi prefeito de Juiz de Fora de 1977-1983. Ele pertencia, na época, à ARENA - Aliança Renovadora Nacional - partido político brasileiro criado em 1965 com o objetivo de dar sustentação política ao governo militar.

funcionamento do Centro e esvaziando sua independência. Então, uma assembléia de DAs optou por fechar o Centro de Cultura para impedir que a diretoria do DCE terminasse com toda a possibilidade de criação cultural lá. E isso acabou esvaziando o trabalho do CEC porque a sustentação que era dada ali era muito em torno do suporte que os DAs davam ao Centro de Cultura e ao próprio CEC (SANGLARD, março 2011).

Com o fechamento do Centro de Cultura na gestão de Paschoal Montezano (1976-1977), o trabalho realizado pelos militantes desses movimentos tornou-se inviável. Para os integrantes do *Nouveau CEC*, o fim do Centro de Cultura representou uma perda muito grande, já que todo movimento cineclubista se reunia naquele espaço, onde aconteciam também as sessões de filmes. Havia, além disso, a dependência do ponto de vista financeiro, pois era o DCE quem pagava o aluguel da sala.

O DCE perdeu a eleição, eles tinham esse espaço alugado. E o Sanglard nos avisou que teríamos que sair, porque não tinham dinheiro para pagar o aluguel. A gente estava com os filmes alemães que estavam chegando. Nesse dia, vinha o padre Leopoldo assistir. Quem gostava de cinema assim, vinha, quem gostava de cultura e tinha uma cabeça aberta, vinha. E nós assistíamos a todos esses filmes que vinham chegando. E a gente com todo um público. E eu falei com o Waltinho e o João: “Vamos passar assim mesmo”. E eles: “Pode dar problema”. E nós não passamos. E a gente devia ter passado, não ia dar problema nenhum. No máximo, a dona ia falar dois ou três dias depois: “Oh, tem que pagar o aluguel”! Quem pagava o aluguel era o DCE (MEGA, novembro 2012).

A desestruturação do Centro de Cultura levou ao encerramento das atividades do *Nouveau CEC*, em 1977. A falta de um espaço para suas reuniões e sessões associada à ausência de uma organização mais efetiva e sistematizada por parte dos membros, que não se preocupavam com a formação de um “caixa” para as despesas da organização, impossibilitou a continuação do cineclubes.

Contudo, o gosto e a paixão pelo cineclubismo não morreu. Em agosto de 1978, essa geração de jovens se organiza formando um novo grupo: o *Claro Núcleo de Cinema*. A estruturação do grupo *Claro de Cinema* começou ainda na fase do *Nouveau CEC*, nas sessões promovidas pelo cineclubes que chegavam à lotação, aos poucos, foi se formando um público de cinema. Esse público, após o fim do *Nouveau CEC*, migra para o *Claro*.

O nome foi inspirado num filme de Glauber Rocha¹²⁶, revela Marcelo Mega: “Nós cismamos de filmar, então, tivemos a ideia de abrir um novo cineclubes. O nome e a ideia foi do Waltinho ou do João, por causa do filme do Glauber Rocha. Eles adoravam o Glauber Rocha” (MEGA, novembro 2012).

¹²⁶ O filme *Claro* é de Glauber Rocha, filmado em Roma, lançado em 1975. O filme não tem uma estrutura narrativa definida, mistura documentário com filme testemunho e ensaio.

O grupo *Claro* surgiu trazendo essa ideia de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Seus participantes não queriam só discutir sobre cinema, queriam mais do que isso, queriam fazer cinema. Esses jovens começavam a produzir suas primeiras produções cinematográficas em Super 8.

É importante situarmos que o surgimento do Super 8¹²⁷ influenciou a geração dos anos 70, período no qual ocorreu um “boom” em todo o país de produções nesse formato. A facilidade de se filmar e a possibilidade que o Super 8 proporcionava de as pessoas criarem suas próprias experiências cinematográficas fez com que a bitola caísse no gosto do público.

Quando surge, o Super-8 se generaliza por todo o mundo, e, durante a década de 1970, alastra-se pelo Brasil. Nesta época a bitola ganha maior divulgação na área da produção cultural, tornado-se um movimento expressivo, gerando a realização de festivais dedicados somente a bitola (ROCHA, 2007, p.4).

Embora não tenhamos muitos dados sobre o *Claro*, sabemos que esse grupo tentou retomar a exibição de filmes em praças públicas com o apoio da Secretaria de Cultura. De acordo com o *Diário Mercantil*, de 23 de setembro de 1978, os filmes de curtametragem sobre Ecologia: *Enfoque 4*, *Área Verde* e *Em defesa do verde* (obras didáticas da Filmoteca do Departamento de Filme Cultural da Embrafilme) foram exibidos no dia 24, às 19h30min, na Praça São Geraldo Delzera, no Bairro Santa Luzia.

Outra promoção do grupo foi a realização do “1º Curso de Iniciação Cinematográfica¹²⁸” de 18 de agosto a 15 de setembro, no Senac e também no DCE. No curso, ministraram palestras: José Eustáquio Romão e Martha Sirimarco, sobre “Iniciação à linguagem” e a “Carriço Films”, respectivamente. Na programação do curso foram exibidos os filmes:

Longas-metragens: *Brasa dormida*, de Humberto Mauro

A noite nupcial, de King Vidor

Cidadão Kane, de Orson Welles

No limiar da vida, de Ingmar Bergman

O canto da saudade, de Humberto Mauro

O Bandido Giuliano, de Francesco Rosi

Bang-Bang, de Andrea Tonacci

A Noite do espantalho, de Sérgio Ricardo

¹²⁷ O Super 8 é um formato cinematográfico realizado em película que permite a gravação sincronizada do som. Foi lançado em 1965, pela Kodak, como um aperfeiçoamento do antigo formato de 8 mm, mantendo a mesma bitola. Esse formato alastra-se como um fenômeno de produção por todo o país.

¹²⁸ Certificado do Curso de Cinema promovido pelo grupo *Claro* páginas: 182 e 183

Curtas-metragens:

O homem e o limite, Ruy Santos
Cinema Enfoque V, Equipe do D.F. E
O incrível Lulu de Barros, Lucien Mellinger
João de Barro, Humberto Mauro
Carmem Miranda, de Jorge Ileli
O Guesa, de Sérgio Santeiro
Mauro, Humberto, de David Neves
Visita de Getúlio Vargas a Fazenda São Mateus, de Carriço
José Medina, de Júlio Heilbron
Cinematographie Lumière, de Paul Paviot
L'Invention du Diable, de Marcel Gibaud
L'Emploi du Temps, de Bernard Lemoine
Rua da paz, de Charles Chaplin

Como o grupo não possuía uma sede fixa para suas reuniões, as sessões de cinema ocorriam no Senac, próximo ao Hospital da Santa Casa, no centro de Juiz de Fora. No entanto, o curso não chegou ao fim, tendo sua programação interrompida devido, segundo os organizadores, a um desentendimento com o então diretor do Senac, Rolf Benda, pois haviam esquecido de devolver o projetor emprestado e porque descumpriram uma das normas da instituição de que era proibido fumar no local. Marcelo Mega conta que nem viu quem estava fumando ali:

Quando a gente chegou no outro dia lá, havia um documento muito mal-educado do Rolf Benda, colocando a gente para fora. Ele não deixou a gente continuar. Como era o autoritarismo, porque tinha um cinzeiro lá dentro com cigarro, eu nem sei quem acendeu aquilo. Eu nem vi aquilo ali (MEGA, novembro 2012).

Depois disso, como não havia um local próprio para se reunirem, o projeto aos poucos foi sendo abandonado. “Depois nós fomos abandonando o *Claro*, porque não tinha sala. A gente tinha que pegar o projetor no ICBEU - Instituto Cultural Brasil Estados Unidos. O projetor deles era horrível, ele desarmava muito. Toda hora desarmava”(MEGA, novembro 2012). Assim, da mesma forma que iniciou, repentinamente, suas atividades, o grupo *Claro* terminaria no final de 1979, tendo uma breve duração (CARVALHO; ORLANDO NETO e BARBOSA, 1986).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O CEC funcionou durante vinte anos (1957-1977) como um polo irradiador de atividades culturais, incentivando e promovendo cursos, palestras e festivais. Junto a seus parceiros, como a Aliança Francesa, a Galeria de Arte Celina e, posteriormente, o DCE - Diretório Central de Estudantes, que marcou uma época no cenário cultural da cidade.

A formação de grupos de jovens que se reunia, para trocar ideias, discutir, estudar foi uma característica dessa geração dos anos 50/60, que buscava criar um ambiente propício para o fluxo, compartilhamento e reflexão de pensamentos. Seja em locais como bares, em casas de amigos ou ainda em espaços públicos, como as praças para um bom bate-papo, a Rua Halfeld, ou ainda nas galerias da cidade, esses jovens possuíam uma relação de afetividade com o espaço.

Da sua formação nos anos 50 até o seu fim em meados dos anos 70, embora o cineclubes tenha passado por distintas fases, percebemos que o grupo manteve o seu firme propósito de ser uma entidade sem fins lucrativos, com finalidades culturais, relacionadas com o estudo do cinema como arte. Da primeira geração, que lançou as sementes e estruturou uma base para a construção do cineclubes, fica a memória do seu pioneirismo por ter sido o precursor do cineclubismo em Juiz de Fora.

A segunda fase do cineclubes está ligada ao período em que funcionou associado à Galeria de Arte Celina, um espaço destinado às artes, em que vários grupos se misturavam e interagiam: artes plásticas, música, literatura e cinema. É nesse ambiente semelhante a um caldeirão cultural, que fervilhavam ideias que dariam origem a importantes eventos como: a realização de dois Festivais de Cinema (1966-1967), que tiveram ampla repercussão em toda imprensa e também de um Curso de Cinema (1967), que se tornou referência no país.

A terceira fase é marcada por uma efervescência de movimentos culturais que surgem paralelamente ao CEC, sendo impulsionados, inclusive, pelos seus membros como uma forma de expressão aos ditames do regime. Esses três movimentos culturais: *Folheto Poesia*, *Bar Brazil* e *Som Aberto* se entrelaçavam, constituindo-se como um só, por serem nutridos pelos sentimentos dos jovens, que carregavam os mesmos ideais de luta contra a ditadura, utilizando a cultura como uma forma de resistência e também como uma “válvula de escape” para sua sobrevivência diante da conjuntura política que o país atravessava.

Muitos jovens interessados em aprender sobre o fenômeno cinematográfico trilham os caminhos do cineclubes, em que tiveram a oportunidade de trocarem saberes e

informações através das sessões, lendo, discutindo e produzindo artigos, para adquirirem uma aprendizagem informal de cinema, enfim de se tornarem cinéfilos.

Essa geração de cinéfilos desenvolveu um gosto apurado para as produções cinematográficas, negando-se a assistir filmes que faziam parte do “cinema indústria” em que os valores da sociedade capitalista eram exaltados. Para os cinéfilos, o público deveria desenvolver um comportamento reflexivo, analítico e racional, em relação às produções cinematográficas não se deixando envolver só pelo apelo do consumismo cotidiano.

Seus membros estavam preocupados não só em formar um público, mas com a conscientização cinematográfica dos espectadores, com o desenvolvimento de uma “pedagogia do cinema” no intuito de alertar as pessoas quanto às produções consideradas *blockbusters*¹²⁹, voltadas apenas para o rápido mercado de consumo, as quais não tinham a concepção do cinema como uma forma de arte.

Como esse aprendizado foi gerado no meio de relações e práticas sociais que ultrapassavam, sobretudo, o âmbito do cinema, voltando-se para importantes questões que envolviam uma formação humanística e sócio-política de seus atores, podemos dizer, portanto, que o CEC, mais do que um espaço voltado para a sociabilidade, de encontro, de bate-papo, desempenhou também um papel na formação cidadã dos jovens que frequentaram o cineclube. O contato com as produções cinematográficas geravam no final das sessões debates polêmicos sobre as temáticas abordadas nos filmes.

Esses debates configuravam-se como uma rede de troca de informações e experiências compartilhadas, legitimando assim a função do cineclube como um “lugar” de cultura, espaço de discussão e reflexão, em que o cinema é visto como uma manifestação cultural, podendo ser utilizado para a transformação do meio social através do engajamento e da mudança de atitudes, comportamento.

Nesse sentido, podemos dizer que os cineclubes além de espaços de discussão sobre as *avant-gardes* cinematográficas européias, funcionaram como um “lugar de socialização” de compartilhamento de ideias, de utopias revolucionárias.

Em relação à formação desses jovens, que fizeram “escola” dentro do cineclube, muitos colaboraram ativamente escrevendo nos jornais da cidade. As referências do CEC na mídia ocorriam devido à participação desses membros do cineclube na imprensa da cidade.

¹²⁹ *Blockbuster* é um termo utilizado para designar os filmes mais assistidos no cinema, os campeões de bilheteria.

Podemos perceber isso, no *Suplemento Arte e Literatura* do *Diário Mercantil*, idealizado por Guima¹³⁰, nos anos 40.

Em meados dos anos 60, o suplemento passa a ser produzido por Décio Lopes e Rogério Bitarelli, que realizavam um trabalho de crítica de cinema, José Paulo Netto e Gilvan Procópio Ribeiro fazendo crítica e poesia respectivamente.

Outros nomes como dos poetas Eugênio Malta e Reuder Teixeira também participaram, publicando suas poesias no Suplemento. No final de 68, Eugênio Malta e Rogério Medeiros, membros do CEC, juntamente com outras pessoas: José Paulo Netto, Gilvan Procópio Ribeiro, José Cláudio Botelho¹³¹ e Nilo Batista¹³² participaram do *Movimento Marginal* de poesia responsável por produzir uma série de seis poemas que foram publicados no período de setembro a novembro nas páginas do *Diário Mercantil*, gerando polêmica.

O CEC deu origem aos mais diversos tipos de profissionais: muitos jornalistas, críticos de cinema, artistas plásticos, músicos, poetas, entre outros. Embora cada um tenha seguido por um caminho, é interessante perceber que a “questão da cultura” sempre teve um forte apelo para os membros do cineclubes. O fato de terem desenvolvido um gosto pelas artes, uma verdadeira sensibilidade é o que de certa forma, os une e os diferencia em relação aos demais. O CEC ajudou na formação de quadros de pessoas unidas por uma sensibilidade especial em relação à cultura.

Muitos dos movimentos, dos espaços culturais e cursos criados na cidade ocorreram movidos pelo desejo e pela persistência de pessoas ligadas à cultura, que fizeram parte do antigo CEC ou da Galeria de Arte Celina. Destacamos aqui, a criação do *Espaço Cultural de Livros & Artes*¹³³, em 1982, composto por duas livrarias, uma galeria de arte, teatro, cineclubes e um setor de cursos, por Rogério Campos Teixeira na tentativa de reviver a ambiência do cenário da Galeria de Arte Celina. E também do movimento *Mascarenhas meu amor*, em 1983, articulado por Jorge Sanglard e Walter Sebastião, que mobilizou a comunidade para a preservação da antiga fábrica de tecidos Bernardo Mascarenhas e sua reativação como um espaço cultural.

O movimento *Mascarenhas meu amor* organizou uma passeata que reuniu artistas, jornalistas, grandes nomes da literatura, não só da cidade, mas de outros lugares também que

¹³⁰ João Guimarães Vieira, artista plástico e jornalista colaborou também com o jornal Folha Mineira.

¹³¹ José Cláudio Botelho formou-se em Letras, pela UFJF, mas atua como corretor de imóveis em Juiz de Fora.

¹³² Nilo Batista é um dos maiores criminalistas brasileiros, professor universitário no Rio de Janeiro, estado onde foi secretário de segurança pública e vice-governador de Leonel Brizola.

¹³³ O Espaço Cultural de Livros & Artes teve vida breve, sendo fechado em 1984.

protestaram ao lado de estudantes e cidadãos juiz-foranos, em 30 de julho de 1983. O protesto culminou com a vitória dos manifestantes que conseguiram a preservação do espaço, em que atualmente é utilizado para finalidades culturais, além de abrigar o Mercado Municipal.

O envolvimento dos membros do CEC ao lado de outras atividades culturais não só em Juiz de Fora, mas também em outros lugares, por onde muitos se dispersaram, comprovam a influência desse cineclube na formação identitária desses jovens.

Um dos principais motivos apontados como responsáveis pela desagregação do cineclube, que coincidentemente se repetiria em todas suas fases, é à saída dos membros do CEC de Juiz de Fora, em busca de melhores oportunidades nos grandes centros urbanos.

Paradoxalmente, podemos dizer que as sessões promovidas pelo cineclube nutriram o substrato para sua desagregação, porque seus filmes abriram os olhos dos cinéfilos para a experiência do mundo. A errância, a diáspora seria quase que um elemento constitutivo do perfil desses jovens, antecipando a mobilidade e a efemeridade atuais.

Ao longo de seus vinte anos de funcionamento, o CEC promoveu inúmeras sessões de cinema, mostras e retrospectivas, dois festivais, seis cursos de cinema, sendo que o de 1967 foi reconhecido como o melhor curso do país. Foi sede também da “X Jornada de Cineclubes em 1976”. Todas essas atividades somadas aos movimentos culturais e espaços criados pelos seus membros, posteriormente confirmam sua importância para a história cultural da cidade.

Ao percorrermos sua trajetória, através de documentos, depoimentos e jornais na tentativa de resgatarmos sua história, percebemos o quão impossível é recompor o passado em toda sua integridade, pois esse se encontra disperso como um vidro estilhaçado. O que podemos fazer é buscar compreendê-lo a partir dos elementos, fragmentos, pistas, documentos e objetos biográficos levantados através do trabalho de pesquisa.

Certamente, a reconstituição da história do CEC não se encerra nessas páginas, o que trazemos é apenas uma contribuição para os estudos na área do audiovisual na cidade. Ao final da nossa pesquisa, chegamos a algumas conclusões sobre a atuação do cineclube em Juiz de Fora:

- A história do CEC confirma a relação de Juiz de Fora com a cultura audiovisual;
- O CEC revela que a cultura é uma forma de resistência em especial nos períodos de recessão;
- Apesar de não ter uma função claramente educativa como o projeto cineclubista francês, o CEC ajudou a formar jornalistas, críticos, atores, artistas, isto é, contribuiu para a criação de uma sensibilidade.

Dessa forma, podemos concluir que o CEC - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora - desempenhou um importante papel ao incentivar o estudo da sétima arte, mostrando a relevância do cinema, como um instrumento de sociabilidade, contribuindo para a formação dos jovens que passaram por ali. Além disso, através da promoção das suas atividades, como sessões, mostras, cursos e festivais, o CEC se afirmou como um “lugar de cultura”, e também, de ressignificação do espaço público, ajudando a fomentar a cultura na cidade, e em especial, a forjar uma identidade.

Certamente, há um fosso, uma ruptura, entre a cidade narrada, filmada, desejada e a cidade real, mas é inegável a importância desse grupo para a continuidade das dezenas de expressões artísticas de Juiz de Fora, que viriam a florescer em especial a partir do projeto da abertura democrática. Apesar do movimento diaspórico desses criadores, eles sedimentaram o terreno para a explosão do audiovisual dos anos 80, e para as novas forças de expressão advindas da revolução da internet.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: Ed FGV, 2005.

ARANTES, Haydê Sant' Ana; RIBEIRO, Brênio Peters; MUSSE, Christina Ferraz. **CEC-Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora : Um estudo de caso do cineclubismo brasileiro nas décadas de 1960 e 1970**. Trabalho apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Intercom-Recife setembro de 2011.

_____. **A construção da imagem do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora pela mídia mineira**. Trabalho apresentado no XVI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste São Paulo maio de 2011.

_____. **CEC Centro de Estudos Cinematográficos: a memória do pioneirismo do cineclube em Juiz de Fora**. Trabalho apresentado no VIII Encontro Nacional de História da Mídia Guarapuava-Paraná abril de 2011.

BAER, Alejandro. **El testimonio audiovisual Imagem y memoria del Holocausto**. Madri: CSI Centro de Investigaciones Sociológicas, 2005.

BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa Brasil – 1900-2000**. Ed Mauad Rio de Janeiro 2007.

_____. **Jornalistas, “senhores da memória”?** Trabalho enviado para o NP 02 – Jornalismo, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom 2005.

BAUMAN, Zygmunt **Globalização: As conseqüências humanas**. Rio de Janeiro: Ed Ltda, 1999

_____. **Identidade** Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 2005.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Tratado de Sociologia do Conhecimento. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade Lembrança de velhos** São Paulo: Ed Companhia das Letras, 2007

CAIAFA, Janice. **Nosso século XXI Notas sobre arte, técnica e poderes**. Rio de Janeiro: Ed Penha Circular, 2000.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad Diogo Mainardi. São Paulo: Ed Companhia das Letras, 1995.

CAPELATO, Maria Helena (orgs) **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Ed Alameda, 2011.

CARVALHO, César Augusto. **Cineclube e cinema no Brasil: traços de uma história**. Trabalho apresentado no X Congresso da ALAIC Associação Latino Americana.

CARVALHO, Denise Ayres; NETO, José Antônio Orlando; BARBOSA, Silvia Fonseca. **Alguma coisa urgentemente**. Trabalho de conclusão de curso apresentado na Faculdade de Comunicação Social da UFJF em 1986.

CHAVES, Geovano Moreira. **O cinema além do filme: O projeto da Igreja Católica brasileira para a formação de educadores cinematográficos via Cine-Clube Belo Horizonte**. Revista de História e Estudos Culturais. Vol 9 Ano IX n° 2 maio de 2012.

_____. **Para além do cinema: O cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Belo Horizonte, outubro de 2010.

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

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História Oral: Memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Ed Autêntica, 2010.

DELGADO, Josimara; FUSER, Bruno; **Memórias, gerações e produção cultural: experiências e reflexões**. Juiz de Fora: Juizforana Gráfica e Editora, 2012.

DOWBOR, Ladislau; IANNI, Otávio; RESENDE, Paulo Edgar; (orgs) **Desafios da globalização**. Petrópolis – RJ: Ed Vozes, 1997.

FONSECA, Fernando Pires. **CEC: origens e atuação**. In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto. **Presença do CEC 50 anos de cinema em Belo Horizonte**. Belo Horizonte, Ed Crisálida, 2001.

GASKEL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W. & GASKEL, G. (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Um manual prático. Tradução Pedrinho A. Guareschi. 2ªed. Petrópolis: Vozes, 2003.

GODOY, Arilda S, **Pesquisa Qualitativa.- tipos fundamentais**, In Revista de Administração de empresas, v.35, n.3, Mai./Jun. 1995b, p 20-29.

GOFFMANN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Paulo Augusto. **Pioneiros do cinema em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Ed Crisálida, 2008.

GUSMÃO, Milene Silveira. **O desenvolvimento do cinema: Algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural**. Trabalho apresentado no IV Enecult Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador-Bahia, maio de 2008.

JÚNIOR, Fausto Douglas Correa. **A cinemateca brasileira: Das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Ed Unesp, 2010.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Silva, Guacira Lopes Louro. 7ªed. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.

LACERDA, Gislene Edwiges de. **Memórias de esquerda O movimento estudantil em Juiz de Fora de 1974 a 1985**. Juiz de Fora: Ed. UFJF Funalfa, 2011.

MACHADO, Carlos Denis. **O CEC, a crítica de cinema e outras histórias.** In: COUTINHO, Mário Alves; GOMES, Paulo Augusto. **Presença do CEC 50 anos de cinema em Belo Horizonte.** Belo Horizonte, Ed Crisálida, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MEDEIROS, Adriano. **Cinejornalismo Brasileiro: Uma Visão Através das Lentes da Carriço Film.** Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora.** Juiz de Fora: Funalfa, 2008.

NORA, Pierre. **Les lieux de Mémoire.** Paris: Gallimard, 1984.

NEVES, Kellen Cristina Marçal. **Cinema: A modernidade e suas formas de entretenimento.** Revista de História e Estudos Culturais. Vol 3 Ano III n° 4 Outubro de 2006.

PEREIRA, Cláudia Matos. **Galeria de Arte Celina: Lugar de memória e realização.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

_____. **O pioneirismo de Celina e Nívea Bracher no cenário artístico-cultural de Juiz de Fora.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social** Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2012.

_____. **Memória, esquecimento e silêncio.** http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 20 de julho de 2012.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lúcia Maria Alves. **Mídia e Memória.** A produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Ed Mauad X, 2007.

ROCHA, Flávio Rogério. **Experimentalismo como linguagem: Super 8 x Vídeo.** Trabalho apresentado no XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUH 2007.

SANGLARD, Jorge (org). **Poesia em movimento antologia.** Juiz de Fora Ed: UFJF, 2002.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007

SILVA, Tomaz Tadeu da (org), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença.** A perspectiva dos Estudos Culturais. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SILVA, Christina Ennes; PUHL, Paula Regina; STROHER, Carlos Eduardo. **Lazer e Sociabilidade em Novo Hamburgo: No escurinho do cinema.** Revista Esboços Volume 16, N° 21.

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

SIRIMARCO, Martha. **João Carriço o amigo do povo.** Juiz de Fora: Funalfa, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Trad. Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Ed Record, 1999.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado História Oral**. Trad. Lólio Lourenço. São Paulo: Ed Paz e Terra, 2002.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Ed Aeroplano, 1999.

YAZBECK, Ivanir. (ed). **Eu me lembro: 350 fatos, curiosidades e personagens, que marcaram as últimas décadas da História de Juiz de Fora, extraídos da memória de 28 cidadãos**. Juiz de Fora: Templo e Gráfica Editora Ltda., 2005.

Depoimentos:

BRACHER, Nívea. Depoimento. Entrevistadores: Brênio Peters Ribeiro e Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 17 de fevereiro de 2011.

BRACHER, Décio. Depoimento. Entrevistadores: Brênio Peters Ribeiro e Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 18 de fevereiro de 2011.

CIUFFO, Vera Lúcia. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 17 de abril de 2013.

CRIVELLARI, Helena. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Belo Horizonte, 30 de abril de 2013.

DUTRA, Milton. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 28 de setembro de 2010.

HINGEL, Murílio de Avellar. Depoimento. Entrevistadores: Carlos Alexandre e Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 05 de março de 2013.

JABOUR, Wilson Cury. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 20 de março de 2013.

MALTA, Eugênio. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 20 de março de 2013.

MEDEIROS, Rogério Bitarelli. Depoimento. Entrevistadora: Christina Ferraz Musse. Rio de Janeiro, abril de 2005.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 19 de novembro de 2010.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 15 de maio de 2013.

_____. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant'Ana Arantes. Juiz de Fora, 26 de agosto de 2013.

MEGA, Marcelo. Depoimento. Entrevistadores: Eduardo Chain, Haydêe Sant'Ana Arantes e Raruza Schiavi. Juiz de Fora, 13 de novembro de 2012.

MEHRY, Ivan. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Belo Horizonte, 06 de maio de 2013.

MÉRIGOUX, Pierre. Depoimento. Entrevistadores: Carlos Alexandre e Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 26 de fevereiro de 2013.

NETTO, José Paulo. Depoimento. Entrevistadora: Christina Ferraz Musse. Rio de Janeiro, novembro de 2004.

PANISSET, Vanda. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 23 de abril de 2013.

PEREIRA, Neusa Dutra. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 25 de setembro de 2012.

REZENDE, Reuder. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 18 de abril de 2013

RIBEIRO, Gilvan Procópio. Depoimento. Entrevistadores: Brênio Peters Ribeiro e Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 14 de abril de 2011.

ROMÃO, José Eustáquio. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora. 01 de novembro de 2010.

SANGLARD, Jorge. Depoimento. Entrevistadores: Brênio Peters Ribeiro e Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 25 de março de 2011.

SANT' ANNA, Afonso Romano. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 20 de setembro de 2012.

TEIXEIRA, Rogério. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 16 de setembro de 2010.

VILLAÇA, Cristina. Depoimento. Entrevistadora: Haydêe Sant' Ana Arantes. Juiz de Fora, 18 de março de 2013.

YAZBECK, Ivanir. Depoimento. Entrevistadora: Christina Ferraz Musse. Juiz de Fora, outubro de 2005.

Documentos, jornais, revistas e encartes especiais:

Documentos: Boletins, Correspondências enviadas e expedidas, Artigos, Recortes de Jornais do CEC-JF. Período analisado de 1960- 1978. Arquivo Histórico da UFJF.

DIÁRIO MERCANTIL. Juiz de Fora, MG: Diários Associados. Edições: outubro e novembro de 1961. Junho e julho de 1962. Maio e junho de 1966. Junho e julho de 1967. De janeiro a dezembro de 1969. Janeiro, fevereiro e março de 1970. Abril e maio de 1971. Abril e maio de 1975. Janeiro e fevereiro de 1976. Julho e agosto de 1978.

REVISTA A TÔRRE DE MARFIM. Juiz de Fora, MG: Lar Católico. Edições: Março, abril, maio e junho de 1960. Março, abril e maio de 1961. Agosto de 1962. Julho de 1963. Abril de 1964.

JORNAL PALCO. Juiz de Fora, MG. **Cinema os festivais de Juiz de Fora**. Ano II. Nº 05. Abril de 2009.

JORNAL PANORAMA. Juiz de Fora, MG. **O primeiro dos festivais**. 24 de março de 2005. p. 15-18.

SUPLEMENTO LITERÁRIO. Belo Horizonte, MG. **Ler Trevas: A cultura em 1964**. Ano 38. Nº 1266. Março de 2004.p.1-24.

Sites:

A Nouvelle vague: o cinema francês reinventado. Disponível em: <http://www.france.fr/pt/conhecer/cultura-e-patrimonio/artes/nouvelle-vague-o-cinema-frances-reinventado> Acessado em 16 de julho de 2013.

Biografia Glauber Rocha. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Biografia/vida4.htm>. Acessado em 18 de julho de 2013.

CIUFFO, Vera Lúcia. De Assis a Moore – Trajetória de uma vida. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/contoscotidianos/602226>. Acessado em 06 de agosto de 2013.

Conselho Nacional de Cineclubes. Disponível em: <http://www.cineclubes.org.br/> Acessado em 23 de agosto de 2013.

DAYER, Carolina Paraguassú. Apostila oficina de formação cineclubista. Disponível em: http://semacine.files.wordpress.com/2013/02/apostila_oficina_de_como_montar_e_manter_um_cineclube1.pdf. Acessado em 25 de agosto de 2013.

Enciclopédia Itáu Cultural Teatro: Espetáculo Liberdade, Liberdade. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=447. Acessado em 18 de julho de 2013.

História da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acessado em 15 de julho de 2013.

MACEDO, Felipe. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/>. Acessado em 15 de julho de 2013.

_____. História dos cineclubes. Disponível em: <http://cineclubes.utopia.com.br/>. Acessado em 16 de julho de 2013.

Memória da censura no cinema brasileiro de 1964-1988. Filme: O padre e a moça. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp> Acessado em 18 de julho de 2013.

QUI SOMMES-NOUS? Disponível em: <http://www.cahiersducinema.com/Qui-sommes-nous.html>. Acessado em 16 de julho de 2013.

Revista Cineclubes Brasil Rearticulação movimento cineclubista. Nº 01 de 21 a 23 de novembro de 2003. Disponível em: <http://www.cineclubesbrasil.com.br/RevistaCcBrasil1.pdf>. Acessado em 23 de agosto de 2013.

ANEXOS

Votação Pesquisa:¹³⁴ CEC 27/12/1961

Os melhores filmes de 1961:

Observações importantes: 1) Os 73 filmes relacionados abaixo foram retirados da programação de JF de janeiro a dezembro de 1961. Sua escolha, como se poderá notar, não obedeceu a um critério de seleção qualitativa a priori, mas procurou abarcar todos os filmes, bons e maus, portadores de algum interesse do ponto de vista crítico. Desse ponto de vista crítico será possível justificar qualquer coisa, mesmo que isso cause alguma surpresa à primeira vista. 2) Não se limite a marcar seus 10 filmes favoritos. Coloque-os em ordem de importância 1º lugar, 2º lugar, etc. 3) Ao pé da folha, o eleitor encontrará uma linha em branco, onde poderá colocar o nome de algum filme que não figure nesta relação. 4) Todas as omissões existentes são propositais. Não se retire antes de conhecer os resultados.

A () *Acossado (A Bout de Suffle)* de Jean Luc Godard
Adorável pecadora (Let's make love) de George Cukor
Almas redimidas (The Hoodlum Priest) de Irvin Kershner
Amores clandestinos (A Summer Place) de Delmer Daves
Árvores dos enforcados, A (The Hanging tree) de Delmer Daves
Assassino Covarde (The legend of Tom Dooley) de Ted Post
Assim Deus mandou (Le Dialogue des Carmélites) de Philippe Agostini

B () *Balada do soldado, A (Ballada o soldate)* de Grigori
Balão vermelho, O (Le ballon rouge) de Albert Lamourisse
Balas que não erram (No Name on the Bullet) Jack Arnold
Ben-Hur (Bem-Hur) de William Wyler

C () *Café Colon* de Benito Alazraki
Cedo demais para amar (Too Soon to love) de Richard Rush
Chave, A (The Key) de Carol Reed
Cimarron (id) de Anthony Mann
Com milhões e sem carinho (The Millionairess) de Anthony Asquith
Confidências de um assassino (Crime and Punishment U.S.A) de Denis Sanders
Corvo amarelo, O (Kiiroi karasu) de Gosho
Corpo que cai, Um (Vertigo) de Alfred Hitchcock

D () *De crápula a herói (II Generale Della Rovere)* de Roberto Rossellini
Desajustados, Os (The Misfits) de John Huston

¹³⁴ Importante destacar que esses documentos do anexo foram transcritos com a mesma grafia e erros de português dos documentos originais do CEC que constam no Arquivo Histórico da UFJF.

Destino Maldito (Cry tough) de Paul Stanley
Dizem que é o amor (High time) de Blake Edwards
Duelo de titãs (Last train from gun hill) de John Sturges

E () *Entre Deus e o pecado (Elmer Gantry)* de Richard Brooks
Esta loura vale um milhão (Bells are ringing) de Vincente Minnelli
Estrela de fogo (Flaming Star) de Don Siegel
Europa de noite (Europa di Notte) de Alessandro Blasetti

F () *Fúria no Alasca (North to Alaska)* de Henry Hathaway

G () *Gervaise (Gervaise)* de René Clément
Gigante da Maratona, O (La Bataille de Marathon) de Jacques Tourneur

H () *Herança da carne (Home from the Hill)* de Vincent Minnelli

J () *Jogadora infernal (Heller in pink tights)* de George Cukor

L () *Labirinto (Labyrinth)* de Rolf Thiele
La Cucaracha (id) de Ismael Rodríguez
Legiões de César, As (Le Legioni di Cleópatra) de Vittorio Cottafavi

M () *Mercado proibido (Stakeout on Dope Street)* de Irvin Kershner
Morte comanda o cangaço, A, de Carlos Coimbra
Morte tem seu preço, A (Gunsmoke) de Nathan Juran
Mulheres dos outros, As (Pot-Bouille), de Julien Duvivier

N () *Na garganta do diabo* de Walter Hugo Khouri
Nave da esperança, A (Nacht Viel uber Gotenhafen) de Frank Wisbar
Nosso homem em Havana (Our Man in Havana), de Carol Reed
Nunca aos domingos (Pote tin Kyriaki) de Jules Dassin

O () *Ordem de matar (Orders to kill)* de Anthony Asquith
Orfeu do carnaval (Orfeu Negro) de Marcel Camus

P () *Paixões desenfreadas (From the terrace)* de Mark Robson
Policarpo (Policarpo, ufficiale di scrittura) de Mario Soldati
Ponte do Rio Kwai (The Bridge on the river Kwai) de David Lean
Por ternura também se mata (Porte des Lilas) de René Clair
Proibido: (Verboten) de Samuel Fuller

Q () *Quando o espetáculo termina (Stage struck)* de Sidney Lumet

R () *Rajadas de paixão (A Cold wind in august)* de Alexander Singer
Revolta dos Escravos, A (The revolte of the slaves) de Nunzio Malasomma

S () *Se meu apartamento falasse (The apartment)* de Billy Wilder
Sete homens e um destino (The Magnificent Seven) de John Sturges
Sol por testemunha, O (Plein soleil) de René Clément
Somos todos culpados (Il Magistrato) de Luigi Zampa

- Sortilégio de Amor (Bell Book and Candle)* de Richard Quine
- T () *Tarde demais para amar (Ich suche Dich)*, de O. W. Fisher
- Tempestade (Tempesta)* de Alberto Lattuada
- Teseu contra o minotauro (Teseo contro il minotauro) de Silvio Amadio
- Testemunha chave, A (Key witness) de Phil Karlson
- Tortura da suspeita (The Naked Edge) de Michael Anderson
- Túmulo do sol (Taiyo no Hakaba) de Nagisa Oshima
- U () *Último delator (Danger within)* de Don Chaffey
- Último Hurra, O (The Last Hurrah)* de John Ford
- V () *Vampiro da noite, O (Horror of Dracula)* de Terence Fisher
- Velho e o mar, O (The Old man and the sea)* de John Sturges
- Vida em pecado, Uma (Studs Lonigan)* de Irving Lerner
- Vento será tua herança, O (Inherit the wind)* de Stanley Kramer
- Voracidade humana (L' Eau Vive)* de François Villiers

CEC dia 31 19h30min Impreterivelmente na Associação de Cultura Franco Brasileira, o filme de Julien Duvivier *O Caso Maurizius (L' Affaire Maurizius)*.

Para janeiros confirmados: *Ascensor para o cadafalso (Ascenseur pour l' échafaud)* de Louis Malle. *Os trapaceiros (Les tricheurs)* de Marcel Carné.

França Filmes do Brasil
Rua Santa Luzia, 799 15º andar
Rio de Janeiro

22 de abril de 1962

Prezados Senhores,

O CEC-JF vem novamente e com maior prazer reiterar seus votos de agradecimento à França Filmes que anteriormente com *Acochado* e em data mais recente *Hiroshima Mon Amour*, contribuiu tão eficaz para a propagação da cultura cinematográfica em JF. Podemos informar que a boa vontade da França Filmes está de certa forma recompensada, na numerosíssima platéia que teve o Cinema Palace quando do lançamento de *Hiroshima*. Esse lançamento foi record de bilheteria, segundo depoimentos dos próprios funcionários da empresa, e serviu para destruir o antigo tabu segundo o qual “filme inteligente não dá dinheiro em Juiz de Fora”.

Anexo estamos também enviando-lhes material a respeito de *Hiroshima*, publicado em nossa imprensa graças ao trabalho de nossa entidade.

Atenciosamente,

Juan Ramón Conde secretário

-----//-----
04 de agosto de 1961
Clube de Cinema do Paraná
A/C Sr. Sylvio Back
Curitiba

Recebemos ontem a visita do Sr. João Serrote Cordeiro que nos informou da fundação em Curitiba de um Clube de Cinema. Infelizmente, Sr. João Serrote não poderá levar nenhuma experiência com referência a sessões práticas, uma vez que por motivos escolares durante o mês de julho estamos de férias já que o maior número de nossos associados são estudantes.

Quanto a organização damos algumas sugestões:

- 1) Equiparação da Cultura Cinematográfica dos Associados Anexamos um curso que preparamos no ano passado para atender esses requisitos. V. Sa. Pode complementar e melhorar a que lhe enviamos, tornando-as mais eficientes.

2) Diretoria

Presidente- Encarregado de supervisionar e fazer funcionar todos os serviços dos diretores auxiliares.

Secretário- Dois um cuidando de fichário, arquivo e correspondência, outro tratando de encaminhar novos sócios, cuidar da parte técnica (exibição dos filmes e manter contato com os associados).

Tesoureiro: Providenciar os recebimentos e pagamentos do Centro.

3) Fichário

É de grande importância um fichário atualizado. Recortando diariamente a matéria de cinema de 3 ou 4 jornais de cidades que gozam de prioridade quanto a exibição comercial, em pouco tempo se terá um acervo completo sobre os filmes apresentados em Curitiba.

Informações Adicionais

Conseguimos filmes:

- a) Nos escritórios das Companhias Distribuidoras- Pagos
- b) Embaixadas e Cinemateca Brasileira – Estas duas cedem filmes gratuitamente, bastando o clube pagar os fretes.

Enviamos em anexo ainda: Programas do Festival Popular de Cinema realizado em 1958;

Fichas de filmes exibidos como *Uma lição de amor* e *La Strada*.

Exemplares de Guias de Filmes, Folheto Comercial da Paramount.

Súmula para votação dos Melhores do Ano (1960)

Dois exemplares (nº 5 e 6) do Jornal *Claquete* editados por membros do CEC-MG (BH)

Aconselhamos ao CCP entrar em contato com o CEC-BH (Rua Curitiba, 601, 1º andar BH) para conseguir outras informações úteis que aquele Centro com 10 anos de experiência poderá fornecer.

Para finalizar, observamos que a *Revista de Cinema* de BH voltou a circular, agora sob a direção de José Haroldo Pereira, com o qual podemos entrar em contato. A RC é a única publicação de gênero no país. Também em BH edita-se a *Revista de Cultura Cinematográfica* (Rua Guajajaras, 457).

Dado o elevado custo, mantemos atualmente apenas as seguintes revistas de cinema para os associados:

- a) Francesas: *Tele Cine e Positif*
- b) Inglesas: *Sight and Sound e Films and Filiming*
- c) Portuguesas: *Imagem e Filme*

Um dos sócios de nosso clube, proprietário de um cinema de bairro, apresentou em 35mm, mais alguns filmes além da nossa programação. Entre estes *Honra de ladrão, E Deus criou a mulher, As Grandes Manobras, Uma lição de amor, Amor na tarde, etc.*

CEC-JF

Presidente Geraldo Mayrink Rua Halfeld, 828 5º andar Grupo 512-JF

JF 15 de abril de 1962

Carmen Gomes- Cine Clube Cearense- Clube de Cinema de Bauru – Clube de Cinema da Bahia- Clube de Cinema de Ribeirão Preto- Cine Clube Pro Deo-Fed Gaúcha de Cine Clubes- Cinemateca Brasileira e do MAM.

Prezados Senhores,

Junto a esta, temos o prazer de enviar-lhe um programa de retrospectiva de Cinema Francês, realizada em Juiz de Fora nos dias 2 a 15 deste. Esta retrospectiva foi a maior promoção cinematográfica já realizada na cidade.

Durante os 15 dias, um público bastante numeroso assistiu aos 45 filmes que completavam o programa, que se encerrou com a pré-estréia de *Le Coeur Battant* de Valcroze. Anexo, segue também a apresentação de *Hiroshima Mon Amour*, cujo lançamento comercial foi patrocinado pela Aliança Francesa e este CEC.

Cordiais Saudações

P.S. Agradeceríamos receber notícias de V.Sas. e de suas atividades.

CEC-JF Boletim Mensal Junho de 1962

Convocação: Cumprindo disposições estatutárias, convoco pelo presente, todos os sócios em dia com a tesouraria a comparecerem no dia 1º de junho às 20hrs a eleição da Diretoria para o período de Junho de 1962/a maio de 1963.

Geraldo Mayrink presidente em exercício

-----//-----
 Programação de Atividades Junho de 1962

Dia	Hora	Atividade
01	20h	Eleição da Diretoria Assembléia
02	16h	1º aula Curso de Cinema*
03	16h	Idem 2º aula
03	19h30min	Filme: <i>Os setes samurais</i> (Sichinne Samurai) japonês de Akira Kurosawa (1953)
05	20h	Debate: “Rocco e seus irmãos”
09	16h	3º aula curso
10	16h	4º aula
10	19h30min	Filme: <i>No tempo das diligências</i> e a obra de John Ford
12	20h	Debate <i>No tempo das diligências</i> e a obra de John Ford
16	16h	5º aula Cinema
17	16h	6º aula
19	20h	Mesa Redonda: “Cine clubismo”
23	16h	7º aula
24	16h	8º aula
24	19h30min	Filme: <i>Casei-me com uma feiticeira</i> de René Clair (1943)
26	20h	Debate assunto a ser escolhido

*Matrículas encerradas

Circular n° 018/66

Como a partir da consideração do Cardeal Arcebispo de São Paulo, Dom Agnelo Rossi de que o filme obra prima de Joaquim Pedro de Andrade (inspirado no poema clássico de Carlos Drummond de Andrade) um dos maiores poetas de todos os tempos, seria mais um atentado (os outros na mira: *O santo milagroso*, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *O pagador de promessas*) à desmoralização da Igreja e a determinação do Diretor Geral do Departamento Federal de Segurança Pública, General Rio Grandino Kruehl e do Sr. Romero Lago, do Serviço de Censura fica proibida a exibição em todo país desta película. O CEC-Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Juiz de Fora juntam-se à oposição contrária à esta medida atentatória ao cinema nacional, a cultura mineira, que todas as entidades culturais de MG e do resto do país oficialmente emitirem.

Simplemente não se pode aceitar nada que vise desmorronar a liberdade de expressão artística, de livre trânsito cultural e intelectual, que tolhe as pessoas justamente daqueles que, enfrentando dificuldades de toda à ordem, procuram elaborar as bases da Civilização Brasileira presente e futura.

Nada de anticlerical vemos nem no poema nem no filme em pauta, ambas as obras criadas por dois artistas de dimensão universal, moralmente íntegros, sérios, cômicos da verdade que rege a vida do homem, e que, de sí, apenas visam, tentam dar para os seus semelhantes sua contribuição para o entendimento dos problemas fundamentais que acoçam, deprimem, confundem aos angustiados, patéticos seres humanos que após milênios ainda buscam um caminho menos doloroso a seguir.

Décio Lopes presidente do CEC-DCE

José Henrique Maia presidente do DCE

Luiz Carlos R. Silva presidente do Teatro Universitário

Juiz de Fora, 02 de junho de 1966

Exmo Sr. Prefeito JF
Dr. Itamar Cautiero Franco

Convidamos que fomos pela Comissão Organizadora dos Festejos Comemorativos ao 117º aniversário da cidade, a organizar a parte artística do II Festival do Cinema Brasileiro de JF, o Centro de Estudos Cinematográficos de JF, após algumas reuniões com aquela comissão e com aprovação desta que pedia dados mais concretos sobre a possibilidade ou não de realização deste Festival, se dirigiu imediatamente ao Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e lá, mantendo contato com o Brigadeiro Ruy Presser Bello, ex-superintendente daquele Sindicato, recebeu deste a aprovação e confirmação de que o II Festival do Cinema Brasileiro de JF poderia se realizar e que ele aguardava nova visita com a nossa confirmação oficial.

De volta a Juiz de Fora, a pedido do Sr. Dormevelly Nóbrega fizemos um relatório e lhe entregamos. Este, de posse do relatório fez algumas anotações e o remeteu ao vereador Cláudio Victor Renault (membro da Comissão e por ela indicado como elemento oficial na organização deste II Festival) que também o aprovou.

Assim, com o conhecimento e aprovação dos Srs. Dormevelly e Renault, corremos ao Rio a procurar o Brigadeiro Ruy Presser Bello, na expectativa de que tudo tivesse bem. Fomos localizá-lo não mais no S.N.I.C, mas no Instituto Nacional de Cinema de onde é atualmente funcionário e através da Associação Brasileira dos produtores cinematográficos, também encarregado pela realização em todo o país, de Festivais de Cinema Brasileiro. Conseguimos acertar tudo e marcar os dias 29 e 30/06 e 01 e 02/07/67 como a data para a realização do nosso II Festival. Enquanto aguardava uma nova volta nossa ao Rio, para acertar os pormenores, o Brigadeiro Ruy começaria a organizar sob sua responsabilidade e nossa aprovação uma delegação de 40 pessoas, a contação dos filmes de longa metragem (4), o material publicitário, a escolha de 4 filmes de curta metragem, como complementos, etc.

Assim, teremos agora de fazer uma viagem imediatamente ao Rio, buscar o material publicitário dos filmes e fazer contatos com críticos e jornalistas que promoverão nosso Festival, assim como convidar aqueles que mais nos interessam. Uma outra viagem nossa foi ao Rio e a BH para deixar de sobreaviso nossos amigos do *Diário de Minas*, *Estado de Minas*, *Última Hora* e CEC-MG, com relação ao nosso Festival. Outro problema era saber junto ao crítico Ronaldo Brandão se a prefeitura lá estava estudando a possibilidade de fazer um Festival de Cinema Brasileiro, este ano e como ficaria JF, uma vez que se a Capital fizesse, nenhuma outra cidade do Estado, a não ser com sua autorização e entendimento com os

responsáveis no Rio. Ele então, nos assegurou que BH não faria Festival de Cinema Brasileiro e se resolvessem, o nosso saindo antes daria tudo certo.

Filmes de longa metragem escolhidos por nós entre a atual safra brasileira:

El justicero de Nelson Pereira dos Santos

Terra em Transe de Glauber Rocha

Opinião Pública de Arnaldo Jabor

O menino e o vento de Carlos Hugo Christensen

Curtas-metragens:

O milagre de Lourdes de Carlos Prates Correia

Uma alegria selvagem de Jurandyr Noronha

Velhas Fazendas Mineiras de Humberto Mauro

O velho e o novo de Maurício de G. Leite (A escolher 4 ou 5 filmes)

Prêmios: Melhor filme, fotografia, ator, atriz, curta-metragem. O prêmio será chamado troféu: “Prêmio João Gonçalves Carriço” numa homenagem a este que foi um dos pioneiros do cinema no Brasil e levou o nome de Juiz de Fora a todo o país através de seus deliciosos jornais da tela.

Delegação oficial:

Serão convidados pelo Brigadeiro Ruy:

Diretores (4) Produtores (4)

5 artistas para cada filme

5 representantes da Ass. Brasileira de Prod. Cinematográficos

7 representantes do Instituto Nacional de Cinema

Total: 40 pessoas +20 outros convites à serem enviados a críticos do Rio, BH e SP portanto 60 pessoas aqui estarão oficialmente.

Calculamos um total de CR\$ 6.000,00 que é também a quantia aproximada que esperamos conseguir com a vendagem de ingressos. Portanto, o Festival se auto financiaria, mas bom será se a Prefeitura votar verba que cubra por exemplo as despesas de hotel, quantia esta que por dentro de nossas estimativas dificilmente será utilizada integralmente.

Este é o 2º Festival que o CEC ajuda a organizar, e se no ano passado não ganhamos nenhuma contribuição que ajude este clube financeiramente, pedimos participação caso haja superávit. Estamos preparando relatório de nossas atividades e depois enviaremos a prefeitura.

Continuaremos informando a V.Sa. sobre o “II Festival do Cinema Brasileiro” de Juiz de Fora à medida que for se desenvolvendo.

14 de junho de 1967

Décio Lopes – presidente

-----//-----

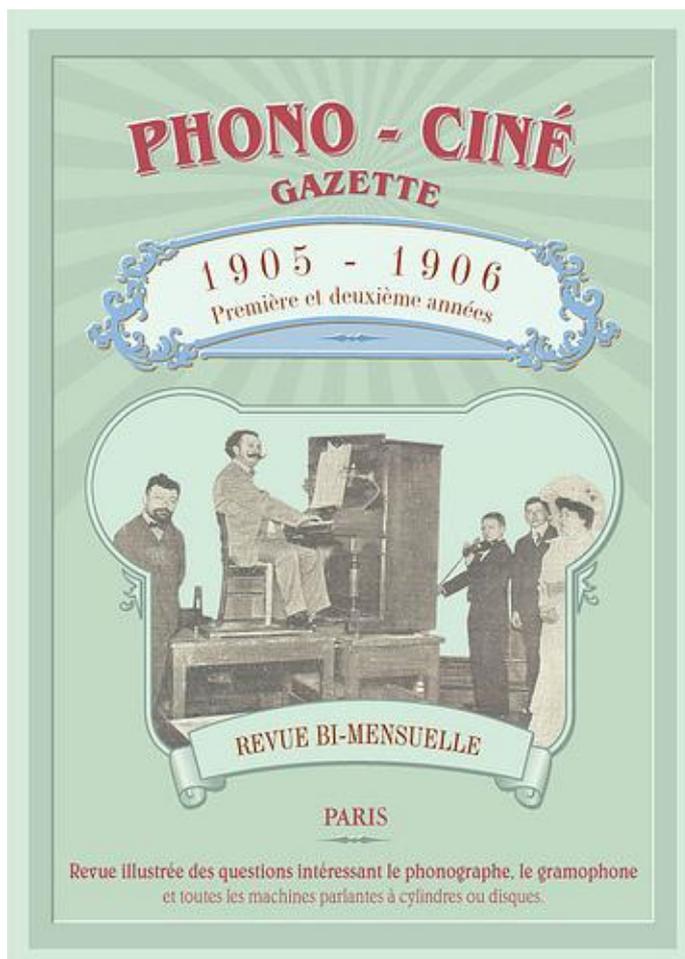


Imagem Revista *Phono - Ciné Gazette*

le journal du 20 cent. Vendredi 28 Janvier 1920. — N° 3

ciné-club

Direction: 175, Boulevard Pasteur
Téléph. : WAGRAM 54-27

Hebdomadaire Cinégraphique Rédacteur en Chef: Louis DELLUC

Rédaction & Administration: 24, Rue du Delta
Téléph. : NORD 38-67

Parait tous les Vendredis — Demandez-le dans les kiosques et dans les Bibliothèques du Métro.

SOMMAIRE

La Faute
d'Odette Marchal
Fannie WARD
Henry ROUSSEL
LES FILMS
À VOIR

Inscrivez-vous tout
au **Ciné-Club**
Pour 12 fr. par an
vous ferez partie de
cette Association,
vous serez convoqués
à ses réunions et vous
recevrez chaque se-
maine son journal



Miss Emmy LYNN
La belle protagoniste de
Un homme pauvre, de
Notre Dolores et de
La X^e Symphonie,
paraît dans sa nouvelle
collection: La Faute
d'Odette Marchal,
avec Henry ROUSSEL

Imagem Le Journal Ciné -Club



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

REGISTRO DE TÍTULOS E DOCUMENTOS

Registro Civil das Pessoas Jurídicas

REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS JURÍDICAS E DE MATRÍCULA

11/11/61

IMPRESSOR JORNALIS E PERIÓDICOS

CARTÓRIO LAURA FIGUEIREDO

Oficial: Dra. Lucy de Figueiredo

LUCY DE FIGUEIREDO, oficial do Registro de Títulos e Documentos e civil das Pessoas Jurídicas da Comarca de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais, na forma da lei, etc.,

CERTIFICA. a pedido verbal de pessoa interessada, que revendo em seu poder e Cartório, os livros de Registro das Pessoas Jurídicas da Comarca de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais, dentre eles e no livro "A-1", datado de 11/novembro/1961, às folhas 239/239 verso, sob o nº 515, verificou constar o registro de Pessoa Jurídica "CEN
TRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS DE JUIZ DE FORA", associação civil com sede e fôro nesta cidade de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais.*****

C=E=R=T=I=F=I=C=A mais que para o referido registro foram apresentados os estatutos e todos os documentos exigidos por Lei, sendo preenchidas tôdas as formalidades legais.*****

C=E=R=T=I=F=I=C=A ainda que os estatutos que se encontram arquivados nesta cartório são do teor seguinte:- Estatutos do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora - Capítulo I- Do Clube e seus fins. Art.1º- O Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora- CECJF, 20 de outubro de 1957, sociedade civil de finalidade exclusivamente cultural e artística, tem por objetivos, o estudo, a divulgação e a defesa da arte cinematográfica; Art.2º- Para realização de seus fins o Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora: a) manterá sede social. b) promoverá reuniões, palestras e exibições cinematográficas. c) manterá intercâmbio com as sociedades congêneres. Art.3º- É expressamente vedado ao CECJF tomar parte em quaisquer manifestações de caráter religioso, político-partidário, ou a elas se associar, direta

Cópia da "ATA" da Assembleia Geral do Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora que aprovou os seus estatutos.

Aos 3 dias do mês de novembro de 1957, no salão nobre do "Ginásio e Escola Técnica de Comércio Machado, Sobrinho", reuniu-se, pela segunda vez, o Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora, com a presença de 18 (dezoito) pessoas, como se pode ver do "Livro de Presenças", reunião que se destina ao exame, discussão e aprovação dos Estatutos da sociedade e sobre a presidência do Sr. GERALDO FLÁVIO DUTRA MAYRINK por mim secretariada.

A reunião iniciou-se exatamente às 19,30 horas, com a palavra do Senhor Presidente, que fez um retrospecto das discussões anteriores e determinou que se prosseguisse com a discussão dos artigos restantes, para o que o senhor Secretário os leu para a assembleia.

Pelo senhor Presidente foi proposta nova redação ao artigo 30, nestes termos: "Após a prestação de contas a Diretoria - funcionará até a posse de sua sucessora, exclusivamente para atender o expediente do CECJF".

A Assembleia aprovou por unanimidade a redação proposta ao artigo 30, assim como todos os demais artigos, sem exceção.

Aprovados os Estatutos, objeto da reunião, que contou com a presença de todos os seus sócios fundadores, o Sr. Presidente deu por encerrada as trabalhos, ficando de marcar nova reunião, em tempo oportuno e já na forma estatutária, para a eleição da nova Diretoria. Juiz de Fora, 3 de novembro de 1957 - a) Geraldo Flávio Dutra Mayrink - Presidente, Juan Ramón Conde - Secretário.

E o que continha na referida "ATA" e aqui fielmente transcrito.

Juiz de Fora, 31 de outubro de 1961

Geraldo Flávio Dutra Mayrink - Presidente, brasileiro, solteiro, maior, estudante e jornalista, residente nesta cidade, na R. Sady Carnot - Apt. 1 (124) - Presidente

Juiz Afonso de Queiroz P. Ferreira - Vice Presidente, brasileiro, casado, bancário, residente nesta cidade - na Rua Renato Dias, 407, Apto. 1.

Juan Ramón Conde - Secretário, Espanhol, solteiro, maior, estudante e jornalista, residente nesta cidade, na Rua Olegário Maciel, 155 - Apto. 303.

Amílrio de Avellar Hingel - Secretário, brasileiro, solteiro, maior, professor, residente nesta cidade, na R. São João, 340, apto. 203.

Geraldo de Castro Amino - Diretor Tesoureiro, digo, Diretor Social, brasileiro, solteiro, maior, estudante e jornalista, residente na Rua Benjamin Constant, 1.208 - Apto. 1 (J. Fora)

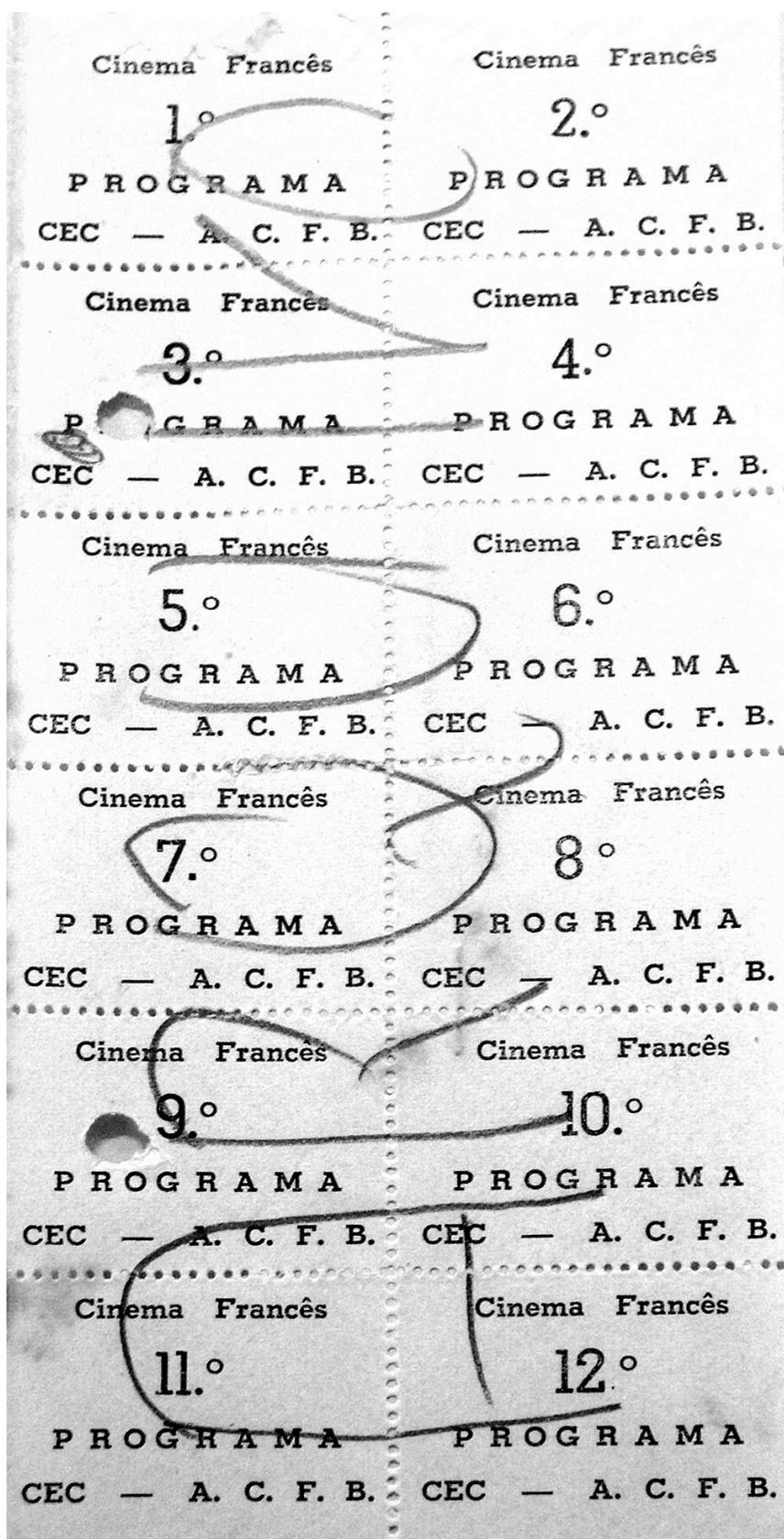
Agnes Gonçalves - Diretor Tesoureiro, brasileiro, solteiro, maior, bancário, residente na Rua Renato Dias, 468, nesta cidade

Luiz Sérgio Cardoso Simões - Diretor de Programação, brasileiro, solteiro, maior, comerciante, residente nesta cidade, na Rua Oscar Vidal, 469.

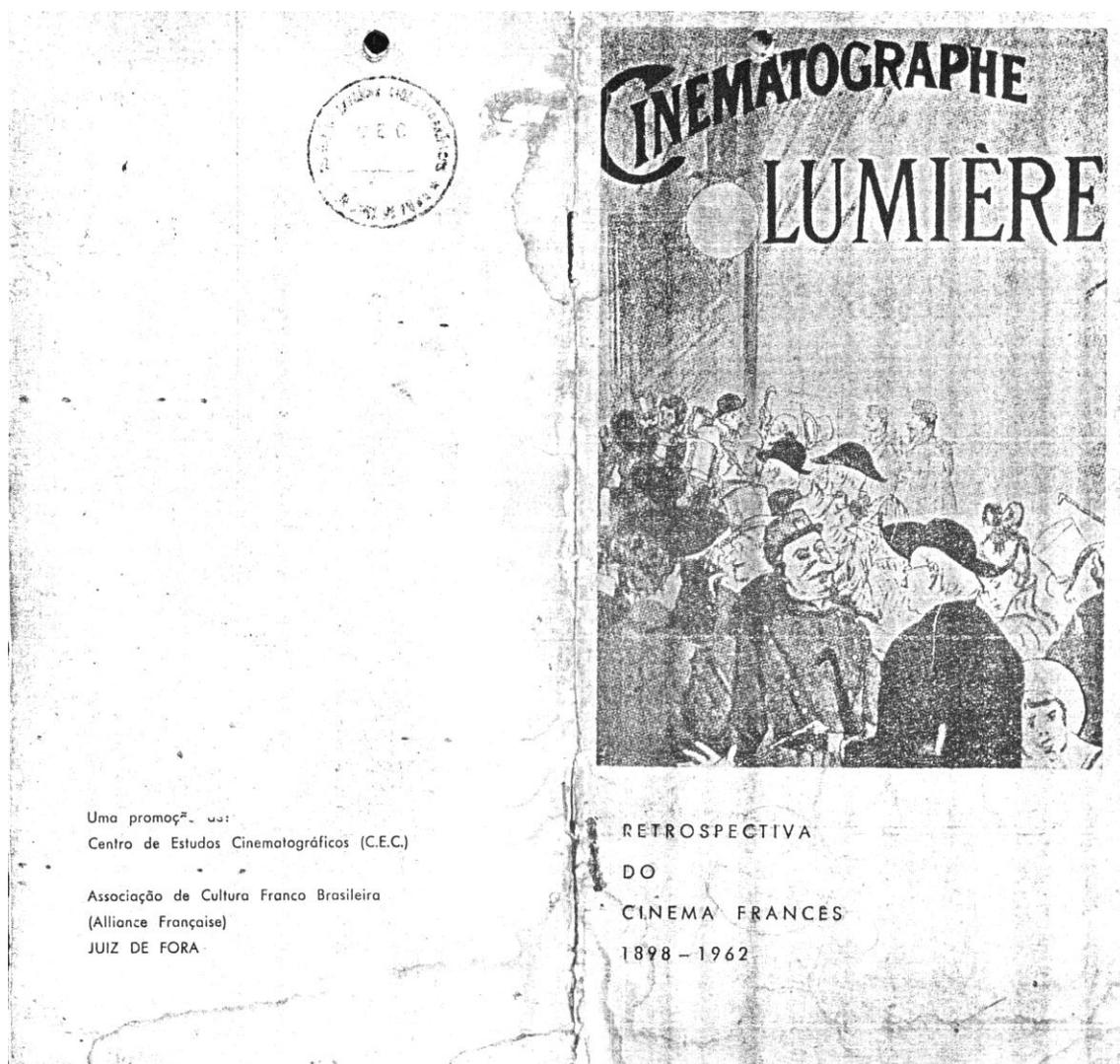
Registrado hoje sob o n. 6.152 no Livro 2.º
Juiz de Fora, 11 de Novembro de 1961

U. Oficial do Registro Civil da Póvoas de Varzea

Antônio Pereira de Figueiredo



Bilhete do filme *Hiroshima Mon Amour*
 Fonte: Arquivo Histórico da UFJF



COTAÇÃO MORAL

Os critérios de cotação moral adotados em **A TORRE DE MARFIM** deverão obedecer às seguintes interpretações:

PARA TODOS — Filmes que não oferecem inconvenientes a qualquer público.

MENOS PARA CRIANÇAS — Filmes que contêm algumas restrições para o público infantil (menores de 14 anos), mas são inofensivos para adolescentes.

PARA ADULTOS — Filmes que contêm algumas restrições para o público adolescente (menores de 18 anos), mas são inofensivos para o público adulto.

PARA ADULTOS COM RESERVA — Filmes que exigem um público adulto esclarecido e de formação, visto apresentarem restrições morais mais ou menos sérias.

PREJUDICIAL — Filmes que trazem prejuízo moral e espiritual para a maioria do público, mesmo adulto.

CONDENADO — Filmes cuja assistência só poderá trazer malefícios a qualquer espécie de público.

(?) ou **CENSURA OFICIAL** indicam os filmes sobre os quais não possuímos nenhuma referência. "Livre" significa filme proibido até 5 anos.

**FESTIVAL DE CLÁSSICOS
DO CINEMA FRANCÊS**

**22 DE SETEMBRO
A 7 DE OUTUBRO 1966**

SELEÇÃO DE PRIMITIVOS:

Le Fils du Diable Fait la Noce a Paris - de Lépine - 1905	La Chute de la Maison Usher - de Jean Epstein e Bouuel - 1928
Boireau Bonhomme en Pain D'Épices - de Albert Capellani - 1907	Un Chien Andalou - de Buñel e Salvador Dalí - 1929
Drame Chez les Fantoques - de Émile Cohl - 1909	Napoléon (Vu Par Abel Gance) - de Abel Gance - 1929
Max et la Quinquina - de Max Linder - 1912	La Main du Diable (A Mão do Diabo) - de Truquet - 1942
Retour a la Raison - de Max Ray - 1923	Les Dames du Bois de Boulogne - de Robert Grasson - 1944
Ballet Mecanique - de Fernand Léger - 1923	Quai des Orfèvres (Crime em Paris) - de Georges Clouzot - 1947
La Souriante Mme. Beudet - de Germaine Dulac - 1923	Voyage Surprise (Viagem Suprêsa) - de Pierre Prévert - 1947
La P'tite Lili - de Alberto Cavalcanti - 1927	Jeux Interdits (Brinquedo Proibido) - de René Clément (Extra)

Ingressos com os promotores

CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS-DCE
GALERIA DE ARTE CELINA
CENTRO CULTURA FRANCESA

Local: Galeria de Arte Celina
3.^{as} 4.^{as} e 5.^{as} - 19,30 e 21,30 hs. — Galeria Pio X, 8 - 2.^o
Permanente Cr\$ 5.000 - Est. Cr\$ 3.000 - Avulso: Cr\$ 1.000/Cr\$ 500

**Exposição de Obras Primas da
Arquitetura e Escultura Francesa**

Imagem cedida por: Cláudia Matos Pereira

Fonte: ANLDF



MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGOCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
Serviço de Censura de Diversões Públicas

FICHA DE CENSURA Nº _____

Título do filme : " O PADRE E A MOÇA "

Director : Joaquim Pedro

Gênero :

Policial	<input type="checkbox"/>	Western	<input type="checkbox"/>	Comédia	<input type="checkbox"/>	Terror	<input type="checkbox"/>	Musical	<input type="checkbox"/>
Ficção	<input type="checkbox"/>	Drama	<input checked="" type="checkbox"/>	Científico	<input type="checkbox"/>	Documentário	<input type="checkbox"/>	TV	<input type="checkbox"/>
Atualidade	<input type="checkbox"/>	Seriado	<input type="checkbox"/>	Desenho	<input type="checkbox"/>				

Metragem : _____ Nacionalidade : Brasileira

Sistema : Sonoro e plano, preto e branco.

Entrecho : Baseado num poema de Carlos Drummond de Andrade. Romance proibido de uma jovem de uma cidade do interior de Minas com um padre recém-chegado à cidade onde desenvolve-se a trama.

Crítica artística : Filme horrível, muito pobre de técnica e com uma representação sofrível realizada pelos atores. Os diálogos monótonos tornam a projeção cansativa.

Apreciação técnica : Na cópia apresentada, o som esteve permanentemente falho, muita vezes prejudicando o entendimento dos diálogos. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Apreciação moral : O filme deve ser, salvo melhor juízo, proibido para menores de dezoito anos, com cortes nas cenas a seguir enumeradas: 1) No trailer, quando da cena em que a moça tira a camisola para vestir roupa mais apropriada a fim de seguir o padre. 2) A cena da sedução do padre no campo (4a. parte) e 3) A cena ~~Restrição~~ do abraço dos protagonistas dentro da gruta (parte final)

Suprimos:
INTROPRIO PARA MENORES DE 18 ANOS c/ 3 cortes

Brasília, DF., 14 de junho, de 196 6

Joaquim Pedro
Censor

FESTIVAL DE CINEMA

O I Festival de Cinema Brasileiro, promovido dentro das comemorações do aniversário da cidade, está com um programa, realmente interessante e, pela crítica especializada que já comentou as películas a serem apresentadas, podemos adiantar que nenhuma delas é "chanchada". Os seus autores são sérios, fazem cinema por arte e, com isso, parece que o sucesso do Festival está garantido.

Os filmes são: "O Santo Milagroso", "Menino de Engenho", "Tôda donzela tem um pai que é uma fera" e a "A Hora e a vez de Augusto Matraga", que foi o nosso representante oficial no último Festival de Cannes.

Os prêmios do Festival serão conferidos ao melhor filme, melhor diretor, melhor ator, melhor atriz e melhor curta-metragem.



Cartaz dos filmes exibidos no I Festival de Cinema Brasileiro em Juiz de Fora
Foto cedida por: Wilson Coury Jabour



Foto: I Festival de Cinema Brasileiro em Juiz de Fora 1966
Foto cedida por: Wilson Coury Jabour



Premiação do I Festival de Cinema Brasileiro em Juiz de Fora 1966
Foto cedida por: Wilson Coury Jabour

CINEMA CINEMA CURSO INTENSIVO

JANEIRO - FEVEREIRO - MARÇO - 1967

GLAUBER ROCHA, NELSON P. SANTOS, JABOR, GUSTAVO DAHL, CARLOS DIEGUES, R. BRANDÃO, LUCIANO GUSMÃO, ALEXVIANY, CYRO SIQUEIRA, e outros professores do Rio, São Paulo e Belo Horizonte.

Inscrição: GALERIA DE ARTE CELINA

Informações: Galeria Pio X, 8, 2.º andar - Fone 3888

**Promoção da GALERIA DE ARTE CELINA e
CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS de Juiz de Fora**

Organizado pelo SETOR DE PLANEJAMENTO do CEC de Belo Horizonte

Patrocinado pela REITORIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL de Juiz de Fora



Conversando com as redatoras, sôbre o curso de cinema, aparecem os jovens Rogério Bitarelli Medeiros (secretário do

CEC) e Milton Dutra Pereira (vice-presidente do CEC), quando estiveram em visita à nossa redação.

Foto cedida por: Milton Dutra



Imagem cedida por: Eugênio Malta

Cinema tem mini-curso no Colégio Cristo Redentor

O Centro de Estudos Cinematográficos e o mensário "Momento" da classe do 2.º científico da Academia de Comércio estão promovendo e organizando um Mini-Curso de Cinema dia 20 a 28 de junho, no horário de 19,30 à 21,30 horas, no Colégio Cristo Redentor.

O curso será ministrado em sete aulas por elementos do CEC e versará sobre técnica cinematográfica, cinema em Juiz de Fora, projeções de curta

metragens do CEC etc. O curso é inteiramente gratuito e as 35 vagas — já preenchidas — foram escolhidas através de testes.

AULAS

As aulas serão na classe 37, no horário de 19,30 no Colégio Cristo Redentor e estarão a cargo de Eugênio Malta, José Paulo Netto, Rogério Medeiros e Reuder. Irão participar no curso 35 alunos de quatro colégios e uma Faculdade.

CINEMA
ANTONIO AUGUSTO

Curso de Cinema começa com "Legislação e estrutura do INC"

A Semana é de Cinema, e já não era sem tempo, depois de um longo período de boicote de boas obras nas casas exibidoras da cidade. E é do cinema a semana porque nela está incluído um Curso de Cinema, promovido pela Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte de sua programação do VII Festival de arte e ministrado por membros do Instituto Nacional do Cinema. Além das palestras e debates haverá também a exibição de várias curtas e longas metragens, inclusive "VIDA PROVISÓRIA", de Maurício Gomes Leite, crítico que saiu de Minas para a GB e transformou-se em cineasta.

A V Semana de Direito incluiu em sua programação um filme que é reapresentação em Juiz de Fora, mas válida, pois trata-se de uma obra bastante original de um dos maiores cineastas do moderno cinema norte-americano, John Frankheimer. O filme é "O SEGUNDO ROSTO" (Seconds), com Rock Hudson bem diferente do velho canastrão e vivendo um papel, sob a direção firme de Frankheimer, atualíssimo. E exibido hoje, às 20 horas, no salão nobre da Faculdade de Direito.

O Curso de Cinema inicia-se hoje, às 14 horas, no salão nobre da Reitoria da UFJF com uma confe-

rência do brigadeiro Ruy Presser Bello sob o tema "LEGISLAÇÃO E ESTRUTURA NO INC". Amanhã teremos, às 14 horas, no Salão Nobre da Reitoria: Conferencista: Jayme Rodrigues — Tema: Crítica e Produção de Filmes. Dia 23/10 — às 14 horas (no Salão Nobre da Reitoria): Conferencista: Geraldo Queiroz — Tema: Arte, Estética e Comunicação. Dia 25/10 — às 14 horas, no Salão Nobre da Reitoria: Mesa Redonda — debates, com a presença dos seguintes críticos e cineastas: Luiz Fernando Goulart, Arnaldo Jabór, Jurandir Neronha, Rubens Rocha, Filho, Moura Reis, Eugénia Alvaro Moreira, Rogério Medeiros, Décio Lopes, Maurício Gomes Leite.

Jornal Diário Mercantil 21 de outubro de 1969 página 05
Fonte: Biblioteca Municipal Murilo Mendes



Imagem Arquivo Histórico da UFJF

Exmo Sr.
 José Luiz Ribeiro
 Secretaria de Educação e Cultura
 Prefeitura Municipal
 Nesta

Prezado Senhor,

Atendendo a solicitação da carta circular de 6/5/70, enviamos os dados abaixo mencionados.

- 1 - Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de fora
- 2 - O CEC-JF, entidade civil de finalidade exclusivamente cultural e artística, tem por objetivos, o estudo, a divulgação, a defesa da arte cinematográfica, através de reuniões, debates, palestras, cursos, exibições de filmes e intercâmbios com entidades congêneres.
- 3 - O CEC-JF foi registrado sob o nº 515 no livro Anº 1 do Registro de Pessoas Civis, digo, no Registro de Pessoas Jurídicas em 11 de novembro de 1961.
- 4 - O CEC-JF foi fundado em 20 de outubro 1957 por Affonso Romano de Sant'Anna e Luiz Affonse Pedreira. Entre outras atividades de caráter Cultural, o CEC organizou nos treze anos de existência, cerca de nove cursos de cinema e centenas de exibições de filmes de arte. Para isto, sempre manteve convênio com diversas sociedades artísticas locais, bem como, com entidades educacionais. Citamos, entre outras, Associação Cultural Brasil - Estados Unidos, Cultura Francesa, Galeria De Arte Celina, DCE, a extinta UJES, cineclubes, cinematecas e embaixadas. O CEC realizou várias retrospectivas de cinema russo, polonês, francês, argentino, brasileiro. Organizou o I e II Festival de Cinema Brasileiro de JF (66 e 67), juntamente com a Prefeitura Municipal, Festival de Cinema Francês, com a Cia Central de Diversões (66 e 67). Organizou em 67 o maior curso de cinema (intensivo) já realizado por um cine-clube, no País, ao lado da Galeria de Arte Celina, financiado pela Reitoria da UFJF, 168 aulas, 1800 "slides", 164 filmes. Participou de todos os festivais de arte do DEC da Reitoria da UFJF. Foi representado por seus membros nos júris de I e II Festival de Cinema Brasileiro de JF e no júri da Mostra Paral

de 16 mm no Festival de Cinema Brasileiro de Belo Horizonte. Participação
no Festival Brasileiro de Cinema Amador do Jornal do Brasil/1969.

- 5 - Não.
- 6 - Não
- 7 - Curso Intensivo de Cinema
Exibições Semanais de Filmes Franceses
(em comum acôrdo com ALLIANCE FRANÇAISE) - a partir
de agosto.
- 8 - O extrato dos Estatutos do Centro de Estudos Cinematográficos
de Juiz de Fora foi publicado no Diário Oficial de Minas Gerais em 17 de ou -
tubre de 1961.
- 9 - Presidente: Rogério Bitarelli Medeiros ↙
Vice-Pres. :Oscar Reuder Teixeira Resende
Secretário :Mariângela Mesquita Ribeiro
2º Secretário: Renato Ferreira de Souza
Diretor Social: Neusa Dutra
Diretor de Programação e Arquivo: Wilmar de Vale Barbosa
- 10 - Galeria Pio X, 2º andar, sala 209 - Centro.

Sendo o que nos apresenta, no momento, despedimo-nos

atenciosamente,

Rogério B. Medeiros
Rogério B. Medeiros

O Espectador como Analista

Gaviões e Passarinhos



Gentileza do DM-Júnior

Filme que representou a Itália no Festival de Cannes de 1966, onde conquistou uma menção especial do júri, pelo desempenho de Totó. Poeta, filólogo, romancista, Pasolini começou no cinema como roteirista, sendo a maioria de seus roteiros preparados para o diretor Mauro Bolognini: Os Namoros de Marisa, Jovens Maridos, e A Longa Noite de Loucuras. Em 1961, torna-se diretor. Accatone é a estréia, seguindo-se Mama Roma, La Ricotta, Comizi D'Amore, O Evangelho Segundo São Mateus, Gaviões e Passarinhos, Vangelo 70, Édipo Rei e Teorema.

Totó, o extraordinário intérprete principal deste "Uccellacci e Uccellini", definiu o filme, numa entrevista dada pouco antes de sua morte, como "uma fábula trágica, com um personagem profundamente humano". E Pasolini, o diretor, depois de referir-se à vulnerabilidade e delicadeza de sua fita, situa-a, também, como gênero, sob o título de fábula, cujo sentido, cuja moral fosse escamoteada de forma intencional. A compreensão, pois, do filme como fábula não é nem de longe negada, o que, entretanto, não lhe resolve o mistério.

Programação de Março de 1971 Sessão Especial Cine Palace
Imagem cedida por: Rogério Bitarelli Medeiros

Em "Uccellacci e Uccellini", Pier Paolo Pasolini confirma o cinema descorrentante para muitos do "II Vangelo Secondo Matteo". Nesse filme — construído sobre tensões, como confirma o autor — era possível descobrir-se a formação de cristão que, surgindo ou agitando-se sob a do intelectual marxista, se não era esta que se insinuava sob a escrupulosa fidelidade ao texto cristão que presidiu à realização do filme.

Fellini, antes de Pasolini, já lembrara a dualidade fundamental do homem italiano, para quem a marca de um catolicismo onipresente permanecerá indelével, qualquer que fosse a sua opção existencial. E "Uccellacci e Uccellini" não escapa a isto. Conquanto sendo um filme de reflexão de um marxista, a marca lá está, de tal forma que ela chega a parecer insuportável ao radicalismo ereto-surrealista de uma revista como "Positif".

Dessa dualidade, o que Pasolini retirou, a nosso ver, não foi um filme de definição, mas um filme que se questiona, que propõe questões, sem, entretanto solucioná-las ou delas retirar o conteúdo moralizante que a fábula poderia sugerir. Através do corvo-intelectual, cremos que o autor se identifica, estabelecendo juízos, comentando e, mesmo, num episódio central e fundamental, moralizando.

O mistério residiria no episódio final do corvo servindo de alimento aos dois caminhantes: quereria o autor significar o desprezo que ao intelectual vota o vulgo

ou este, a exemplo dos primitivos, como aquele para assumir-lhe as virtudes?

O longo caminho sem fim, como em Carlitos, não responde incisivamente. No plano formal, "Uccellacci e Uccellini" importa-se mais em situar as idéias do que construir uma narrativa identificada com o espetáculo tradicional. A Pasolini interessou mais o conteúdo poético e irônico em que se desenvolve a fita e um certo aspecto de dialética que se contém no texto que lhe serviu de roteiro. Como no "II Vangelo Secondo Matteo", a afeição do realizador pela imagem descaracterizada de aparatoso tratamento técnico, e essencialmente vinculada à realidade fotografada com que assemelha o filme às fitas neo-realistas.

E dos intérpretes o realizador alcançou uma extraordinária participação, como o grande Totó, e uma adequada identificação em Ninetto Davoli, um e outro definidos pelo autor como um Stradivarius e um pequeno pífano a serviço de um belo concerto.

Paulo Perdigão (Guia de Filmes, no. 16, INC, 1968)

Gaviões e Passarinhos — Direção e Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Fotografia: Mario Bernardo e Tonino Delli Colli. Montagem: Nino Baragli. Música: Ennio Morricone. Elenco: Totó, Ninetto Davoli, Femi Benussi, Umberto Bevilacqua. Produção: Alfredo Bini.

IMPORTEX

Calças Lee, Rádios Japoneses, Perfumes Franceses

GALERIA BRUNO BARBOSA - LOJA 48

Programação de março de 1971 Sessão Especial Cine Palace
Imagem cedida por: Rogério Bitarelli Medeiros

A Grande Testemunha



Gentileza do DM-Júnior

... dos intelectuais a realizar...
 ... uma extraordinária participação...
 ... uma pequena...
 ... em Minetto Davoli, um e outro...
 ... dos pelo autor como um...
 ... pequeno biliano, a serviço de um...
 ...

... Paulo Petrágio: Ouz de Fines, no...
 ... 18. INC, 1988)

... Geovio e Pasarinha — Direção...
 ... Roberto Pioz Paulo Pasolini, Fotografia...
 ... Mario Bernabé e Tomino Dell'Colli, Mon...
 ... legem: Nino Baragli, Música: Ennio Mor...
 ... rione, Elenco: Toté Minetto Davoli, Fern...
 ... Hannas, Umberto, Balthazar, Produção...
 ... Miché Rina

Oitavo filme de Brésson, cineasta de formação católico-jansenista da geração de René Clement (Plein Soleil/O Sol por Testemunha). Dirigiu Um Condenado, A Morte Escapou, Le Journal d'un Curé de Campagne, Les Dames du Bois de Bologne, Pickpocket, Os Anjos do Pecado e Mouchette.

Au Hasard Balthazar recebeu o Prêmio Méliès, juntamente com A Guerra Acabou, de Resnais; menção especial do júri ao diretor, Prêmio Mestre dividido com Fahrheit 451, de Truffaut; Prêmio San Giorgio, prêmio OCIC e Prêmio Internacional OCIC do Festival de Veneza em 1966; Prêmio do Festival Internacional do Panamá no mesmo ano. (Em Cartaz dias 15, 16 e 17).

Imagem cedida por: Rogério Bitarelli Medeiros

* * *

São humanos os animais? Já é lugar comum saber que os ingleses pregam a amabilidade para com os animais, mas são os franceses que fazem filmes sobre eles: SANG DES BÊTES, MON CHIEN, CRIN BLANC, BIM, L'HIPPOCAMPE e, agora, surpreendentemente, um filme de Robert Bresson sobre a questão.

Talvez isto já não seja tão surpreendente. Questiona-se: terão alma os animais? A ortodoxia cristã afirma que não. Talvez esteja errada e eles a possuam. Essa "fundição de cuca" é parte do filme Au Hasard Balthazar e não foi por acaso que o burro foi batizado por duas crianças.

Mas essa parece não ser a única razão pela qual Bresson tão estranha e arbitrariamente (ainda que de maneira clara) entrelace a história de um tranquilo burrico e a história de uma garôta rebelde. Em certo sentido, a garôta e o animal são partes um do outro e parecem formar, entre si, uma trágica elegia sobre a condição do homem civilizado.

Muitas das cenas do filme são tomadas do ponto de vista de Balthazar. Em dado momento, a trilha sonora realiza uma junção dos relinchos do burro com um concerto de piano, assim como a história realiza a fusão do animal e do humano.

Desde "Les Anges du Peché", os filmes de Bresson revolvem-se dentro de um mundo secular, criando personagens-protótipos, sínteses de dimensões humanas em todos os tempos, detendo-se desde freitas encarceradas até um solitário padre de aldeia; desde um herói da Resistência fechado em sua cela até um rebelde batedor de carteiras. E, agora, transcendendo o humano, chega a um animal "civilizado".

(Tradução livre de exêrtos da crítica de Raymond Durgnat, Films and Filming Londres, 1966.

A Grande Testemunha-Direção e Roteiro: Robert Bresson. Fotografia: Ghislain Cloquet. Música: Jean Wiener. Elenco: Anne Wiazemsky, François Lafarge, Walter Green e Nathalie Joyaut. Produção: Mag Bodard.

ÓTICA VISÃO LTDA.

AVIAM-SE RECEITAS MÉDICAS

Galeria Bruno Barbosa - Loja 69



Gentileza do DM-Júnior

A China está perto

Segundo longa-metragem de Bellocchio (o primeiro, "De Punhos Cerrados", representou a Itália no Festival de Veneza de 67, onde conquistou o Prêmio Especial do Júri, juntamente com "A Chinesa", de Godard e o Prêmio da Crítica Internacional, dividido com "Rebelião", de Akira Kurosawa). (Em cartaz dias 22, 23 e 24).

"A China Está Perto" é o "sogan" que os marxistas da linha Mao pintam nas ruas das cidades italianas e o título do segundo filme de Marco Bellocchio, raioso cineasta revelado com "De punhos Cerrados".

"La Cina è Vicina", pretende ser, assim, uma reflexão crítica sobre a corrupção, a falsa ideologia, os erros de iniciativa política e a decomposição social da burguesia italiana. "Quis discutir a situação ideológica da Itália de hoje e afirmar que é impossível para a classe operária aliar-se aos partidos burgueses", diz Bellocchio. "Se isso acontecer, a classe operária irá perder as suas idéias. Somente o "establishment" sairá lucrando".

A sátira da corrupção do partido socialista italiano pelo próprio poder do qual ele participa, em companhia dos democrata-cristãos, é trabalhada a partir da imagem de Vittorio, um burgês rico, professor convocado para uma candidatura às eleições municipais pelos socialistas da província. Vittorio, porém, como sua irmã Elena, é fiel aos ideais conservadores, representa exatamente a moralidade burguesa. O irmão mais moço, Camillo, aluno do colégio jesuíta, adepto do comunismo pro-chinês, não poupa qualquer recurso para impor o que considera certo.

Entre Vittorio, Elena, um secretário socialista militante (Carlo) e a noiva deste, Giovanna, forma-se um "ménage à

quatre" sobre o qual Bellocchio irá concentrar as observações de sua câmera. O comportamento desses personagens é examinado de forma deliberadamente absurda, extravagante, quase abstrata.

Para ilustrar a mesquinha burguesa e a decomposição das idéias revolucionárias, Bellocchio vale-se de uma estilização narrativa que a muitos críticos lembrou a técnica o "vaudeville", de mistura com uma chave brechtiana. Bellocchio atingiu o centro do alvo: "As pessoas ficaram revoltadas e me atacaram conforme eu as agredi. Em "La Cina è Vicina" procurei demonstrar que a China está muito longe daqueles que a consideram próxima e muito perto daqueles que a supõem bem longe?"

(Paulo Perdigão, Guia de Filmes, INC, 1969).

A China Está Perto — Direção: Marco Bellochio. Roteiro: Marco Bellochio e Elda Tatteli. Fotografia: Tonino Delli Colli. Música Ennio Morricone. Elenco: Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina, Pierluigi Aprá e A'essandro Haber. Produção: Franco Cristaldi, 1967.

MAGALHÃES

Alfaiate

Rua Marechal Deodoro, 385 - Ed. Copacabana - 1.º andar - Sala 103

Imagem cedida por: Rogério Bitarelli Medeiros

Depois de "Week-end", viria o hiato — "One Plus One" foi a reiteração desnecessária e redundante de um processo iniciado com as fitas citadas, e "La Gai Savoir", a tentativa de inauguração de uma nova linguagem, ficou num tatibitati instigante, porém, sem a amplitude da renovação estrutural desejada. Godard teria de partir para outra a fim de não sumir do mapa. Já fica no entanto, pelo que fez, como um dos quatro ou cinco maiores criadores da história do cinema.

A revolução com os elementos em jogo no mundo moderno, se houver, implica em coisas mais largas e mais profundas do que o mero economismo e a fixação acadêmica na luta de classes. Jean Louis Bédouin, em seu livro sobre Breton, onde também, na época, examinava-se o aspecto fecundo do enlace comunismo-surrealismo, já mostrava que qualquer revolução, que dissesse respeito à humanidade em bloco teria de importar fatalmente na liquidação do cristianismo, evidentemente superado e já em crise. E é isto que Godard viu longe, já tinha visto antes, trata-se de um problema de linguagem.

Um mundo de violência, o delírio pelo consumo, onde também, nos contrastes, explode a poesia. O tema homérico da viagem reassume sua função de "leitmotiv", nesse "Week-end" de horror por uma humanidade que viu valores deturpados e não sabe como encontrar outros. Na competição pelo ganha-confôrto, a burguesia vai às vias de fato sendo o automóvel o principal "leitmotiv" concreto, que completa aquela viagem. É também o símbolo da máquina em sua dominação do criador, o homem, em cidades onde se atende, cada vez mais, ao interesse do carro, e não do homem. Carros, assim, agredidos, acidentados, roubados, incendiados.

Mais uma vez também é possível assinalar a influência do distanciamento brechtiano sobre o cineasta. Inexiste catarse na cena de luta ou violência ou morte. A catarse pode surgir aleatoriamente, como na bela cena da morte da guerri'heira, que quase em "close", entoa uma canção em sussurro. Tomadas também da busca de paraíso perdido, único refúgio dos que não querem competir ou revolucionar. O grande passado cultural: numa cena admirável com alguns "closes" à la Renoir, a moça com trajes da época, lê Lewis Carrol e não responde ao protagonista qual o caminho de Oinville — este ateia fogo nela. Ou a memorável cena de Mozart, onde enquanto o pianista toca ao ar livre, atrás do caminhão, os "panoramas" circulares de Godard, também lentos, realizando primeiro dois giros completos num sentido, depois no inverso, perfazem uma analogia visual com os movimentos do compositor. A velha cultura, fruto da grande nostalgia intelectual, porém distante de uma realidade de ruptura. Depois de Mozart, mais violência. Violência radical, renovação inclusive antropofágica — no desfecho, a espôsa deglute o próprio marido. Fim.

"Week-end", ao contrário da técnica do cine-entrevista, mais presente nas fitas anteriores e posteriores, segue a linha "A Bout de Souffle/Acossado" — "Pierrot le Fou/O Demônio das Onze Horas", apenas que num estouro mais épico, cósmico, histórico. Climax da carreira de um cineasta, que saiu da meditação sobre o filme e atingiu a meditação sobre a linguagem e aquilo que, dentro dela, contém o germe da renovação.

(José Lino Grunewald, no "Correio da Manhã").

Adquira livros e revistas de cinema na

LIVRARIA ALVORADA

GALERIA BELFORT ARANTES - LOJA 7

'SONHOS
DE MULHER'

DE
BERGMAN

Com:

Eva Dahlbeck
Harriet Andersson
Gunnar Bjornstrand
Ulf Palme



promoção:
SMCER PMJF
MIS DAC CEC

agosto

20 HORAS

DÍAS

áb 23 na SOCIEDADE DE MEDICINA E CIRURGIA

om 24 no CENTRO DE CULTURA DO DCE

GRÁTIS



*** ANIMAÇÃO ***

● CINEMA ● DE MC LAREN

DIAS **2,3,4**

LOCAL: **SESI - 20 HORAS -**

SMCER-PMJF - CEC GRÁTIS



Paulo José e Marília Pera em "O Rei da Noite", um filme que a Jornada mostra

Jornada de Cineclubes vai ser aberta e mostrará filmes nacionais inéditos

De amanhã e até o dia 17, Juiz de Fora será sede da X Jornada Nacional de Cineclubes, promoção do CNE, sob o patrocínio da Prefeitura Municipal, organização da Secretaria de Cultura, Esporte e Recreação e seu Museu da Imagem e do Som, e planejamento do Centro de Estudos Cinematográficos local.

Com a apresentação, no Pálace, do filme "Ladrão de Bagdá, o Magnífico" foi iniciada a I Mostra de Filmes Nacionais Inéditos, uma das promoções paralelas à X Jornada Nacional de Cineclubes. A direção é de Vitor Lima e tem como participantes os atores Grande Otelo, Aníto, Milton Vilar, Monique Lafond e Anilza Leoni.

AS PRESENCAS

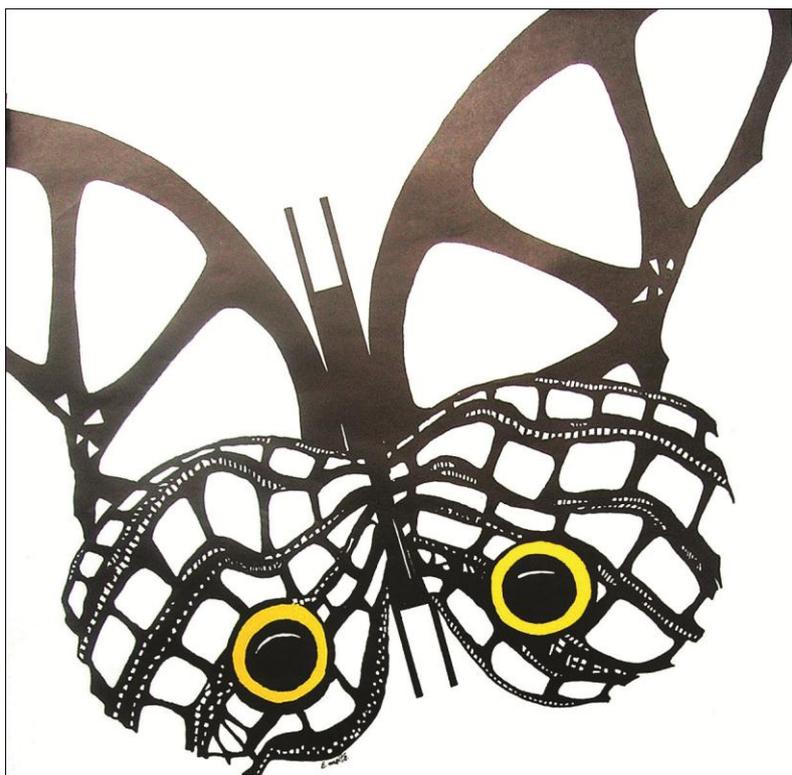
Com a abertura da X Jornada Nacional de Cineclubes os organizadores do evento esperam as presenças de Manoel Diegues, diretor do De-

partamento de Assuntos Culturais do MEC; de Roberto Farias, cineasta e diretor Geral da Embrafilmes; do crítico Fernando Ferreira, chefe do Departamento do Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema; e ainda membros e diretores do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Empresa Brasileira de Filmes, Departamento do Filme Educativo do INC, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo — SP, e outros.

Durante este encontro, diversos temas serão debatidos pelos participantes, como por exemplo, "A produção cinematográfica nos cineclubes", "A atuação dos cineclubes junto aos públicos infantil e infanto-juvenil", "A nova legislação (extinção do INC e ampliação dos poderes da Embrafilme) e os cineclubes"; "O cineclubismo diante da política do cinema".

A X Jornada Nacional de Cineclubes tem per objetivo a defesa do nosso cinema e conquista do mercado para os nossos filmes. Por isso, paralelo a este encontro será feito ao público uma Mostra de Filmes Brasileiros Inéditos, no Pálace, cuja programação é a seguinte: "Lição de Amor", com Lilian Lemmirtz, Rogério Fróes e Irene Ravache, com a direção de Eduardo Escorel; "O Rei da Noite", com Paulo José e Marília Pera, direção Hector Babenco; "Perdida", estrelado por Maria Sílvia, Helder Rangel e Alvaro Freire; e, finalmente, "Ovelha Negra", com Joel Barcellos, Nelson Xavier e Márcia Rodrigues. Todos exibidos às 22 horas.

Além desses, outros inúmeros filmes nacionais serão exibidos no antigo Forum, Sesi e Centro de Cultura do DCE, inclusive filmes de Humberto Mauro, o cineasta de Cataguases.

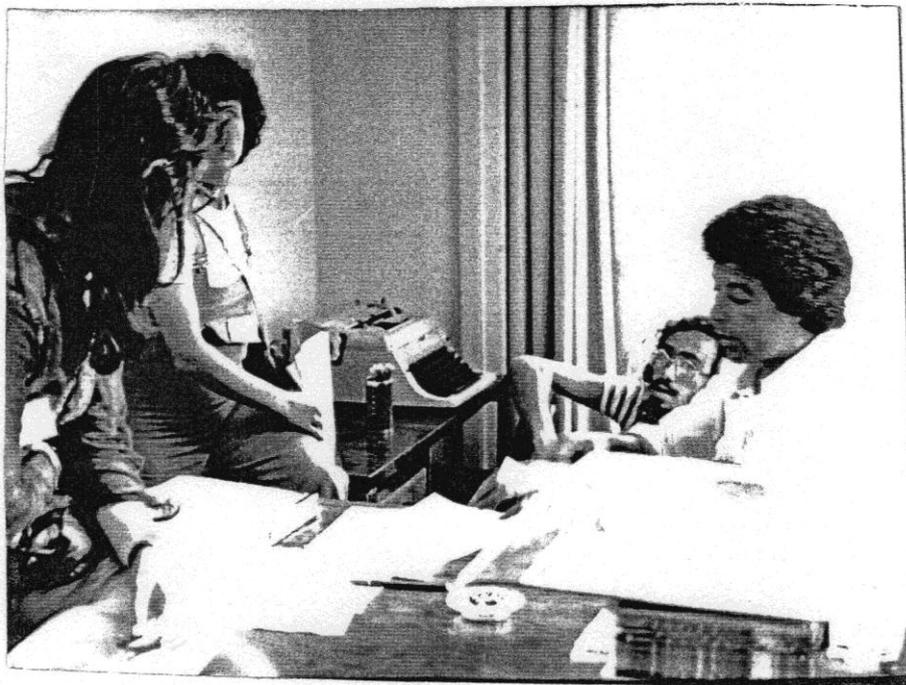


X JORNADA NACIONAL DE CINECLUBES

JUIZ DE FORA - 13 A 17 DE FEVEREIRO DE 1976

**CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES - SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA,
ESPORTES E RECREAÇÃO - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM - CENTRO DE ESTUDOS
CINEMATOGRAFICOS - JF - FUNTUR - DAT - DIRETORIO CENTRAL DOS ESTUDANTES
DA UFJF - AUSPÍCIOS : PREFEITURA MUNICIPAL DE JUIZ DE FORA-MG**

Imagem cedida por: Eugênio Malta



Augusto, Neusa Pereira Lopes, Décio Lopes e Walter Sebastião, na "X Jornada Nacional de Cineclubes", em Juiz de Fora.

Fonte: Monografia "Alguma coisa urgentemente".



Aspectos do público formado por duzentos cineclubistas de todo estado brasileiro, na "X Jornada Nacional de Cineclubes" - 1976

Fonte: Monografia: "Alguma coisa Urgentemente".

CLARO-Núcleo de Cinema
CERTIFICADO

CONFERIDO a
por ter participado do 1o Curso de Iniciação Cinemato-
gráfica, realizado na SENAC e no DIRETÓRIO CENTRAL
DOS ESTUDANTES de 18 de agosto a 15 de setembro.

JUIZ DE FORA, 08 de outubro de 1978

.....
(CLARO-NÚCLEO DE CINEMA)
Walter Sebastião Barbosa Pinto

.....
(COMISSÃO ORGANIZADORA)
Marcelo Ferreira Mega

Fonte: Arquivo Histórico da UFJF

FILMES EXIBIDOS

LONGA METRAGEM

- 1 - Brasa Dormida de *Humberto Mauro* - 1927
 - 2 - A Noite Nupcial de *King Vidor* - 1935
 - 3 - Cidadão Kane de *Orsom Wells* - 1941
 - 4 - No Limiar da Vida de *Ingmar Bergmam*
 - 5 - O Canto da Saudade de *Humberto Mauro* - 1957
 - 6 - O Bandido Giuliano de *Francesco Rossi* - 1961
 - 7 - Bang-Bang de *Andre Tonacci* - 1971
 - 8 - Noite do Espantalho de *Seergio Ricardo* - 1872
- TOTAL: 12 horas de projeção

CURTA METRAGEM

- Limite, o Homem e o Mito - *Rui Santos*
 Cinema Enfoque V - *Equipe do D.F.E.*
 O Incrível Lulu de Barros - *Luciem Mellinger*
 João de Barro - *Humberto Mauro*
 Carmem Miranda - *Jorge Miguel Iileli*
 O Guesa Errante - *Sérgio Santeiro*
 Mauro, Hunberto - *David Neves*
 Visita de Getúlio Vargas a Fazenda São Mateus - *Carrico*
 José Medina - *Júlio Heilbron*
 Cinematographie Lumière - *Paul Paviot*
 L'invention Du Diable - *Marcel Gibaud*
 L'emploi Du Temps - *B. Lemoine*
 Rua Sem Paz - *Charles Chaplin*
- TOTAL: 3 horas de projeção

PALESTRAS: Iniciação a Linguagem - *José Eustáquio Romão*
 Carrico Filmes - *Marta Sirimarco Guedes*

ORGANIZAÇÃO : CLARO NÚCLEO DE CINEMA

Fonte: Arquivo Histórico da UFJF

JORNAL Binômio DA SEMANA

ANO V — Juiz de Fora, 16/4/1962 — N.º 191

Cinema GERALDO MAYRINK

CENA FINAL DE "A DOCE VIDA" FOI PONTO ALTO DO DEBATE PROMOVIDO NO CEC

A propósito do filme "A Doce Vida", o CEC fez realizar, na última terça-feira, um debate entre seus sócios, do qual foi relator José Geraldo Amino. Compuseram a mesa Luiz Afonso, Junan Ramon Conde, Regener Gonçalves, Theobaldo Pereira, José Roberto Braga e Geraldo Mayrink.

Iniciando seu relatório, JGA historicou a obra cinematográfica de Federico Fellini, ressaltando a sua colaboração com Roberto Rossellini (Roma, Cidade Aberta) logo no início do movimento neo-realista, em 1945, assinalando em seguida que os filmes que Fellini posteriormente dirigiria reteriam em si a marca do movimento que seu autor viu nascer. Aparteado por JRC, para quem Fellini havia não só superado como eliminado de seu estilo a formação neo-realista, JGA argumentou afirmando ser impossível, teoricamente, esta situação, com a qual LA concordou em parte, afirmando que Fellini ainda retém em si um «raço» do movimento. Observando em seguida que Fellini, ao contrário dos neo-realistas, tomou partido e, em vez de relatar, comenta os fatos, JRC citou o ideal cinematográfico de Cesare Zavattini — para quem o fundamento do filme neo-realista seria a câmara acompanhar, 24 horas por dia, um personagem — e GM, por sua vez, constatou a contradição histórica entre Fellini — 1960 e Fellini — 1943, contradição que representa, no sentido «realista» que alimenta o mesmo au-

tor em duas épocas, a conexão «unij opoi ep ogipuu» realista posterior a 1950.

Quanto ao enredo, a opinião foi unânime de que «A Doce Vida» é um filme que o substituiu pelo cenário; não havendo dramaticamente um «princípio», um «meio» e um «fim», o universo criado por Fellini representa uma enumeração de momentos de vida, só surgindo a divergência quando LA afirmou ser o filme «parroco», do que discordou JRC, seguindo-se logo a enunciação de duas teorias à respeito.

Antecedendo-se ao próprio relator, JRC, colocou em discussão em seguida o problema que ele considera talvez o fundamental do filme: o suicídio de Steiner. Argumentando que este representa a figura de um intelectual honesto e em paz consigo próprio, JRC, assinalou o grande paradoxo desse episódio: honesto e tranquilo, como já foi dito, Steiner choca-se contra o mundo que o rodeia, do qual não poderá se livrar, e pela consciência deste fato, prefere o suicídio à vida no meio com o qual não poderá conviver. Apesar disso, Steiner aconselha Marcello. Dessas suas atitudes nasceu o protesto de um dos espectadores do debate, para quem Steiner representaria, em si, o caso de desequilíbrio psíquico particular, seguindo-se então várias opiniões pro e contra, ao fim das quais GM observou que o personagem deveria ser entendido a partir das intenções de Fellini. Se Steiner representasse, sozinho, um caso particular, ele em nada serviria aos objetivos do fil-

me, mas apenas o tumultuaria.

Onde porém a situação se complicou — apesar de que deveria ter se complicado mais atrás, o que não chegou a acontecer — foi quando à natureza do símbolo que a menina encontrada por Marcello na praia representa. De acordo inicialmente de que se tratava evidentemente de um recurso simbólico, JGA observou que o mesmo era elástico e de livre interpretação por parte do espectador, no que não foi aparteado. Aludindo porém que o símbolo poderia representar tanto uma esperança de ordem espiritual quanto material (uma reforma social, uma modificação na estrutura da sociedade), foi retrucado por JRC que considera esta esperança de sentido puramente metafísico, para o que cito o uóco, para o que cito o caos vivido pelo personagem positivo Steiner. Observando, com um objetivo, parece, indefinido, que o período em que Steiner aparece e morre representa para Marcello um período também de maior calma — o qual se transmite ao ritmo do filme — JGA assegurou, novamente, que a interpretação do símbolo era livre, com o que concordou JRC e, em parte, LA, para quem Fellini teria declarado isso, e que «não era pastor de almas». A isso retrucaram JRC e GM que esta interpretação livre tornaria inútil o primeiro episódio em que a menina aparece, quando é caracterizada pelo próprio Marcello como anjo; e que não desprezando a existência de uma interpretação livre, é preciso raciocinar a partir dos elementos que o filme fornece. Poderia ter sido uma interpretação livre, sem dúvida, mas não é, simplesmente porque Fellini não o quis. (Relatado com omissões (Relatado com omissões quanto aos apartes e questões menores).

BUNUEL - A IDADE DO CINEMA

ROGÉRIO B. MEDEIROS

Previamente hoje, 22/2, comemora-se o aniversário do cineasta Luis Buñuel, nascido em Calanda, Espanha, em 1900. As linhas que se seguem são um resumo histórico-crítico-filmográfico de sua carreira cuja fonte de consulta se fundamentou na **VIDA E OBRA DE LUIS BUNUEL**, de Ado Kyrou.

Para Valéria, R. Campos e Vilmar

O método que preside à quase totalidade da produção literária espanhola do século XIX pode ser resumido por esta frase de Pardo Bazan: "Refletir a realidade como ela é". Essa literatura em pleno acórdão com o naturalismo da época só reflete, na realidade, a imagem de uma sociedade estática que evidentemente se considera eterna. Ela solicitava do artista uma aprovação geral mesmo se, no particular éle a criticava. O fato essencial que se impõe a quem conhece esse período da literatura espanhola parece ser aspecto permanente e intangível que a sociedade adquire, no interior das obras naturalistas: desse mito nasceu um certo tipo de realismo que consiste em aproximar a realidade social da natureza humana.

O resultado dessa tendência foi uma literatura horizontal, poderíamos dizer, cujo conteúdo descritivo se reduziria a este gênero de forma: "Paisagens e costumes, a alma espanhola da Espanha eterna".

Buñuel nasceu quando essas noções começavam a desmoronar, por obra de uma nova geração de escritores, a de 1898: o grupo da "Residência dos Estudantes", em Madrid (Rafael Alberti, Gomes de la Serna, Ortega y Gasset, Federico Garcia Lorca) a qual, Buñuel pertenceu. Isso explica porque, em "Un Chien Andalou" Buñuel se entrega a uma espécie de associação livre, em oposição ao aprendizado passado e aos meios intelectuais de onde éle saía: o naturalismo espanhol.

A virulência das primeiras obras é fruto, sem dúvida, tanto do clima da Espanha de então quanto do surrealismo; efetivamente, o ambiente de repressão moral e religiosa que reinava há muito tempo na Espanha fôra rejeitado por causa da ameaça que a burguesia fazia pesar sobre a monarquia. Buñuel participa, portanto, de uma corrente renovadora e crítica que, repagando a literatura do século XIX, inspirou-se em autores mais antigos, os poetas do século XVII: Quevedo, Cervantes e o romance picaresco.

de penetrar nesse domínio incandescente onde o sonho e a realidade se confundem num magnífico gesto de libertação; para o segundo tratava-se de "épater" burguês.

Entre Buñuel e o grande publicista abria-se o caminho da sinceridade.

Desde 1929, Un Chien Andalou, clássico consagrado, passa nos clubes e os expectadores analistas e amadores o dissecam como se tratasse de uma simples seqüência de sonho intercalada num filme "psicológico". No entanto Buñuel tomara suas precauções: aderindo ao cinema não quis fazer um filme "atraente", quiz chocar. É por isto começa com um prólogo insuportável: "A lâmina da navalha atravessa o olho da moça, seccionando-o". Pela primeira vez o cinema tem um realizador que não procura agradar, mas quer sinceramente afastar dele quase todos os expectadores. O filme foi exibido para o grupo surrealista como complemento de "Le Mystère du Chateau de Dé", de Man Ray. Os surrealistas o reconheceram como um dos seus. Muito se tem dito sobre a sua participação no movimento surrealista, alguns comentários fora de propósitos, outros mistificados pelos militantes da ortodoxia alienígena e do pensamento teleguiado, tão próprio daqueles que por uma questão de método se transformaram em inimigos da vida e do povo. Buñuel definiu de maneira sucinta sua posição dentro do surrealismo, numa entrevista à Georges Sadoul, em 1961 (Les Lettres Françaises): "La Revolution Surréaliste lutava por uma revolução mundial, a revolução total... Nós decidimos pôr o surrealismo a serviço da Revolução Proletária Mundial.

Nessa revista mudou de título e passou a se chamar "Le Surréalisme au Service de la Révolution". "Transformar o mundo" — dizia Marx. "Mudar a vida" — dizia Rimbaud. Os movimentos revolucionários pelo mundo inteiro, ocupavam-se essencialmente das realidades materiais, econômicas, políticas, da divisão de riquezas entre classes antagonicas. Nós os surrealis-

CINEMA

Décio Lopes



Denise Bandeira, em participação no filme inédito em JP, MARILIA E MARINHA — tem sido uma das atrizes brasileiras de maior solicitação pelos cineastas, sendo protagonista de "BRIGA DE FOICE", de Alberto Salva.

Um & outras no Cinema Brasileiro

ALBERTO SALVA

Intitula-se "Briga de Foice" o recém-terminado longametrageo do cineasta Alberto Salva. No elenco figuram Denise Bandeira, Otávio Augusto, Jonas Bloch, Ângela Leal Maria.

cumentário de uma hora sobre a iniciação no candomblé.

• •

A "DAMA" E O OUT-DOOR

Segundo o Instituto Paulista de Pesquisa de Mercado (IPPM), durante o mês de maio, o out-door mais visto nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre foi o do filme "A Dama do Lotação". O filme, aliás, já bateu todos os recordes nacionais de renda e frequência, faturando, até agora, cerca de Cr\$ 62 milhões, em pouco mais de três meses.

• •

EMBRAFILME E TVE NO NORTE

O programa Cinemateca, que o Serviço de Rádio e Televisão da Embrafilme apresenta semanalmente na TV-E do Rio, agora também vai ser levado aos Estados do Amazonas, Piauí, Rio Grande do Norte, Ceará, Pernambuco e Espírito Santo, além de Brasília. No Rio o programa tem novo horário: quinta-feira, 22 horas.

• •

NEVILLE D'ALMEIDA EM AÇÃO

Depois do sucesso avassalador de "A Dama do Lotação", Neville D'Almeida tem em mente dois novos projetos. O primeiro é filmar mais uma peça de Nelson Rodrigues: **Sete Gatinhos**. O segundo, chega a ser surpreendente: um documentário sobre a veterana sambista do Império Serrano, Dona Ivone Lara.

• •

JAPONESES NO BRASIL

Aproveitando as comemorações dos setenta anos da imigração japonesa para o Brasil, o cineasta Tizuka Yamazaki, que já trabalhou com Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, prepara um longametrageo sobre o assunto, intitulado **Gaijin**.

• •

JOSÉ FRAZÃO FILMA

"J. S. Brown, o Último Herói" Assim se chama o filme de estréia de José Frazão, que acaba de ser rodado. No elenco, Márcia Vinícius, Bete Mendes, Helder Rangel, Alvaro Freire e Maria Fernanda.

• •

GERALDO SARNO EM 16mm.

1978 é decididamente um ano de sorte para o cineasta Geraldo Sarno. Documentarista e o sagrado, poucas vezes aventurou-se na área de ficção. Entretanto, o seu "Coronel Delmiro Gouveia", inspirado nas lutas deste pioneiro industrial brasileiro contra o capital inglês em 1907, tem sido muito bem aceito pela crítica, não apenas nacional, mas também a internacional, como no último Festival de Cannes. Filme é interpretado por Rubens De Falco, Nildo Parente e Isabel Ribeiro. Por outro lado, o Departamento de Distribuição Especial da Embrafilme vai fazer a tentativa pioneira de lançar filmes em 16mm nos cinemas que normalmente trabalham com a bitola de 35 mm. O primeiro filme escolhido para essa experiência foi **Yao**, de Geraldo Sarno, do-

"AGONIA" DE UM UNDERGROUND

Júlio Bessane, cineasta experimental cuja longa carreira permanece desconhecida do grande público, acabou um novo filme, intitulado "Agonia". Com músicas de Noel Rosa, "Agonia" presta diversas homenagens a outros filmes e cineastas como "Limite" de Mário Peixoto, "Cidade Mulher", de Humberto Mauro, "Ladrão de Casas", de Hitchcock, e "M. o Vampiro de Dusseldorf", de Fritz Lang. Os principais intérpretes de "Agonia" são Joel Barcelos (que fala com nove vozes diferentes) e Maria Gladys (atriz favorita de Bressane, Sganzerla e Neville). Ainda no elenco, Grande Otelo, Wilson Grey, Kléber Santos e Sandra Pera.

• •

FESTIVAL DE FILMES PARA CRIANÇAS

Realizado entre os dias 24 e 29 de junho, na cidade de Gijón, França, no Festival de Filmes para Crianças, o Brasil foi representado pelo filme "As Trapalhadas de Dom Quixote", produção de Alfredo Palácios e dirigida por Ary Fernandes. No elenco principal figuram Turibio Ruiz e Ivan Taborda.