



A SENSIBILIDADE FÍLMICA: UMA CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA DO CLUBE DE CINEMA DE PORTO ALEGRE (1960-1970)

Rosemary Fritsch Brum*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

rosebrum@hotmail.com

Francisco Carvalho Jr**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

franciscocarvalhojunior@via-rs.net

RESUMO: O Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPOA) foi fundado em 1948 por Pablo Fontoura Gastal, utilizando a forma associativa como modelo para a condição coletiva de recepção do cinema. O CCPOA inseriu-se significativamente no conjunto de experiências das instituições, textos, atividades e agentes que tem configurado o cinema como acontecimento. Ele é apreendido no cruzamento entre a sofisticação e sensibilidade da recepção fílmica dos estudos de cinema e as histórias de vida de pessoas-fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema – Sensibilidade – Recepção fílmica

ABSTRACT: The Club of Films of Porto Alegre was established in 1948 for Pablo Fontoura Gastal using the associative form as model for the collective condition of reception of the cinema. The CCPOA was inserted significantly in the set of experiences of the institutions, texts, activities and agents whom the cinema has configured as event. It is apprehended in the crossing between the sophistication and sensitivity of the filmic reception of the films studies and histories of people-source life.

KEYWORDS: Films – Sensitivity – Filmic Reception

A sensibilidade fílmica nos anos 60 na cidade de Porto Alegre foi o *leit motiv* das quatro entrevistas¹ realizadas no primeiro semestre de 2008 com personagens da

* Dr.^a em História pela PUCRS, Socióloga do Núcleo de Pesquisa em História/Laboratório de História Oral/IFCH/UFRGS

** Especialista em História do RS/UFRGS, Historiador do Núcleo de Pesquisa em História/Laboratório de História Oral/IFCH/UFRGS

¹ Hiron Goidanich (Goida), Fatimarlei Lunardelli, Ari Neves Mendonça e Enéas de Souza.

trajetória do Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPOA). O objetivo central das mesmas foi o de realizar a pesquisa histórica sobre determinados ângulos da trajetória do Cineclube, não como resgate desse passado relativamente recente, mas como um modo de pensá-lo.

Esse retorno ao passado do CCPOA não é necessariamente um retorno à história, como totalização dos acontecimentos. Igualmente não visa recuperar ou traduzir uma sensibilidade desse passado. No limite do possível, é trazida aqui uma inteligência desse passado e, talvez, um diálogo sugestivo sobre as temporalidades que historicizaram e organizaram a sensibilidade fílmica dos entrevistados, tornando possível esse trabalho.

Os “teatros da memória”² que compreendem a idéia de “formação” dos Clubes de Cinema, em escala internacional e nacional fornecem o adensamento sobre os propósitos, e o alcance na formação das platéias.

Como parte dessa concepção de “formação”, parametrou-se a pesquisa da jornalista Fatimarlei Lunardelli³ sobre a trajetória do Clube de Cinema de Porto Alegre desde sua fundação em 1948. Colaboradora do CCPOA, programadora do Cinema Universitário da UFRGS durante um tempo, a pesquisadora e professora reuniu a documentação pertinente e que ora está inacessível ao público. A autora entrevistou personagens marcantes dessa trajetória, prestando imenso serviço à preservação e disseminação dessa memória que de outro modo estaria destinada ao esquecimento, com o desaparecimento de seus personagens.

Valemo-nos da catedrática e professora de literatura, a argentina Beatriz Sarlo que cunhou a expressão “máquina cultural” para dar conta dos atores e da dimensão assumida pelo cineclubismo e sua rede de relações, como a crítica e o jornalismo cultural nos anos 1960, em Porto Alegre.⁴ Portanto na pesquisa tratou-se da produção de idéias, práticas, configurações da experiência, instituições, argumentos e personagens

² JEUDY, Henri Pierre. **Ardis da Comunicação**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p.17.

³ LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**. História do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da Universidade – UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000. (Escritos de cinema 5). Além desse trabalho da autora, ver: LUNARDELLI, Fatimarlei. **A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. A Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre publicou também como integrante da série **Escritos de cinema** os textos dos críticos Paulo Fontoura Gastal (1996), Jacob Koutzii, assinado Plínio Moraes (1997) e Hiron Goidanich (1998).

⁴ SARLO, Beatriz. **La máquina cultural**. Maestras, traductores e vanguardistas. Argentina: Ariel, 1998.

que orbitaram em torno da cultura cinematográfica na cidade. Incontrolável, imprevisível, “a máquina cultural” do CCPOA objeto da pesquisa, foi retida pelas lentes das quatro personagens entrevistadas. Que revelaram uma história polissêmica e polifônica. Uma *collage* de imagens desde pontos de vista tendo com fundo comum, a arqueologia cinematográfica desses anos críticos e emblemáticos, traduzidos segundo a inteligência e a sensibilidade dos entrevistados. Daí as extensas citações dos entrevistados para preservar a importância da memória narrada. Prodigalidade possível pela história oral, onde a língua é possível encontrar as imagens dialéticas, explicá-las, produzir novas, pela interpenetração crítica do passado e do presente, como sintoma da memória que produz história.

A PERMANÊNCIA DE UM PROJETO: 60 ANOS DO CLUBE DE CINEMA DE PORTO ALEGRE

A longa duração e abrangência do CCPOA podem ser cotejadas por vários fatores. A começar pela liderança de seu fundador. Desde 1948 a ação do jornalista Paulo Fontoura Gastal, o P.F. Gastal, em torno da idéia de um cineclube em Porto Alegre envolveu uma camada de intelectuais que viriam a ser críticos de cinema, precursores de uma geração de diretores de primeiramente curtas-metragens e, alguns, de longa metragem, produtores, formadores da sensibilidade filmica ainda que aglutinados em torno de outros grupos culturais⁵.

O Cine Clube de Porto Alegre é o cineclube brasileiro de maior existência continuada. Isto se deve a sua triangulação entre o nível da crítica cinematográfica dos jornais locais e as relações pessoais dos mentores do projeto, principalmente do jornalista Paulo Fontoura Gastal, o P.F.Gastal, aliados aos interesses dos representantes das distribuidoras dos grandes estúdios de cinema e dos proprietários de cinema. Como se articulam as distintas “peças” é o que se verá em suas linhas de força, a seguir, na leitura de algumas de suas personagens. Contendo, como é comum nesses modelos de abordagem historiográfica biográfica, aspectos de uma história matizada em torno da figura desse jornalista.

⁵ Por exemplo, o curta em 35 mm surgiu com Alpheu Ney Godinho, Antonio Carlos Textor no Grupo do CECIN, da PUCRS. Já o super 8 ligou-se ao grupo de Cinema Humberto Mauro surgido no Clube de Cultura para promover a exibição e debate de filmes. Entre outros precursores do cinema no estado cita-se Eduardo Abelim, **O castigo do orgulho** (1927), **O pecado da vaidade** (1931), Salomão Scliar **O vento norte** (1950).

No primeiro nível da análise, destaca-se a presença da crítica nos jornais. Como já foi dito, desde a criação do Clube de Cinema, em 1948, pela iniciativa de muitos e determinação principalmente do jornalista Gastal a provinciana cidade de Porto Alegre projeta-se na cena nacional dos apreciadores de filmes ou “coisa para apaixonados”, os cinéfilos. Apresentou filmes desde o apogeu do Cinema Novo Brasileiro, com os filmes **Deus e o Diabo na terra do Sol**, **Vidas secas**, o **Pagador de Promessas** (Palma de Ouro em Cannes, 1962) e **Macunaíma**, a **Nouvelle Vague** francesa e da Inglaterra o **Free**, Cinema Inglês.

A pesquisa histórica aponta para uma cidade predestinada à estética do cinema: em 1841 já havia exposições públicas com equipamentos óticos, em 1896 o cinematógrafo é apresentado e a primeira sala de projeção, o Recreio Ideal, é inaugurado em 20 de maio de 1908, em frente à Praça da Alfândega (então Praça senador Florêncio) para em seguida ser administrado pelo conhecido Eduardo Hirtz.

Coincidentemente no entorno da Praça da Alfândega localizavam-se os principais jornais da cidade, além dos cinemas de maior prestígio, espalhando-se pelas Avenidas Salgado Filho e Borges de Medeiros, Rua Vigário José Inácio e a Rua da Praia, compondo na sensível observação do cronista “a pequena Broadway com aquelas pinceladas de movimento, luz e cor”.⁶ Sociabilidade propiciada pela localização estratégica dessa zona de freqüentação da intelectualidade, nos cafês discutia-se e muito, cinema.

Não se depreenda, pois, que na cidade não houvesse uma adiantada cultura cinematográfica. E uma crítica de cinema: sob o pseudônimo de Plínio Moraes, Jacob Koutzii é um dos responsáveis pela crítica entre 1936 a 1949, escrevendo alternadamente nos principais jornais circulando na cidade, o Diário de Notícias, a Folha da Tarde e o Correio do Povo. É dele a crônica de saudação da criação do Cine clube, em 1948.⁷ Um pouco inusitado tudo isso, uma vez que nas principais cidades brasileiras a escrita sobre o cinema ainda fazia parte das atribuições das superficiais crônicas sociais.

⁶ RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1971, p. 241.

⁷ A OBRA dos clubes de cinema. Correio do Povo. Porto Alegre, 25-4-1948. In: KOUTZII, Jacob; LOUREIRO CHAVES, Flávio (Org.). **A tela Branca**: a crítica de Plínio Moraes. Porto Alegre: UE Editorial, 1997. (Escritos de Cinema 2).

E Koutzii – ou Plínio Moraes – fazia crítica de cinema. Curiosamente, o motivo do pseudônimo devia-se, segundo comentário de um de nossos quatro entrevistados, a certa hostilidade na época, aos judeus. O que foi um constrangimento real inclusive pelos efeitos das guerras do séc. XX na Europa sobre a população de migrantes na cidade e no Estado, além das oscilações da política brasileira em relação aos estrangeiros. De toda maneira Koutzii, nascido em 1908 na Rússia, chega criança em Porto Alegre. É de se presumir que apenas um extraordinário autodidatismo e sensibilidade aguçada podem desenvolver as atividades comerciais e comunitárias junto aos demais judeus e ainda dedicar-se a crítica de cinema como o fez. No entanto não participou de nenhuma das diretorias do Clube de Cinema.

Por figuras como Koutzii, se entende como a cidade já tem vários suportes culturais, tal como, por exemplo, a Revista do Globo editada pela Editora Globo desde 1929. Um suporte dos mais significativos, que estimulam ensaios para estabelecer fluxos mais constantes de produção e consumo cultural mais metropolitano.

Aponta-se que à exceção do eixo Rio-São Paulo, a figura do crítico de cinema como o sujeito dedicado exclusivamente a apreciação e juízo de valor sobre os filmes é uma figura que surge tardiamente na imprensa do resto do país, como em Pernambuco e na Bahia. Interessante, na medida em que essas duas regiões terão importante papel nas décadas seguintes, até os dias de hoje, como pólos de produção cinematográfica nacional.

Descompassos ou histórias singulares terminam, enfim, por estabelecer um perfil diferenciado na “febre” de criação de clubes de cinema no Brasil. No caso de Porto Alegre o toque diferencial foi a maior atração de críticos do que de realizadores gravitando no Clube, ao menos “desse” Clube.⁸

Na conclamação pelo Cineclube, a “máquina cultural” está delineada por figuras como Érico Veríssimo, Carlos Reverbel, Guilhermino César, Mario Quintana, Carlos Scliar, Vasco Prado, Reynaldo Moura, Dante de Laytano, Ovídio Chaves, Casemiro Fernandes, Clóvis Assunção, Fernando Corona, Enio Castilhos, Edith Hervé,

⁸ Ver MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: UNISINOS, 2002. (Coleção Aldus 3). Nesse trabalho o jornalista historia a presença da produção de cinema desde os anos 70, o esgotamento dos filmes do cantor Teixeira, fenômeno a ser melhor entendido, o período de contestação ao regime e o surgimento do cinema em super-8, depois 16mm e 35 mm que levariam ao boom do cinema gaúcho.

Justino Martins, Samuel Lewgoy, Nelson Faedrich, Nilo Ruschel, Paulo Antonio Moritz, Aldo Obino, Leonel Valandro, Rivadávia de Souza, José Amádio, entre outros.

Dirá Koutizii: “[...] no trilho dos paulistas. Vamos trabalhar pelo bom cinema. Visamos antes de mais nada, manter constantemente o culto e a exaltação das obras clássicas do cinema [...]”.⁹ Incentivar o cine-amadorismo para ele é a apreciação dos bons diretores de obras que tem seu valor preso à qualidade e afirmação estética. Comparável ao registro literário de um Cervantes, Dante, Balzac, Tolstói. “Esses filmes poderiam ter um fim melancólico, poderiam morrer no esquecimento dos arquivos se não existisse, como sempre existiu, a sagrada flama que incendeia o espírito [...]”.¹⁰

Nessa ocasião Gastal ainda não escreve no jornal Correio do Povo (que seria nos anos de 1960 o principal jornal da cidade), mas está constituindo-se como o “príncipe da Renascença” desde 1946, quando provém da cidade de Pelotas e traz dessa cidade a experiência de gerente de cinema. Não tardará em estabelecer com a cidade de adoção a marca cultural do seu fascínio pelo cinema e pela crítica de cinema.

Segundo o jornalista e futuro crítico de cinema, Jefferson Barros, autor da alcunha “Príncipe da Renascença”, mais que o cinema em si, apreciava mesmo a função crítica. Jefferson chegaria a aproximar a função crítica do gênero literário entendendo o cinema, diria, “[...] como uma extensão do romance. Ler um filme como Stendhal ou Graciliano Ramos é ofício do crítico e a sociedade só lhe deveria pagar – sim, pois todas as remunerações são pagas pelo coletivo social – em contrapartida a esta tarefa cumprida”.¹¹

Argumentação pertinente, pois o amadorismo com que se revestia a atividade na primeira geração da formação de críticos na cidade seria responsável, no período seguinte pelo abandono da atividade. Função crítica a qual a cidade carece hoje (2008), Jefferson vai pleitear decorridas algumas décadas, noutra situação, uma postura profissionalizante que poderia ter contido a evasão dessa presença crítica dos anos 60 no meio jornalístico.

⁹ KOUTZII, Jacob; LOUREIRO CHAVES, Flávio (Org.). **A tela Branca**: a crítica de Plínio Moraes. Porto Alegre: UE. Editorial, 1997. (Escritos de Cinema 2). Entre a vanguarda cinematográfica cita: “Dulac, Eggeling, Bragaglia, René Calir, Clair Mayer, Robert Wiene, Fritz Lang, Murnau, Lupu-Pick, Ruttman, Chaplin, Machaty, Stroheim, Cavalcanti, Eisenstein, Pudovkin, Ivens, L’Herbier, Orson Welles, e outros mais”. (Ibid., p. 143.)

¹⁰ Ibid.

¹¹ BARROS, Jefferson. Um príncipe da Renascença que ama Carlitos e Orson Welles. In: _____. **Cinema no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE Editorial, 1995, p. 125-130.

A conjugação da desconsideração do valor-trabalho do exercício da crítica cultural pela empresa-jornal, aliada aos difíceis espaços da expressão cultural em geral no pós-golpe militar de 1964 conformam o cenário dos ciclos de expansão e retração também do Cineclube de Porto Alegre. Se o “cérebro” do Cineclube é sua Diretoria, o “coração” é a sua programação. Entre ambos, crises aconteceram, culminando em embates estético-ideológicos.

CONJUNTURA POLÍTICA DO PAÍS DOS ANOS ‘60 E ’80

A conjuntura política brasileira dos anos 60 e 80 revela-se significativa para o entendimento do que viria a ocorrer nas diversas instâncias sociais/políticas/econômicas/culturais. Concentraremos nosso foco no aspecto cultural, a propósito um dos mais resistentes ao que sobreveio ao Golpe de 64, ou ao menos onde mais podem ser percebidos os efeitos do fechamento político pós-64 e conseqüente resistência.

Nada melhor para isso do que ouvir o que dizem os próprios protagonistas, personagens desta pesquisa, quando se referem ao processo estabelecido pelo Golpe e posteriores desdobramentos com as conseqüências nefastas para toda a sociedade civil, assim denominada para contrapor-se àqueles que efetuaram o Golpe Militar. Pensamos que esta é atitude mais adequada para evitar, por assim dizer, a construção do quadro clássico de conjuntura que, a nosso ver, restringe o quadro crítico elaborado pelos personagens, falando do presente sobre uma época denominada “anos de chumbo”, o que aponta para o significado daquela época para o presente. Além disso,

[...] ao ressurgir no presente, o passado se mostra como sendo irremediavelmente perdido enquanto passado, mas também transformado por este seu ressurgir: o passado é outro e, no entanto semelhante a si mesmo (Gagnebin, 1992, p.47). O presente também nesta ‘relação de interpelação pelo passado’ tampouco permanece igual a si mesmo. É dessa construção de uma nova relação com o tempo que surge a possibilidade de o historiador construir uma ‘experiência’ com o passado (Benjamin, 1985^a, p.231), que permitiria uma crítica do presente e da sua cultura.¹²

Assim alguns procedimentos adotados pelos sócios do Clube de Cinema serão mais bem compreendidos quando entendidas as condições pós-golpe civil-militar. Através da composição do CCPOA, que reunia entre outros, jornalistas, filósofos,

¹² CARDOSO, Irene. **Para uma crítica do presente**. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 30-31.

funcionários públicos, economistas, professores universitários, militantes políticos, entendemos e constatamos como percebiam o que estava sendo engendrado, principalmente no que diz respeito à cultura, via cinema. Por exemplo, diz a entrevista Fatimarlei Lunardelli,¹³ em relação a outro sócio do CCPOA, Ari Mendonça, (bancário aposentado, participante das diretorias do CCPOA), “[...] ele fala sobre essas brigas entre esquerda e a direita que é uma briga que divide, ali na primeira metade da década de 60, divide os ânimos”. E o que dissera Ari Mendonça?¹⁴ “O CCPOA tava cheio de comunista, mas só eram comunistas lá dentro deles [...] o vice-presidente que foi o Jacob Koutzii o pai do rapaz esse aí [refere-se ao político Flávio Koutzii]... ele era comunista, mas não tinha nada no CCPOA. E ele era um comunista fantástico”.¹⁵

Este breve exemplo diz bem do clima instaurado pelo Golpe, ou, segundo seus mentores que asseveravam que um grande movimento comunista ameaçava a estabilidade econômico/político/social e era necessário, portanto, estar atento a tudo e a todos. Daí o Estado que é instaurado especializar-se em governar via decretos-lei, atos institucionais, após fechamento do Congresso Nacional¹⁶ e que demonstram o caráter do governo golpista que se instalara no poder. Cabe destacar que logo após o Golpe em '64, as juntas militares que passaram a governar o país lançaram mão de instrumentos absolutamente discricionários visando, entre outras coisas, submeter e manter o controle social e político da população. Para isto ser mais eficaz e dotar o Estado de poderes absolutos que viabilizassem tal controle,¹⁷ entre outras coisas, o governo do presidente,

¹³ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ A título de exemplo: Em 1º de abril de 1964 é dado o Golpe Militar com a movimentação de tropas do general Mourão Filho, em 9 de abril é baixado o Ato Institucional (que não é numerado pois pretendiam os militares que seria o único) que cassa 40 mandatos políticos, em outubro tal ato caducava e havia atingido 4454 pessoas, dentre elas, 2757 militares. Em 1965, o Marechal Castelo Branco baixa o AI-2, que dissolve os partidos políticos e torna indireta a escolha para seu sucessor, em 1967 é promulgada uma nova Constituição, posse do general Costa e Silva. Em 1968, em dezembro é baixado o AI-5 que censurava a imprensa. Cf. GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 382-388.

¹⁷ Na realidade esse mecanismo de controle já vinha sendo elaborado desde 1966: “O que começou a ser pensado em junho de 1966 passou a existir com o decreto-lei 483, de 3 de março de 1969, e especialmente com a emenda constitucional de 17 de outubro de 1969, que deu aparência legal ao estabelecimento de censura prévia a jornais, revistas e livros, que, em resumo, colocava a Censura no poder. O Estado passava a funcionar como um complexo sistema de censura que não se limitava ao serviço especializado em proibir, cortar, truncar – filmes e tudo o mais: censurava-se a vida nacional como um todo”. AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: NOVAES, Aduato. (Org.). **Anos 70: ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora Senac Rio, 2005, p. 355.

General Costa e Silva decreta o Ato institucional nº5, o famigerado AI5 como ficou conhecido, em 13 de dezembro de 1968. Coube ao ministro da Justiça, Gama e Silva,¹⁸ anunciá-lo em rede nacional de rádio e televisão. Entre outras decisões ali estavam o fechamento do Congresso, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos do cidadão, direito ao ato de demissão sumária, proibição da liberdade de reunião e de expressão, permissão de proibição a qualquer cidadão do exercício de sua profissão e, o mais severo, a suspensão da “garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes contra a segurança nacional. Estava atendida a reivindicação da máquina repressiva”.¹⁹ O Estado agora dava carta branca para a repressão em todos os níveis e, mais ainda, prender qualquer cidadão sem culpa formada. Na prática, a tortura estava liberada para conseguir informações a qualquer preço. Nada poderia ser noticiado. O governo “partiu para a ignorância”.²⁰ E duraria dez anos.

É bem verdade que a manifestação anterior, de Ari Mendonça, beira também o anedótico, mas diz bem do clima daqueles anos. Para fazer um contraponto à manifestação de Ari, temos a de Goida, crítico de cinema consagrado em Porto Alegre: “Foi mais adiante um pouquinho de 64 até mais ou menos 68, aí teve o AI5 [...] a ditadura endureceu tudo e aí... era muito difícil manter principalmente um Clube que sempre se marcou pela diversidade cultural e um certo assim... enquadramento pela esquerda. Mas até 68 ainda não era tão difícil manter uma atividade cultural.”²¹

É preciso salientar que a cinefilia não é um projeto das esquerdas intelectualizadas, mas deve-se a elas grande parte da disseminação e circulação do cinema como crítica política, como “máquina cultural”. Nesses anos eventos de grande impacto nas relações internacionais estão mudando a geopolítica mundial, tais como a Guerra Fria, a Revolução Cubana, no Brasil, como vimos o Golpe de 1964.

¹⁸ AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora Senac Rio, 2005, p. 299. A organização paramilitar de direita, CCC ou Comando de Caça aos Comunistas, tinha como seu orientador o ministro da Justiça Gama e Silva.

¹⁹ Ibid., p. 340.

²⁰ “Precisamente um mês após a edição do AI-5, o coronel João Baptista Figueiredo, ex-chefe da Agência Central do SNI, então no comando do Regimento de cavalaria de Guarda, em Brasília, sintetizava a situação: ‘A impressão que tenho é que cada um procura tirar o maior proveito possível do momento porque começam a perceber a quase-impossibilidade de uma saída honrosa para os destinos do país [...]. Os erros da Revolução foram se acumulando e agora só restou ao governo partir para a ignorância’”. (Ibid., p. 340.)

²¹ Ibid, p. 340.

Acontecimentos que acionam a disputa da memória social hoje. Como diz Sirinelli: “les sensibilités dévoilent donc la part obscure du politique, celle des formes héritées des générations devancières”.²²

O fato é após o AI-5 de 1968 que censurava a imprensa, passou a ser exigido um boletim especial de Programação, liberado por vezes, apenas algumas horas antes das sessões, seja no CCPOA, seja no circuito comercial. E os estratagemas para burlar a censura, a incompreensão dos censores sobre os conteúdos culturais fazem parte do anedotário da trajetória das artes no país.

Com a abertura política dos anos do governo Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985) a cultura cinematográfica perdera em parte seus críticos, seu espaço nos jornais dividia a atenção com a espantosa introdução da televisão no espaço de lazer, os cinema fechavam, porém, como fato positivo, surgem os festivais de cinema.

GASTAL E A “VELHA E A NOVA CRÍTICA” DE CINEMA NA TRAJETÓRIA DO CCPOA

Quem começa narrando é o também jornalista e crítico de cinema Hiron Cardoso Goidanich, o “Goida”,²³ presente nessa história desde sua juventude. Uma trajetória pessoal iniciada desde muito cedo. “[...] O Clube de Cinema de Porto Alegre nasceu em uma época que eu tinha apenas 14 anos, eu lembro de ter visto no Auditório do Correio do Povo onde depois se transformou na Rádio Guaíba, uma exposição patrocinada pelo Clube de Cinema e a pessoa que esperava os visitantes era o Gastal”.

Apenas quando já trabalhava no Jornal Última Hora, ingressa no Clube. De estagiário em maio de 59 e dezembro de 59, é efetivado em 1960, quando o Jornal iniciou a edição em Porto Alegre. Antes era editado em São Paulo, para onde as matérias eram enviadas. Havia até então um espaço que compreendia os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. No Jornal já havia o Clube de Cinema na sessão diária. Não tardou o convite: “Aí logo em seguida o Gastal me chamou lá, acho que em fevereiro o mais tardar, e disse: ‘... olha Goida, nos queremos que tu entres para o Clube de Cinema porque é muito importante a presença dos críticos lá’”. Em 1963, já

²² SIRINELLI, François; VIGNE, ÉRIC. Introduction. In: SIRINELLI, François **Histoire des droites en France**. (direction). Paris : Gallimard, 2006, p.V. (Vol 3. Sensibilités).

²³ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

está na Diretoria. O convite fazia parte da “virtude” de Gastal: “Incrível, ele primeiro fazia a gente se apaixonar ainda mais pelo cinema, segundo a gente tinha que trabalhar também em feriados; não era só se apaixonar e não fazer nada”. Distribuídos em dias de semana, a turma que o jornalista abriu espaços para a crítica de cinema nas terças-feiras na **Folha da Tarde** será conhecida como a dos **terçaferinos**.

Avaliando a ação cultural de Gastal, Goida situa que se no plano local, não havia interferência na crítica do jornal, esse se tornava pouco tolerante com referência à programação do CCPOA. O que ocasionou conflitos diante das demais orientações estéticas que passavam a circular e a dominar no meio ao ponto de instaurar-se o embate da “velha e da nova crítica”.

Os “jovens mandarins” se insurgiam pela liberdade de expressão que a filmografia americana representava. Faz parte da fabulação caricaturizar, pois, Gastal, como um “um cara muito stalinista”, em parte pela sua aversão ao cinema norte americano. Resistência, em alguns momentos, vencida. “Mas ele teve que se render para o cinema americano quando viu **Cidadão Kane**, não pode deixar de dizer que foi o maior filme da história do cinema”. Na sua retrospectiva: “existia certo ranço, eu diria marxista/stalinista assim no Clube de Cinema, mas não ao ponto de prejudicar a programação”.

Nada tão negociável, a ver a crise que em 1973 levou à demissão coletiva de toda Diretoria do Clube depois da projeção dos 12 filmes do Ciclo **Western** que incluía **O intrépido general Custer (They died whit their boots on)**, de 1941, de Raoul Walsh; **Resistência heróica (Only the valiant)**, de 1951, de Gordon Douglas.

Como lembra Goida,

[...] em 73, fizemos uma renovação na diretoria do Clube e entrou o Marco Aurélio Barcelos que era uns 10 anos mais moço que eu. Estava o Jéferson, o José Onofre, o Helio Nascimento. E a primeira coisa que nos fizemos foi um ciclo de Western lá no cinema Vogue que ficava ali na Independência. O proprietário nos dava o cinema e a gente podia cobrar ingressos. Só pagávamos o operador. O proprietário gostava porque levávamos público para o cinema dele e as pessoas depois, às vezes, iam ver outros filmes. Aí o Gastal abriu briga contra aquele grupo jovem porque ele dizia- “Bah! vocês estão passando filmes fascistas, onde já se viu passar esse tipo de filme contra os índios. [...] Gastal, (Goida interpõe) isso aí é uma película!”²⁴

²⁴ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

Terminaram exibindo um pós-western, o **Assim Caminha a Humanidade** “um filme maravilhoso do George Stevens. Mas o Gastal tinha essas coisas, de vez em quando baixava o espírito do Stalin nele. Nós duramos seis meses (na Diretoria). Fiquei um pouco mais porque era o programador, os companheiros diziam:” fica um pouco mais. Mas foi tudo por causa do ciclo de Western”.

Projetados no cinema Vogue, *record* de público, só superado pela promoção conjunta do “Festival do cinema Russo e Soviético”, no antigo Salão de Atos da UFRGS, com a projeção de mais de 40 filmes.

[...] um ano antes da revolução de março 1964, foi no antigo auditório da UFRGS, que era imenso, devia ter uns 2 mil e poucos lugares, o festival se chamou, Festival de Cinema Russo Soviético [os filmes datam] começou ainda no tempo antes de 1917 no começo da revolução Russa e tinha mais de 40 filmes neste festival. Então o Gastal dizia: “cada filme vai ter uma apresentação; cada um de vocês vai ter que fazer uma apresentação”, e eu digo ‘não tudo bem vamos lá’. Lá tinha uma cabine de rádio que transmitia para todo o auditório, então todo mundo tinha que fazer a apresentação.²⁵

Demitido, ainda assim Goida permanece como programador e promove o ciclo “Aspectos do cinema italiano”, no Cine Atlas, com filmes de Federico Fellini, **La Dolce Vita**, 1960, **Lo Sceicco Bianco**, 1952, Valerio Zurlini, Dino Risi e outros.

O entrevistado seguinte, Enéas de Souza,²⁶ ex-crítico, economista e psicanalista, procede também sua leitura sobre o CCPOA. Escrevia às quintas feiras, a convite de Gastal: “... que tinha uma visão muito grande de cinema, tinha sido inclusive assistente do Cavalcanti, tinha uma cabeça muito boa. [...] era aquele que detinha ”duas tribunas”,²⁷ ou seja, dispunha e distribuía o espaço da crítica a partir dos jornais em que transitava”.

Para essa geração, segue Enéas “[...] o jornal atraía a gente, porque todos nós começamos a nos interessar por cinema e a querer compreender o cinema muito por causa das críticas do Gastal. [...] uma visão diferente, uma coisa da comunidade local, com um grande impacto, se apropriar de discursos e transformar esses discursos”.²⁸

²⁵ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

²⁶ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 17 de abril de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

Assim é que os críticos eram muitas vezes “inventados” por ele, sempre a partir de uma real cultura cinéfila e escalonados para escreverem como o que ocorreu com ele mesmo, observa Enéas: “Nós escrevíamos lá na quinta-feira, tinha outro grupo que escrevia na sexta-feira. E ele (Gastal) movimentava. A gente brigava muito com ele, sempre queríamos mais do que tínhamos”.²⁹

Nessa perspectiva o economista comenta aspectos da ressonância da crítica na cidade, como se constituíam os críticos nessa conjuntura entre 1960 a 1970. A atração exercida pela crítica junto ao público atuava como um permanente desafio para os críticos, qual seja o de realmente entenderem a dimensão estética que o cinema propunha.

Essa atenção contribuía para a atração exercida pelo Clube pois que ingressar no mesmo, fazer parte das audiências, participar das sessões fechadas, e assim por diante constituía uma distinção social. Não é absurda a idéia de que fazer parte do Clube seria partilhar dessa “aura” sem necessariamente apreciar ou compreender a linguagem cinematográfica em toda sua complexidade. Havia mais, havia a política que envolvia o Clube. Enéas, que nunca fez parte da sua Diretoria, rememora: “eu entrei lá por volta de 60, era intensa a discussão política, havia a questão do desenvolvimentismo, a questão da Revolução Brasileira, a questão do cinema Brasileiro”. Conta como passou a escrever na então **Revista do Globo** uma coluna em substituição a Cláudio Santos Roch.

Então o clima era um pouco esse, era um clima de ameaça, de coisa oculta, de prisões, esse tipo de coisa. Eu acho que no fundo, isso é um erro político nosso, nós devíamos ter continuado de alguma maneira. Por exemplo, a gente abandonou de escrever no jornal, mais claro não era um crítico oficial, mais o jornal estava sempre a disposição, e isso acho que foi um erro nosso. Tanto é um erro que, hoje não tem crítico de cinema aqui em Porto Alegre. Agora tem voltado uma outra critica nos jornais, mas não ser o Helio, que um permanente nosso, não há. Então é uma conjugação interessante. Todos esses fatores (tornaram) profissionalmente as coisas muito difíceis. Naquela época eu pretendia me tornar um crítico do cinema, um crítico de cinema de jornal, e, ao mesmo tempo, eventualmente, fazer cinema e tal. E isso tudo era vedado, além dos baixos salários, quando existiam, não existiam mais os postos, então cada um tentou sair para algum lugar.³⁰

²⁹ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 17 de abril de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

³⁰ Ibid.

A destacar o “trabalho magistral de resistência do Goida”, o fato é que essa geração dispersou-se. Alguns ficaram na cidade. Outros tomaram a direção de outros estados, “como o Merten.”³¹ Teve gente que conseguiu, outros não conseguiram e aí saíram para outro lugares, o Jéferson ficou, eu entrei para área de economia, outro tipo de resistência política. Na época tinha o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), nós entramos no MDB”.³²

A jornalista Fatimarlei igualmente tem histórias pessoais sobre o CCPOA. Ingressou no Clube, nos anos 80, ainda estudante e seguia estritamente a direção de Gastal: “[...] chegava lá na redação do Correio do Povo e ele me dizia aonde que eu tinha que ir, com que pessoas eu tinha que falar, com qual o distribuidor de cinema e para quem eu tinha que ligar em função do filme”.³³ Um estilo, segundo um dos presidentes, que dizia que ele era “a madre superiora”, porque era um “ditador legal”. Obedecer e aprender, as regras de convívio com o jornalista.

A cena cultural desses tempos é trazida pela jornalista, quando situa como na promoção cinematográfica de mostras especiais nos anos sessenta no entorno do Clube podiam contar com a Federação Gaúcha de Cineclubes e com os institutos culturais e representações diplomáticas como o Instituto Cultural Brasileiro Alemão, o Consulado da República Popular da Polônia em Porto Alegre, a Sociedade Polônia, a Polônia, etc. E ainda a divulgação era intensa pelas promoções das livrarias, pela Associação Rio Grandense de Imprensa, entre outros. As exposições alternavam espaços públicos e privados, desde os próprios cinemas aos espaços universitários, tal como o Salão de Atos da UFRGS.

Para ela, a chave para entender a longevidade do CCPOA está também na cidade, uma vez que Porto Alegre era ao mesmo tempo uma metrópole e uma província, ensejando as relações ainda “pessoais, compadristas”. O que explica que o CCPOA tenha sobrevivido a todos os outros cineclubes do Brasil está nas relações de poder que estão na base dessa atividade. A figura que lidera esse núcleo, o Gastal, residia no fato

³¹ Ibid. Luis Carlos Merten, jornalista, escreve crítica de cinema no Jornal **Estado de São Paulo**, São Paulo, desde 1989. É dele a obra: MERTEN, Luis Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo: UNISINOS, 2002.

³² Ibid.

³³ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

de que escrevia tanto no jornal Correio do Povo, onde assinava a coluna de cinema com o pseudônimo de Calvero, (para diferenciar da coluna do jornal concorrente, onde escrevia) como editava a parte de cultura do jornal Folha da Tarde. Ao expandir a formação de cronistas e críticos de cinema, criou uma demanda inexistente na cidade, o expectador qualificado de filmes. O procedimento era o seguinte:

[...] ele tinha os veículos de comunicação na mão e dizia os filmes que deveriam ser vistos. A crítica, umas das construções da crítica de cinema é a difusão do cinema e trabalha junto também com a produção, difunde o que é produzido. [...] A “sacação” do Gastal é perceber como é que essa coisa se define em POA de uma maneira tão perfeita: é um homem da imprensa, um homem da comunicação. [...] o CCPOA não se definia pelo seu corpo de associados, se definia pela sua ação e porque podia emitir opiniões sobre os filmes.³⁴

Fatimarlei escreve, pois, sobre a formação da crítica cinematográfica, do pensamento crítico que se dá nos anos 1960, e que formará toda a geração seguinte por 40 anos. No seu “Quando Éramos Jovens” conta como havia em um certo momento mais candidatos a críticos do que espaço nos jornais. Alguns que queriam fazer cinema, “achavam que o Gastal era muito velho e que mandava há muito tempo no CCPOA, e tinha os católicos, enfim os nervos fervilhavam. Eu acho que vocês escolheram uma década excelente para trabalhar”. Quanto aos críticos, destaca dentre eles, Enéas de Souza:

Ele nunca fez parte do CCPOA, ele era sempre convidado, ele freqüentava como convidado. [...] Interessante porque ele é visto e considerado como um crítico de cinema porque vem da filosofia, tem um método de reflexão e de interpretação da realidade, que ele traz obviamente para esse campo da crítica de cinema. O Merten dizia que ele sabia tudo que um diretor de cinema pensava, mas só foi ler sobre cinema em 1980. Ele lia francês, essas leituras vinham para esse convívio, as idéias eram debatidas, as críticas lidas, e os filmes vistos e falados e isso tudo foi moldando esse modo de considerar o cinema. Quando criam a “Filme 66” convidam o Jerferson Barros, que é da outra facção, a do CCPOA. Então Gastal e ele escrevem na revista. [...] A “Revista Filme 66” não teve continuidade porque os críticos já tinham um espaço e um lugar de expressão nos jornais, não precisavam de uma revista. [...] Os filmes estreavam na segunda feira, [...] essa grade mudava na segunda, os filmes iam até domingo e na segunda feira entravam em cartaz outros filmes. Muitos de todos esses que estavam ‘lá explodindo na panela de pressão’ encontravam um lugar para se expressar. O próprio Marco Aurélio Barcelos escrevia, não tinha nenhum problema, os desafetos não continuavam para sempre. O Antonio Holfeldt, a formação dele foi ali, a Silvana Gastal,

³⁴ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

o Ney Gastal. Isso durou até os anos 1970. Os terçasferinos destruíam tudo que tinham no cinema por que eles iam lá de uma maneira contundente. [...] naquela paixão do cinema, naquela centralidade que é do cinema. É muito forte essa sensibilidade formada pela cinefilia e acho que Porto Alegre se distingue de outros cineclubes pela ação política muito forte e a gente tem uma cultura que se caracteriza bastante pela cinefilia.³⁵

O QUE É CINEFILIA, O QUE É SER CINECLUBISTA

Fatimarlei define o clima cultural ao privilégio conferido ao cinema como arte e conhecimento. Que estimula tanto a formação de público como de intérpretes qualificados, os críticos de cinema. “O que é a cinefilia? O que é essa coisa de ver os filmes? E que não envolvia fazer cinema”? Porque o cinéfilo não é um sujeito quer fazer cinema, às vezes inclusive tem cineasta, ou seja, realizadores de cinema que nem são cinéfilos, que nem gostam de estabelecer as distinções”. Cinema, “nesse sentido da recepção, do prazer da assistência, são coisas completamente diferentes, a cinefilia não implica em querer fazer filmes”.

Estudou muito para essa conclusão, além de vivenciar essas décadas desde os bastidores.³⁶ Conta como em entrevistas para sua Tese, o crítico Luis Carlos Merten tem uma frase fantástica sobre o perfil dos críticos: “porque eu vou fazer um filme e me frustrar após anos fazendo o filme (se ele não for satisfatório), se eu posso ter sucessivos e permanentes prazeres com obras que são perfeitas?”.³⁷ Na mesma linha lembra o já citado crítico Jeferson Barros, falecido antes da conclusão da Tese, motivo que a levou a utilizar a entrevista concedida anos antes para seu livro sobre a história do Clube de Cinema,³⁸ quando dizia: “o crítico de cinema fala sobre os críticos, crítico de cinema é o cinéfilo, a cinefilia vai resultar em escrever sobre cinema e não fazer cinema. Crítico de

³⁵ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

³⁶ Foi publicada recentemente a **Memória e identidade**. A crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre. (Tese). São Paulo: Curso de Pós-graduação em Comunicação e Estética do Audiovisual da Universidade de São Paulo, 2002.

³⁷ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

³⁸ LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**. História do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da Universidade – UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000. (Escritos de cinema 5).

cinema é um general de quadro estrelas”.³⁹ Atividade pouco compreendida: “Normalmente quando se quer falar mal da crítica se diz que o crítico é um realizador frustrado, ou um escritor frustrado ou é um cineasta frustrado”. Frasiista ou não, para ela, essas considerações “expressam o fato de que o crítico de cinema é um sujeito que não deve ser complacente”. Para Fatimarlei pesquisar sobre o cineclubismo é trabalhar com a emoção.

O cineclubista é um sujeito que quer se distinguir dos outros espectadores de cinema, porque ele ama o cinema, tem uma paixão, uma adesão, uma experiência no cinema, que ele considera extraordinária, diferente do público que vai ao cinema comer pipoca e sente a pipoca da mesma maneira que sente o filme. O cineclubista não aceita isso porque a relação dele com o filme é uma relação quase de idolatria. O Goida hoje está com 73 anos e ele fala de cinema como se fosse um garoto. O cinema é apaixonante! [...] Porque eu abordo o cinema como formador exatamente de sensibilidade, como uma experiência cultural muito intensa. A cinefilia não implica em querer fazer filme. E é o que acontece hoje, por exemplo, 2008 o Clube do Cinema completa 60 anos e continua em atividade, atividade intensa com uma nova geração com a disponibilidade das novas tecnologias e hoje tem lá um seguimento de jovens do clube que querem fazer filmes, tem um pessoal que inclusive esse ano está filmando um filme de terror. Mas tem lá os velhinhos do Clube de Cinema que são aqueles cinéfilos tradicionais, que não tem isso na perspectiva. E o desejo de ver, eu também faço esse corte transversal que é todo o esforço pra ver os filmes, as mostras, os eventos, as atividades que são permanentes até hoje no Clube de Cinema, e isso define o clube e a espinha dorsal do cineclubismo e do Clube de Cinema de Porto Alegre.⁴⁰



CRÍTICA DE CINEMA NACIONAL

Polêmicas são constantes nesses anos sobre o cinema nacional e a crítica brasileira. E os cineclubes estão nessa rede, em especial quanto ao CCPOA, os realizadores em relação a produção estrangeira acusam sua marginalização. Fazer críticas tornou-se sinônimo de não apoiar o cinema nacional. “O cineclubismo tem essa ambivalência”, diz Fatimarlei, “mas, por princípio, apóia o cinema nacional”.

Como Gastal, tinha essa orientação “e eu acho que as idéias dele são importantes, na medida em que as pessoas vão se parametrar por ele, em algumas

³⁹ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

⁴⁰ Ibid.

ações”. Com efeito, para consolidar o apoio, narra Fatimarlei episódios marcantes dessa ação, como na década de 1950, quando o CCPOA fez a pré-estréia de especiais como quando exhibe pela primeira vez em todo o Brasil o filme o **Rio 40 Graus**, de Nelson Pereira. Censurado pelo chefe de Polícia no Rio de Janeiro, por ”propaganda de guerra de processos violentos para subverter a ordem política e social ou de preconceito de classe”.⁴¹ Graças a uma liminar de 1956 conferida por Juiz da Vara da fazenda Pública, o Clube prontamente organiza uma sessão para os sócios e uma semana após o lançamento em oito cinemas da cidade. Esse acontecimento garantiu ao Clube “um papel de difusor do cinema nacional”. O que levaria anos ligar após resultar que “Gastal não como sujeito individual mas sujeito cultural. Ele vai estar ligado a criação do Festival de Cinema de Gramado. A proposta do festival é da comunidade de Gramado e é quem propõe.

[...] o Gastal já em 67, 68 tinha vinte anos do CCPOA. No aniversário de vinte anos ele propõe um festival de cinema nacional em POA e que vai acontecer em Gramado se desdobrando em um festival de cinema nacional que traz artistas para cá, numa forma meio precária, (Gastal havia sido ligado a Vera Cruz). Então se o clube de cinema apóia o cinema nacional, não de uma maneira política no sentido como alguns cineclubes que vão ter uma ação política muito forte ligada ao cinema nacional e desses o CCPOA sempre quis se distinguir.⁴²



A crítica brasileira conserva uma difícil relação com o seu próprio cinema. Goida situa como na estréia do filme “Pixote, a lei do mais fraco [...] alguns setores da crônica “ralaram” o coitado do diretor do filme, o Héctor Babenco. “[...] que era uma picaretagem, onde já se viu fazer esse filme”. O filme foi lançado (1978, 1979) e o jornal” New York Times “lançou a lista dos 10 melhores filmes na década de 1970 e entre eles estava lá “Pixote, a lei do mais fraco”. Sobre a filmografia gaúcha, como o Teixeira, não passava no CCPOA, mas e fazia parte da cultura cinematográfica, claro. O Teixeira é aquele exemplo” como existe música popular brasileira cafona,

⁴¹ Correio do Povo. 3 de janeiro de 1956. Apud LUNARDELLI, Fatimarlei. **Quando éramos jovens**. História do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da Universidade – UE da Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 155. A narrativa mais detalhada pode ser encontrada na referida obra. Para a sessão especial, além de Nelson Pereira dos Santos ainda compareceram os atores Jece Valadão, Ana Beatriz, Glaucete Rocha, Carlos de Souza, entre outros.

⁴² Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 21 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

existia o cinema brasileiro cafona. Mas no Rio Grande do Sul o cinema do Teixeira não deve nada. No CCPOA não passava, mas não havia uma restrição total”.

Já o Glauber Rocha⁴³ ainda está sendo revisto. Para o crítico Enéas de Souza:

[...] Olha, o Glauber talvez seja o nosso único gênio de cinema. Eu sou meio suspeito, porque eu meti o pau nele. (abjuro o que eu escrevi ali, aquilo que eu pensava eu escrevi). Sempre achei que ele tinha qualidades, mas não entendia o que ele estava fazendo. [...] ele pegava todas as oportunidades, os estilos e as formas do cinema como os de Antonioni, ele pegava esses elementos estilísticos e botava nos seus filmes. Anos depois eu fui para França, e na França e fui ver o Glauber. Eu me dei conta do seguinte: não tem nenhum francês, nenhum húngaro, nenhum russo, nenhum grego, ninguém faz filme que nem o Glauber. Eu disse, eu é que estou errado, porque ele conseguiu fazer uma coisa diferente. [...] Porque essa foi uma coisa que eu vim dos anos 60. E acho que nós estávamos todos a frente disso e ousaria dizer, se não estávamos a frente, estávamos igual aos maiores pensadores do mundo. Para nós cinema era uma forma de pensar. Talvez porque eu tivesse vindo da filosofia, para mim a arte é uma forma de pensar, ela pensa, só não pensa da mesma maneira que a filosofia. Então para mim é sempre importante ver o que o autor está querendo pensar, querendo dizer com isso, ver que formas está usando, que elementos o corpo do personagem, o cenário, a montagem, a luz, vamos dizer assim o, a relação entre planos, tudo isso tem sentido. [...] E eu lembro que (o livro) foi lançado em 65, [...] livro, que foi um sucesso muito grande. Então imagina, em 65 o Golpe já tinha sido dado, mas na medida em que as coisas foram evoluindo a pressão sobre o filme do Glauber mostra muito isso, mostra o Brasil. Quer dizer, um movimento guerrilheiro, uma das opções naquela época, uma opção válida era resistência, e resistência não só política como militar. Alguns optaram pela política, eu, por exemplo, sou um desses, e outros optaram pela resistência política militar.⁴⁴

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1968) denota outra alteração na estética de Glauber, no modelo de um cineasta tricontinental, fazendo circular sua proposta de um cinema de autor entre a França, a República do Congo, a

⁴³ Em 1963 a estética de Glauber com o seu **Deus e o diabo na terra do Sol**, ainda ambientada na caatinga brasileira e fazendo citações da filmografia de John, Ford, Luis Bunuel é premiada no Festival de Cannes. Inicia-se a escalada internacional do discurso do Cinema Novo. Conforme Glauber, o Cinema novo não projetaria uma revolução solitária burguesa nas características da **Nouvelle Vague**, mas uma revolução social nas exigências do momento em que vive. **O Corisco** de Glauber discursa na linha de um Brecht privilegiando o espectador, estabelecendo um discurso social e político. Essa linha de personagens baseadas na personagem e ambientação de cangaceiros alonga-se no Brasil durante os anos 1960. Ao contrário do **Western**, o cangaceiro é mitologizado como o representante do bem e do justiceiro social. ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**: São Paulo: Cosac Naif, 2004.

⁴⁴ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 17 de abril de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

Espanha, Cuba, Itália, no combate ao neocolonialismo e à hegemonia cultural dos países centrais do capitalismo.⁴⁵ Não é, porém, unanimidade nem de crítica, nem de público, tal como ocorreu na recepção de sua obra pelo cineclubismo de Porto Alegre.

DISTRIBUIDORES

Jornalista do jornal de circulação diária, o Correio do Povo, Gastal na sua coluna sobre cinema acabou por obter dos exibidores e distribuidores locais possibilidades de difusão privilegiada para as sessões do CCPOA. Os filmes recém lançados na Europa, EUA, etc., podiam ser assistidos, discutidos e comparecerem na crítica cinematográfica do jornal com o encurtamento de tempo propício para o consumo mais qualificado do “grande público” quanto aos aspectos estéticos, técnicos e culturais da película.

Goida registra que se “aqui em Porto Alegre hoje em dia (2008) só tem duas distribuidoras de cinema naquela época tinham 17. Então os filmes vinham e ficavam os mais tempo em poder dos distribuidores. As vezes chegavam e ficavam assim 4 a 5 anos a depender da censura. Então às vezes ficávamos sem filme. Íamos então a uma distribuidora: - “vamos ver quais os filmes que tem aí”.

E assim descobriam os clássicos.

A programação era muito fácil de ser feita, hoje é muito complicada: por exemplo, o **Sangue Negro**. Para estrear na sexta-feira as cópias chegaram na quinta-feira. Nesse início de temporada nós passamos o **Juno** na pré-estréia. Antigamente os filmes vinham com antecipação exatamente às vezes pra atender o Clube de Cinema.⁴⁶

Esses expedientes foram decisivos nos anos pos-64. Além de superar dificuldades burocráticas, a recepção filmica não foi afetada, ao menos para os cinéfilos mais aficionados como Gastal, Goida, que durante a censura imposta pelos governos militares no Brasil (1964-1985), iam assistir aos lançamentos da indústria cinematográfica internacional principalmente no Uruguai, a 868 km de Porto Alegre, enquanto a ditadura militar que assolou o continente Latino Americano não chegara também a esses países, com violência maior ainda da ocorrida no Brasil.

⁴⁵ Ismail Xavier. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**: São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 27.

⁴⁶ Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

O CINECLUBE PRO DEO DE PORTO ALEGRE

Fundado em Porto Alegre em 1954, o Cineclube **Pro Deo** era dirigido por Humberto Didonet. Essa personagem liga-se no Brasil, em parte á influências desde os anos 40, da cultura cinematográfica representada por Paulo Emílio Salles Gomes na revista *Clima*, de São Paulo, e de Vinícius de Moraes no jornal *A Manhã*, no Rio de Janeiro.

O estímulo ao movimento cineclubista⁴⁷ avança pelos anos 50, quando a radicalização estética chega ao confronto entre “os favoráveis ao cinema europeu e admiradores de Hollywood, em partidários do conteúdo e formalistas, em esquerda e direita, ou ainda entre “crítico-históricos” e “esteticistas”.⁴⁸ Essa abrangência suscita a manifestação dos católicos e do Vaticano em torno da sensibilidade proposta e de como enquadrá-la nos parâmetros da ética cristã. Tal política da Igreja Católica iria pesar sobre todo cineclubismo brasileiro. Ainda em 1952⁴⁹ a missão do OCIC (**Office Catholique International du Cinéma**) já ministrava cursos e seminários na intenção da formação de cineclubes nas instituições ligadas a Igreja.

Um ano após a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou o Centro de Orientação Cinematográfica, com o mesmo objetivo, sob a presidência do Pe. Guido Logger Em São Paulo, em 1952, Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros promovem o Curso de Iniciação Cinematográfica junto ao curso secundário do Colégio **Des Oiseaux**. Em 1956, em S. Paulo é criada a Equipe de Formação Cinematográfica junto à Confederação das Famílias Cristas, de 1956. Essa confederação, por intermédio das comissões de Moral e Costumes e Orientação Moral dos Espetáculos, vai intervir

⁴⁷ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: o Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 31-32. Disponível em: <<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinematolico.htm>>>. Acesso em: 05/07/2007.

⁴⁸ AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: Crítico e Historiador. São Paulo, Perspectiva, 2003, p.105. Disponível em: <<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinematolico.htm>>>. Acesso em: 06/07/2007.

⁴⁹ Um ano após a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou o Centro de Orientação Cinematográfica, com o mesmo objetivo, sob a presidência do Pe. Guido Logger Em São Paulo, em 1952, Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros promovem o Curso de Iniciação Cinematográfica junto ao curso secundário do Colégio **Des Oiseaux**. Em 1956, em S. Paulo é criada a Equipe de Formação Cinematográfica junto à Confederação das Famílias Cristas, de 1956. Essa confederação, por intermédio das comissões de Moral e Costumes e Orientação Moral dos Espetáculos, vai intervir nas definições do Serviço Federal de Censura Cinematográfica, impondo como uma segunda censura ao ponto de colaborar na proibição do filme **Les Amants**, de Louis Malle, em 1959.

nas definições do Serviço Federal de Censura Cinematográfica, impondo como uma segunda censura ao ponto de colaborar na proibição do filme **Les Amants**, de Louis Malle, em 1959.

Reunindo os cineclubes católicos ao Encontro dos Cineclubistas Brasileiros, em São Paulo, em janeiro de 1959, os católicos puderam dimensionar sua força igualmente na grande presença em cine-fórum, palestras, debates, cursos, etc.⁵⁰ Para Porto Alegre, pois, e à exemplo do ocorrido em nível nacional, Humberto Didonet, amigo de Sales Gomes, publicará o texto sobre a Primeira Convenção dos Cineclubes nesse mesmo ano, onde busca conciliar estética com as diretrizes católicas.⁵¹

Conforme Goida, Humberto Didonet fazia críticas de cinema no “Jornal do Dia” que era o jornal católico em Porto Alegre. O clube dos católicos não realizava sessões em cinemas comerciais, procurava fazer sessões em auditórios como no “clube do INSS” como se dizia, em clima fraternal.

Eu cansei de ver filmes em 16 mm lá, porque o Didonet, pelo fato de eu ser do CCPOA, não impedia que visse os filmes, assim como nós os convidávamos para verem filmes também. Mas existia claro, um ranço ideológico de um lado e de outro. Eles eram o “Cineclube Pro Deo” e a gente era um “Cineclube Pro Demo” (risos), demo, demônio.” A gente passava filmes que às vezes podiam ser considerados eróticos, pornográficos e até eu diria anti-clericais. Além de procurarem passar filmes, eu digo assim sem problemas, tinha um “negócio” que se chamava um guia de filmes, uma classificação católica de filme, por exemplo, aprovados para todo povo, aprovados com reserva, desaprovado e condenado. Até tenho um destes cadernos. **Marcelino Pão e Vinho**, aquele era o filme ideal. Passavam de vez em quando coisas do John Ford, cinema Francês. Mas eles faziam esse caderno e condenavam os filmes, como por exemplo, o filme **Les Amants** do Alain Resnais, que é um filme maravilhoso, claro que era condenado pelo Pro Deo, como **E Deus criou a mulher** e, ao contrário, nós passávamos todos os filmes.⁵²

⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. Fisionomia da Primeira Convenção. In: _____. **Crítica de Cinema** no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 293. Ver GOMES, Paulo Emílio Sales. Os Amantes Ultrajados (II). **Rio de Janeiro: Paz e Terra**, p.163-164. Disponível em: <<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>>>. Acesso em 09/07/2007. A autora aponta ainda como, além de Porto Alegre, em São Paulo, Distrito Federal, Recife, e Belo Horizonte, foram criados cineclubes católicos com a orientação de Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros, Pe. Guido Logger, Valdir Coelho e Carmem Gomes, além do já citado Humberto Didonet.

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema** no Suplemento Literário. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Ver DIDONET, Humberto. **Curso de Cinema**. Porto Alegre, Paulinas, 1960. Do mesmo autor: DIDONET, Humberto. **Promoção de Bons Filmes**. Porto Alegre, Paulinas, 1959. Disponível em: <<<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>>>. Acesso em : 09 /07/2007.

⁵² Entrevista concedida aos autores, em Porto Alegre, no dia 26 de fevereiro de 2008, depositada no Laboratório de História Oral do Núcleo de Pesquisa em História-IFCH/UFRGS. Não publicada.

A questão ideológica atravessou os cineclubes católicos e Humberto Didonet é quem vai produzir os textos com uma cotação moral dos filmes que todos os cineclubes católicos brasileiros aplicavam o chamado “Guia Cultural de Filmes”, e que teve 6 edições até 1965. Consistia de um complemento dos catálogos gerais das cotações morais e ditados pela Divisão Arquidiocesana de Cinema, ou seja, é em POA que é produzido esse guia dos filmes. O Pro Deo se fragmentou quando o jornal católico encerrou suas atividades em torno de 1966, pelo descrédito das condenações morais impostas aos filmes como o de Fellini na cartilha católica. Dissipou-se, como a conjuntura dos anos de 1960.

Com essa narrativa, finalizamos as narrativas da interposição crítica entre a obra e o expectador, objetivo dessa experiência de recepção filmica realizada pelo CCPOA e pela crítica. Acreditamos que essa versão resumida da pesquisa realizada, para esse artigo, ressalte os aspectos principais do percurso efetuado por “máquinas culturais” do período.

