

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

**MARINA DA COSTA CAMPOS**

**O CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES:  
TRAJETÓRIA, EXIBIÇÃO E PRODUÇÃO (1977-1987)**

**SÃO CARLOS - SP  
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

**MARINA DA COSTA CAMPOS**

**O CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES:  
TRAJETÓRIA, EXIBIÇÃO E PRODUÇÃO (1977-1987)**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som. Linha de pesquisa: História e políticas do audiovisual.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana Sá  
Leitão Corrêa de Araújo**

**SÃO CARLOS - SP  
2014**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

C198ca Campos, Marina da Costa.  
O Cineclube Antônio das Mortes : trajetória, exibição e  
produção (1977-1987) / Marina da Costa Campos. -- São  
Carlos : UFSCar, 2014.  
278 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São  
Carlos, 2014.

1. Cinema. 2. Cineclube. 3. Crítica cinematográfica. 4.  
Produção audiovisual. I. Título.

CDD: 791.43 (20ª)



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE  
MARINA DA COSTA CAMPOS**

Prof. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo  
Presidente – UFSCar

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior  
Membro externo – USP-SP

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto  
Membro interno – UFSCar

**Dedico este trabalho às pessoas que  
construíram e ainda constroem a história do  
Cineclube Antônio das Mortes.**

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível com a colaboração de pessoas e instituições que acreditaram e auxiliaram na execução da pesquisa. Agradeço, primeiramente, à Professora Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo pela paciência, orientação e por ter me ensinado os caminhos da pesquisa acadêmica. Em segundo, agradeço aos Professores Arthur Autran Franco de Sá Neto e Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior pelas contribuições dadas no Exame de Qualificação e por aceitarem participar da Banca de Defesa. Agradeço aos Professores André Piero Gatti e Flávia Cesarino Costa por participarem da suplência do Exame de Defesa.

Agradeço aos integrantes do Cineclube Antônio das Mortes pela colaboração nesta pesquisa por meio de suas memórias, documentos, filmes e fotos. Em especial, agradeço Lourival Belém Júnior, pelas inúmeras horas de conversas. A Ricardo Musse, Guaralice Paulista, Eudaldo Guimarães, Maria Noemi Araújo e Lisandro Nogueira por terem disponibilizado todos os materiais que armazenaram, além dos excelentes encontros.

Agradeço imensamente aos meus pais, ao meu irmão e toda minha família, que acreditaram e deram forças nesta etapa. Aos meus amigos, que perto ou longe, me apoiaram sempre. Em especial agradeço aqueles que estiveram junto comigo no mestrado: Daniela Ramos, Júlia Évora, Gabriel Amaral, Andressa Souto, André Matos, Jonathan Marinho e Fillipa Silveira. Ao Museu da Imagem e do Som de Goiás, ao Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), ao Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da PUC-GO (IPEHBC), à Cinemateca Brasileira e aos jornais de Goiânia por permitirem o acesso aos periódicos das décadas de 1970 e 1980 e demais documentos necessários para este trabalho.

Agradeço à Bárbara Zaiden pelas transcrições das entrevistas, à Patrícia Costa Vaz pela revisão atenciosa da dissertação. Novamente agradeço à Daniela Ramos pelas sugestões no texto e a Jonathan Marinho pelo tratamento das imagens utilizadas aqui.

Meus sinceros agradecimentos aos demais professores do PPGIS, que contribuíram para minha formação acadêmica. Ao secretário do PPGIS, Felipe Rossit, pela atenção dada. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa concedida e que possibilitou a dedicação integral à pesquisa. Agradeço aos demais colegas

que de alguma maneira contribuíram com sugestões, críticas e incentivo à elaboração deste estudo.

**- Qual é sua graça?  
- Não conhece pela voz?  
- Antônio das Mortes.**

(diálogo dos personagens Cego Júlio e Antônio das Mortes  
no filme *Deus e o diabo na terra do sol*)

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a história do Cineclube Antônio das Mortes, CAM, entre os anos de 1977 e 1987. A entidade foi criada em Goiânia e teve como estrutura de atividades a exibição de filmes, debates, grupos de estudos e a produção crítica e audiovisual. A partir do levantamento de documentos, jornais, fotos, depoimentos e filmes foi possível aprofundar-se em três aspectos do processo histórico deste cineclube. O primeiro deles é a sua trajetória, levando em conta a exibição, os debates, grupos de estudos e as características que a entidade adquiriu nos dez anos de atuação. O segundo aspecto é a compreensão do CAM enquanto cineclube e enquanto sua relação com o movimento cineclubista brasileiro. O terceiro aspecto é a produção de críticas de cinema e filmes realizados por seus membros. Tem-se o objetivo de identificar os diversos perfis que o cineclube adquiriu e como estes perfis dialogaram com outros cineclubes e com a produção crítica e audiovisual do grupo.

**Palavras-chave:** Cineclube Antônio das Mortes; cineclubismo; crítica cinematográfica; produção audiovisual.

## ABSTRACT

This research analyses the history of the Cineclube Antônio das Mortes , CAM, between 1977 and 1987. This organization was created in the city of Goiânia and its main activities were film screenings, discussions, study groups, film criticism and audiovisual production. Through the survey of documents, newspapers, photos, testimonials and films, it was possible to focus on three aspects of the historical process of this cine-club: The first one is its trajectory, including the study of its exhibitions, discussions after screenings, study groups and the characteristics the entity acquired during ten years of activities. The second aspect is the comprehension of CAM while a cine-club, and its relationship with the cine-club movement in Brazil. The third aspect is the film production and the film criticism by its members. This research has the main objective of identifying the various profiles that the cine-club acquired and how they had had strong influence over the relation with other cine-clubs and the film criticism and the audiovisual production of the group.

**Keywords:** Cineclube Antônio das Mortes; cine-clubs; film criticism; audiovisual production.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01 - Frame do filme *Recordações de um presídio de meninos*. (DVD não-comercial, Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 02 - *Jornal Opção*, 14 out, 1979, p.27. Acervo do Jornal Opção.

Fig. 03 - Fotografia do acervo pessoal de Guaralice Paulista.

Fig. 04 - Fotografia do acervo pessoal de Guaralice Paulista.

Fig. 05 - *Revista Janela*. Goiânia, v.10, mai, 2013.

Fig. 06 - Fotografia do acervo pessoal de Guaralice Paulista.

Fig. 07 - Declaração de registro do Cineclube Antônio das Mortes junto à Censura Federal, Goiânia, 28 nov. 1979. Acervo pessoal de Lourival Belém Júnior.

Fig. 08 - *Revista Janela*, nº10, mai, 2013.

Fig. 09 - *Revista Janela*, nº10, mai, 2013.

Fig. 10 - Frame do filme *Recordações de um presídio de meninos* (DVD, Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 11 - Frames do filme *Recordações de um presídio de meninos* (DVD, Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 12 - *O Popular*, 27 abr, 1980, p.38. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Fig. 13 - *O Popular*, 4 mar, 1979, p.34. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Fig. 14 - *O Popular*, 14 fev, 1982, p.31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Fig. 15 - *1º Ciclo de Programação – Filmes Brasileiros – década de 1970*, de 20 de maio a 11 de junho de 1978. Goiânia. Acervo de Lourival Belém Júnior.

Fig. 16 – *Certificado de registro Cineclube Antônio das Mortes*. Goiânia, 6 mar, 1979. Acervo pessoal de Lourival Belém Júnior.

Fig. 17 - Frames do filme *Contemplanção* (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, acervo pessoal de Ricardo Musse).

Fig. 18 - Frames do registro em Super-8 realizado na XIV Jornada Nacional de Cineclubes de Brasília, em 1980 (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, acervo pessoal de Ricardo Musse).

Fig. 19 - Frames do filme *Recordações de um presídio de meninos* (DVD, Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 20 - Frames do filme *Recordações de um presídio de meninos* (DVD, Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 21 - Fotografia do acervo pessoal de Maria Noemi Araújo.

Fig. 22 - Fotografia do acervo pessoal de Maria Noemi Araújo.

Fig. 23 - Fotografia do acervo pessoal de Maria Noemi Araújo.

Fig. 24 - Frames do filme *A imagem do trabalhador* retirados do vídeo *A história do cinema goiano: 1912-1998* (DVD não-comercial, Eudaldo Guimarães Filmes, acervo pessoal de Eudaldo Guimarães).

Fig. 25 - Frames do filme *Dois nove cinco ponto cinco* (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 26 - Fotografia do acervo pessoal de Maria Noemi Araújo.

Fig. 27 - Fotografia do acervo pessoal de Eudaldo Guimarães.

Fig. 28 - Frames do filme *Quinta essência* (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 29 - Fotografia do acervo pessoal de Eudaldo Guimarães.

Fig. 30 - Cartaz do filme *Grande circo Vera Cruz* retirado do vídeo *A história do cinema goiano: 1912-1998* (DVD não-comercial, Eudaldo Guimarães Filmes, acervo pessoal de Eudaldo Guimarães).

Fig. 31 - Frame do filme *Conceição my love* (Youtube, Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 32 - Frame do filme *Cinzas de quarta-feira* (Youtube, HB vídeo filmes, Brasil).

Fig. 33 - Frame do filme *Ventos de Lizarda* (Youtube, Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 34 - Frame do vídeo *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, Acervo pessoal de Ricardo Musse).

Fig. 35 - Frame do filme *Dedo de Deus* (DVD não-comercial, Cineclube Antônio das Mortes, Brasil).

Fig. 36 - Fotografia do acervo pessoal de Eudaldo Guimarães.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1. CAPÍTULO 1: UMA HISTÓRIA DO CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES</b>	24
<b>1.1 Das origens no movimento estudantil</b>	26
<b>1.2 Das origens no Cine Rio</b>	29
<b>1.3 A primeira fase do CAM (1977-1979)</b>	36
1.3.1 Entre o movimento estudantil e a cinefilia	36
1.3.2 A formalização do cineclube	38
1.3.3 Manifesto cineclubista	42
1.3.4 O grupo de estudos	47
1.3.5 Novas reuniões em 1979	49
1.3.6 Por um perfil mais provocador	52
<b>1.4 A segunda fase do CAM (1980-1984)</b>	56
1.4.1 Por um cineclube em movimento	56
1.4.2 Descentralizando o cinema	59
1.4.3 A 1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-oeste	61
1.4.4 A programação continua	63
<b>1.5 A censura</b>	73
<b>1.6 A terceira fase do CAM (1985-1987)</b>	78
1.6.1 A estabilidade	78
1.6.2 O retorno à instabilidade	83
1.6.3 Por um perfil formador	83
<b>2. CAPÍTULO 2: CINECLUBISMOS</b>	88
<b>2.1 A opção comercial</b>	94
<b>2.2 Mas havia alternativas</b>	103
<b>2.3 O movimento cineclubista entre 1970 e 1980</b>	109
2.3.1 A distribuição e o CAM	113
2.3.1.1 Dinafilme, Embrafilme e CDI	114
2.3.1.2 As entidades estrangeiras	125
2.3.2 A programação do CAM	128

2.3.3	CAM: um cineclube elitista?.....	130
2.3.4	Jornadas de conflitos.....	134
<b>3.</b>	<b>CAPÍTULO 3: A PRODUÇÃO CRÍTICA E AUDIOVISUAL.....</b>	<b>154</b>
<b>3.1</b>	<b>Irradiando e atraindo a crítica.....</b>	<b>157</b>
<b>3.2</b>	<b>A crítica entre a distância e a proximidade.....</b>	<b>160</b>
<b>3.3</b>	<b>A crítica, pelos presidentes do CAM.....</b>	<b>170</b>
<b>3.4</b>	<b>Experimentando a produção audiovisual.....</b>	<b>177</b>
<b>3.5</b>	<b>Participação especial: Piolho.....</b>	<b>185</b>
<b>3.6</b>	<b>A produção cinematográfica – filme a filme.....</b>	<b>186</b>
3.6.1	<i>A imagem do trabalhador e 1º de maio.....</i>	186
3.6.2	<i>SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola (Lourival Belém Jr e Noemi Araújo, 1981).....</i>	188
3.6.3	<i>Dois nove cinco ponto cinco (Lourival Belém Jr, 1981).....</i>	189
3.6.4	<i>A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo (Lourival Belém Jr, 1981).....</i>	190
3.6.5	<i>Nosso cinema, aspectos e sua gente (Eudaldo Guimarães, 1981).....</i>	190
3.6.6	<i>Lúcidos ou neuróticos? (Divino Conceição, 1981).....</i>	191
3.6.7	<i>Quinta essência (Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo, 1982).....</i>	192
3.6.8	<i>Sonhos e fantasias (Eudaldo Guimarães, 1982).....</i>	193
3.6.9	<i>O grande circo Vera Cruz (Hélio de Brito, 1983).....</i>	194
3.6.10	<i>Conceição my love (Hélio de Brito, 1984).....</i>	196
3.6.11	<i>Cinzas da quarta-feira (Hélio de Brito, 1984).....</i>	197
3.6.12	<i>Ventos de Lizarda (Pedro Augusto de Brito, 1982-2000).....</i>	197
3.6.13	<i>João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano (Ricardo Musse, 1984).....</i>	200
3.6.14	<i>Dedo de Deus (Lourival Belém Jr e Márcio Belém, 1987).....</i>	201
<b>3.7</b>	<b>Glauberianos.....</b>	<b>202</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>208</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>216</b>
	<b>APÊNDICE A – Filmografia do Cineclube Antônio das Mortes.....</b>	<b>230</b>
	<b>APÊNDICE B – Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM entre 1978 e 1979.....</b>	<b>244</b>
	<b>APÊNDICE C - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	

em 1980 .....	247
<b>APÊNDICE D - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
em 1981 .....	249
<b>APÊNDICE E - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
entre 1982 e 1983 .....	250
<b>APÊNDICE F - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
em 1984 .....	251
<b>APÊNDICE G - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
em 1985 .....	252
<b>APÊNDICE H - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
em 1986 .....	254
<b>APÊNDICE I - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM</b>	
em 1987 .....	256
<b>ANEXO A - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 5 maio de 1978</b> .....	258
<b>ANEXO B - Excerto do <i>Jornal Opção</i> de fevereiro de 1978</b> .....	259
<b>ANEXO C - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 6 de julho de 1979</b> .....	260
<b>ANEXO D - Excerto do <i>Jornal Opção</i> de 11 de julho de 1979</b> .....	261
<b>ANEXO E – Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 1 de setembro de 1979</b> .....	262
<b>ANEXO F - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 22 de fevereiro de 1980</b> .....	263
<b>ANEXO G - Excerto do <i>Jornal Opção</i>, 2 de setembro de 1980</b> .....	264
<b>ANEXO H - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 14 de novembro de 1980</b> .....	265
<b>ANEXO I - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 21 de dezembro de 1980</b> .....	266
<b>ANEXO J - Excerto do <i>Jornal Opção</i>, n.d, 1980</b> .....	267
<b>ANEXO K – Excerto do <i>Jornal Opção</i> de 28 de janeiro de 1981</b> .....	268
<b>ANEXO L - Excerto do <i>O Popular</i> 26 de fevereiro de 1982</b> .....	269
<b>ANEXO M - Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 29 de agosto de 1982</b> .....	270
<b>ANEXO N - Excerto do jornal <i>Diário da Manhã</i> de 14 de setembro de 1982</b> .....	271
<b>ANEXO O - Excerto do jornal <i>Diário da Manhã</i> de 16 de outubro de 1984</b> .....	272
<b>ANEXO P - Excerto de <i>O Popular</i> de 23 de julho de 1985</b> .....	273
<b>ANEXO Q - Excerto de <i>O Popular</i> de nov/dez de 1985</b> .....	274
<b>ANEXO R – Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 12 de janeiro de 1986</b> .....	275
<b>ANEXO S – Excerto do jornal <i>O Popular</i> de 10 de abril de 1987</b> .....	276
<b>ANEXO T - Cartazes das programações do CAM, entre 1985 e 1987</b> .....	277

## Introdução

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), o personagem Antônio das Mortes (Maurício do Valle) vaga pelo sertão nordestino à procura de fanáticos e cangaceiros. Sua caracterização, assim como seu comportamento, é enigmático: barba grossa, está vestido com uma capa preta que o engrandece, chapéu longo e uma espingarda. Segundo Jean-Claude Bernardet, ele “é solitário, não pertence a grupo algum nem aos proprietários de terra nem à Igreja, nem ao povo revoltado, nem aos camponeses, e é um indivíduo sem semelhantes”<sup>1</sup>. Não somente solitário, é uma figura contraditória. Na análise deste autor, a personagem mata recebendo dinheiro daqueles que oprimem o povo, mas ele quer o bem do povo. Tal contradição “constitui seu próprio ser”.

Esta figura intrigante repercutiu entre o público. Em Goiás, sua força e a de seu criador, Glauber Rocha, foram responsáveis por inspirar um grupo composto por jovens estudantes e cinéfilos. E a homenagem desta inspiração se deu pelo nome da entidade que este grupo criou: o Cineclube Antônio das Mortes. Fundado entre 1977 e 1978, o cineclube se dedicou às exposições e debates, a grupos de estudos e à produção cinematográfica. Nas exposições, organizou mostras de cinema brasileiro, em grande parte de filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal. Exibiu as obras da Nouvelle Vague, do cinema russo, tcheco e, principalmente, do Cinema Novo Alemão. Os debates eram marcados pela busca da discussão política e estética. Em uma relação mútua de interesses, as exposições e debates provocaram o desejo de ampliar o conhecimento sobre as cinematografias. E o estudo das várias estéticas despertava o desejo de discussão. Desenvolveu-se então um grupo de estudos com leituras que perpassavam o cinema, filosofia, sociologia, literatura, artes e psicanálise. O norte tanto das leituras quanto dos debates era dado por um livro recém-lançado na época, intitulado *O discurso cinematográfico* (São Paulo: Editora Paz & Terra, 1977), de Ismail Xavier.

Após três anos de atividades, alguns de seus membros manifestaram o desejo de partir para a produção cinematográfica. Criou-se, em 1981, o Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes. Durante três anos foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens. Outros registros e filmes não finalizados também foram elaborados neste tempo. Uma característica comum destas obras produzidas pelo

---

<sup>1</sup>BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.97. A citação seguinte é da mesma fonte.

núcleo era a busca pela linguagem experimental, a partir de uma perspectiva múltipla que o conceito de experimental tinha para estes membros. Neste período de produção, as exposições continuaram, sendo oferecidas até 1987.

Tanto na produção quanto nos grupos de estudos e nas exposições uma coisa era clara: participava quem tinha interesse. Portanto, alguns participantes buscavam na entidade apenas o visionamento dos filmes, outros o estudo dos filmes. Houve aqueles que só se interessavam pela produção. E aqueles que estavam presentes em todas as atividades. Além disso, alguns membros desenvolveram outra atividade para e a partir do cineclube: a crítica. Eles garantiram presença constante do cineclube nos jornais da cidade através de suas críticas de cinema. Estas diferentes atuações contribuíram para relações diversas que os participantes estabeleciam com a entidade. Não foi possível precisar quantas pessoas frequentaram o CAM, devido estas várias interações que foram criadas. No entanto conseguiu-se mapear alguns membros que tiveram grande atuação no núcleo central ou orbitaram em torno deste.

Leonardo de Camargo era um estudante de Medicina da Universidade Federal de Goiás (UFG) e integrante do movimento estudantil. Chegou a ser preso em Brasília, em 1977, por conta desta ligação. Sua prisão foi marcante para a cidade e até uma missa foi realizada em prol de sua liberação, o que culminou também em mobilizações em favor de outros casos. Hoje, ele é cirurgião gástrico. Antônio Carlos de Gusmão também era estudante de Medicina e vice-presidente do Centro Acadêmico do Instituto de Ciências Biológicas da UFG no ano de 1977. Atualmente trabalha como médico pediatra. Os dois juntos decidiram começar a reunir os estudantes para o debate político por meio da projeção de filmes. Após a formalização do Cineclube Antônio das Mortes, Leonardo foi eleito o primeiro presidente da entidade. Já Antônio continuou frequentando o cineclube, como espectador, até 1979 quando se formou e decidiu dedicar-se à vida profissional.

Lourival Belém Júnior era outro membro estudante de Medicina, colega de Leonardo e Antônio. Nesta época, já estudava cinema e escreveu algumas críticas para um dos jornais da cidade. Aproximou-se das sessões de filmes realizadas por seus colegas e seu envolvimento com a entidade foi aumentando com o passar do tempo. Ingressou na diretoria como responsável pelo Departamento Cultural em 1978, foi tesoureiro em 1979 e tornou-se presidente do CAM no final do mesmo ano. Afastou-se do cineclube em 1983 para fazer pós-graduação na França, retornando em 1984. Em seu retorno ao Brasil, continuou frequentando a entidade, mas não mais como membro do núcleo de organização. Hoje é médico psiquiatra e cineasta.

Ricardo Musse era estudante de Física da UFG. Circulava por dois ambientes: o movimento estudantil e o Cine Rio. Foi o membro responsável por unir estes dois grupos para a formação do CAM. Primeiramente, atuou no Departamento Cultural, juntamente com Lourival Belém. Em 1979, tornou-se o segundo presidente do cineclube, mas ficou por pouco tempo devido à sua mudança para São Paulo. Continuou a manter forte relação com a entidade ao participar do Núcleo de Produção do Cineclube Antônio das Mortes. Entre 1985 e 1987 frequentou algumas sessões, mas desta vez na condição de espectador ou de convidado para o debate. É, nos dias de hoje, professor do Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo (USP).

Outras pessoas se aproximaram do cineclube pelo mesmo objetivo: o encontro de jovens envolvidos com o movimento estudantil por meio dos filmes. Eles também frequentavam os mesmos ambientes, como a Praça Universitária, o Campus 2 da UFG, bares do Setor Universitário, o que contribuiu para que se conhecessem. Zildemar Pires de Oliveira era estudante de Sociologia e considerado por alguns membros do cineclube como um dos mais politizados. Chegou a ser nomeado como tesoureiro na primeira diretoria da entidade. Mas foi se desligando do núcleo central ainda no final da década de 1970. Faleceu anos depois, embora não tenha sido possível descobrir a data.

Mariângela Berquó Ramalhão era estudante de Jornalismo da UFG. Era extremamente ligada ao movimento estudantil e foi uma das primeiras mulheres a fazer parte da diretoria do CAM, atuando como secretária. Participou apenas dos dois primeiros anos da entidade, pois se mudou para a França. Hoje trabalha como jornalista no mesmo país. Elyeser Szturm estudava Arquitetura na Universidade Católica de Goiás (anteriormente UCG, hoje PUC-GO). Frequentava o cineclube pelo interesse nos filmes, mas também por ser um ponto de encontro do movimento estudantil. Foi presença constante nas projeções do CAM, principalmente entre o final dos anos 1970 e começo dos anos 1980. É artista plástico e atualmente é professor do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Outro espectador era Estelino Filho, mais conhecido como Anjinho. Estudante de Arquitetura, tinha forte ligação com os grupos de teatro da cidade. Anarquista, com tatuagem no braço direito, foi lembrado por muitos membros como uma das figuras mais radicais que participaram do cineclube. Seu nome aparece como um dos primeiros secretários da entidade, embora afirme nunca ter exercido tal função. Hoje ele trabalha como Fiscal de Posturas da Prefeitura de Goiânia.

Lindoberto Leão, mais conhecido como Beto Leão, era estudante de Jornalismo e no final dos anos 1970 passou a frequentar o CAM. Chegou a participar da XIII Jornada Nacional de Cineclubes, em 1979, na cidade de Santa Tereza, Espírito Santo, como representante da entidade. Afastou-se do grupo no começo dos anos 1980 e fundou o Cineclube João Bennio. Além de jornalista, era pesquisador de cinema. Foi crítico cinematográfico do jornal *Diário da Manhã* (1982 a 1993), editor geral da revista *Oásis* (1986-1993) e da revista *Novos Dias* (1998). Foi sócio-fundador da Associação Brasileira de Documentaristas – Seção Goiás (ABD-GO), que presidiu em 1985-1986 e 1993-1994. É autor, em conjunto com Eduardo Benfica, do livro *Goiás no século do cinema* (Goiânia: Kelps, 1995). Faleceu no dia 18 de outubro de 2009.

Do lado da cinefilia, outro grupo se formava a partir das sessões promovidas pelo Cine Rio, entre 1974 e 1978. Herondes César era estudante de Direito da UFG e trabalhava como bancário. Era um dos mais velhos do grupo. Cinéfilo, frequentava as sessões do Cine Rio e escrevia algumas críticas para o jornal *O Popular*. Pertenceu ao núcleo central da entidade, como tesoureiro e membro do departamento cultural, em 1979. No começo dos anos 1980, mudou-se para Brasília, o que resultou em seu afastamento do CAM. Atualmente é aposentado e mora no Distrito Federal. Escreveu o livro *Era uma vez o cinema* (São Paulo: Scortecci, 1996) sobre a história do cinema em Piracanjuba, município de Goiás.

Benê de Castro era estudante de Jornalismo da UFG e crítico do *Jornal Opção*. Também trabalhava na Rádio Universitária, em um programa intitulado “Em tempo de cinema”. Foi convidado por Leonardo de Camargo e outros colegas da Medicina para frequentar o cineclube. Pertenceu ao núcleo central da entidade e, junto com Beto Leão, escrevia os releases das programações. Hoje se encontra aposentado. Outro integrante da organização foi Judas Tadeu Porto. Era aluno do curso de Jornalismo, ligado ao Centro Acadêmico do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG, e grande frequentador do Cine Rio. Entre 1978 e 1980 foi muito ativo no cineclube, tanto nas projeções como nos grupos de estudos. Chegou a ser vice-presidente na primeira diretoria. A partir dos anos 1980, passou a escrever sobre cinema no jornal *O Popular* e afastou-se da entidade. Atualmente é jornalista e servidor público.

Havia também outros integrantes do CAM que não pertenciam ao núcleo central, mas eram frequentadores das sessões ou auxiliavam, à distância, em suas atividades. Hélio Furtado do Amaral era professor de cinema do curso de Jornalismo da UFG e crítico do jornal *O Popular*. Auxiliava o cineclube com sugestão de filmes e o empréstimo do projetor de 16mm.

Não frequentava as sessões. Atualmente, Hélio atua no Apoio Jurídico do Sindicato dos Docentes da Universidade Federal de Goiás (ADUFG). Outro jornalista é Antônio Ribeiro dos Santos. Naquela época era estudante, envolvido com o Projeto Cinema de Arte. Auxiliou o cineclube com programações e participou de algumas sessões, mas não chegou a ser um frequentador assíduo da entidade. Hoje é jornalista da Câmara dos Vereadores de Goiânia.

Oto Araújo Vale era estudante de Letras e possuía grande envolvimento com a cena de teatro local. Participava das sessões do cineclube e teve seu nome atribuído ao departamento cultural da entidade, no entanto negou participação na organização. Atualmente é professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Carlos Fernando Magalhães era médico, poeta, cineasta, diretor e crítico de teatro, literatura e artes. Os filmes que realizou não estão catalogados e não há informações sobre sua filmografia, apenas que produziu os seguintes curtas-metragens: *A semana Santa em Goiás* (1979) e *O apocalipse* (data desconhecida). Foi citado por muitos integrantes do CAM por sua participação nos debates e sessões. No dia 3 de novembro de 2009 foi assassinado.

Todos estes nomes compuseram o grupo inicial do cineclube. Cada um com a sua singularidade de proximidade com a entidade: organizadores ou frequentadores. A partir de 1979 e começo dos anos 1980, outras pessoas se integraram ao CAM. Márcio Belém, irmão de Lourival, era estudante de Engenharia Civil e presidente do CA de seu curso. Teve grande participação no núcleo organizacional da entidade, auxiliando nas exibições e produções cinematográficas. Permanece, até os dias de hoje, na mesma área profissional. Eudaldo Guimarães era um jovem cineasta que trabalhava numa produtora chamada Makro Filmes. Frequentava as sessões de filmes promovidas na Aliança Francesa e neste local recebeu o convite de Lourival para participar do CAM. Tornou-se um dos projetionistas do cineclube e teve grande participação no Núcleo de Produções. Também auxiliava no tráfego dos filmes exibidos na entidade. Hoje trabalha na produção do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), na Cidade de Goiás, além de auxiliar em outros festivais do Estado.

Maria Noemi Araújo era estudante de Pedagogia e havia fundado o Centro Acadêmico de seu curso. Com o intuito de exibir filmes, entrou em contato com Lourival Belém para chamar o CAM para fazer as sessões. Acabou sendo levada para o cineclube. Exerceu o posto de secretária da entidade e foi muito ativa no núcleo organizacional, com a promoção das sessões e na produção de filmes. Fez parte da entidade entre os anos 1980 e 1981. Atualmente ela é psicanalista e casada com o professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, Rubens Machado Júnior, que conheceu através da entidade.

A partir de sua irmã Noemi, Ronaldo Araújo tornou-se membro da entidade. Na época, trabalhava na produtora Kino Filmes. Seu interesse estava mais concentrado na produção de filmes, portanto era um frequentador esporádico das sessões. Teve grande atuação no Núcleo de Produção, pois atuou como cinegrafista e diretor de fotografia dos trabalhos do cineclube. Continua no ramo do cinema, em uma produtora própria.

Divino Conceição era iniciante no teatro, em 1975, e conheceu Eudaldo Guimarães. Encantou-se com o cinema e logo passou a produzir filmes em super-8. Criou o Grecia, Grupo Experimental de Cinematografia e Artes, buscando uma participação maior da sociedade, mas o projeto durou pouco tempo. Conheceu o cineclube e passou a fazer parte das exposições e das produções. Sua presença é constante pelas noites na capital, divulgando e vendendo seus filmes e escritos.

Guaralice Paulista era estudante do ensino médio. A partir do namoro com Lourival Belém, conheceu o que era um cineclube. Frequentou as sessões e debates e dedicou-se à produção dos filmes. Hoje é artista plástica e casada com Lourival. Luiz Cam estudava Arquitetura (na UCG) e era membro do Cineclube Nuestra América, do Instituto Técnico Federal de Goiás. Contou com a ajuda do CAM para levar adiante as atividades da entidade. A experiência do Nuestra América durou pouco e ele logo se tornou membro do Cineclube Antônio das Mortes, onde permaneceu até 1987. É cineasta e continua a trabalhar como arquiteto.

Pedro Augusto de Brito era funcionário do Fisco, órgão ligado ao Ministério da Fazenda, mas possuía suas pretensões literárias e cinematográficas. Comprou uma câmera Super-8 e começou a produzir. Isolado, recorreu a Hélio Furtado do Amaral para divulgar uma carta pedindo a união dos cineastas de Goiás. A partir deste manifesto, conheceu o cineclube, onde teve a oportunidade de fazer seu primeiro média-metragem. Sua participação restringe-se ao período de produção de filmes da entidade. Atualmente é aposentado do serviço público e continua trabalhando com cinema.

Hélio de Brito pertencia ao teatro amador e começou a participar das filmagens em Super-8 produzidas por amigos seus, entre eles Eudaldo Guimarães. Numa dessas oportunidades conheceu Lourival Belém e, posteriormente, o CAM. Foi presidente do cineclube entre 1983 e 1984 e esteve presente nas atividades do cineclube até 1987. Também participou das raras sessões oferecidas entre 1988 e 1989. Era estudante dos cursos de História da UCG e Filosofia da UFG, embora não tenha concluído nenhum dos dois. Hoje administra sua própria produtora de filmes em Palmas, no Tocantins.

Lisandro Nogueira era estudante de Jornalismo e professor do Ensino Médio da disciplina existente na época Organização Social e Política Brasileira (OSPB). O ambiente universitário e o gosto pelo cinema o aproximaram do CAM. Não só foi frequentador, como se tornou o último presidente da entidade. Atualmente é professor da Faculdade de Informação e Comunicação da UFG, coordenador do FICA e da mostra “O amor, a morte e as paixões”, e coordenador geral da Cinemateca Brasileira. Todas as pessoas citadas que passaram a pertencer ao cineclube a partir dos anos 1980 compuseram o núcleo central ou estiveram ligadas à entidade pelo interesse na produção de filmes.

Durante os dez anos de atividade, o CAM contou com a participação de outras pessoas, sem uma ligação com a organização e sem uma regularidade. Dentre elas a psicóloga Nilza Maria dos Reis, o professor do curso de Ciências Sociais da UFG Pedro Célio, a senadora Lúcia Vânia, o técnico do judiciário Dalvo Resende, Júlio Ambrósio entre outros. Também é preciso citar o professor Leonardo César do Carmo, mestre em Educação Escolar Brasileira pela UFG, autor do livro *O feitiço do cinema contra o feiticeiro: Cinema de massa e crítica da sociedade* (Goiânia: PUC-GO, 2012), resultado de sua pesquisa de mestrado.

Estes nomes aqui citados tiveram o papel de construir a história do Cineclube Antônio das Mortes. E esta história é o objetivo do trabalho que aqui se apresenta, dedicando-se a compreender o processo de desenvolvimento que envolveu esta experiência cineclubista. O interesse para este trabalho surgiu de forma enviesada, através dos filmes produzidos por seus integrantes. Porém, estes trabalhos refletiam, de um certo modo, o próprio cineclube. Era necessário, portanto, entendê-lo.

Desde 1999 a entidade encontra-se inativa. Ainda assim, o Cineclube Antônio das Mortes tem seu nome vivo em Goiânia. Frequentemente é citado por seus membros e em muitas situações seu nome é creditado em atividades culturais que estes integrantes realizam. Esta força e vitalidade do nome provocaram algumas questões: que cineclube foi esse? Quais atividades realizou? Quem foram seus integrantes? Quais filmes produziu? Quem o comandou? Que perfil ou perfis tinha essa entidade? O que seus integrantes pensavam sobre cinema? Que relação estabeleceu com o movimento cineclubista brasileiro? Inúmeras perguntas foram feitas. Para tentar elucidar estas entre outras indagações a pesquisa foi dividida em três capítulos.

O primeiro concentra-se em compreender a trajetória da entidade. Inicia-se em 1977, com as movimentações estudantis dentro da universidade e nos pontos culturais da cidade. Forma-se um grupo composto por pessoas de interesses distintos, mas que possuem o cinema

como elo comum. Promovem exhibições e debates, realizam grupos de estudos e partem para a produção cinematográfica, com atividades regulares até 1987. Ao longo de dez anos, a entidade adquiriu contornos diferentes, mantendo o debate e o foco nas diversas estéticas cinematográficas. Para dar conta dessas singularidades, dividiu-se sua trajetória em três fases, de acordo com o grupo que estava no comando e com o perfil dominante no cineclube. A divisão em datas é um elemento didático, mas está intrinsicamente ligada com o período em que determinados membros estiveram à frente do CAM.

A partir da trajetória que perpassa essas fases é possível compreender como se desenvolveu este cineclube, como as etapas se relacionam e que perfis a entidade construiu enquanto esteve ativa. Embora o cineclube tenha deixado de realizar atividades em 1999, definiu-se como escopo temporal o período de 1977 a 1987 por ser a faixa de tempo no qual o grupo promoveu ações regularmente. Após 1987, o cineclube realizou sessões em diferentes locais em períodos esparsos. Através das informações coletadas nos materiais de acervo pessoal e jornais, elaborou-se uma tabela com as exhibições e cursos oferecidos pelo cineclube em seus dez anos de atividade. Esta tabela encontra-se nos apêndices deste trabalho.

Diante da contextualização histórica do CAM, o segundo capítulo pretende aprofundar-se nesta entidade enquanto cineclube e suas relações com o movimento cineclubista. Para tal, tenta compreender como se dava o circuito comercial em Goiânia e como os cineclubes se tornaram uma opção alternativa para exibição de filmes. Tenta-se também fazer um breve mapeamento das entidades existentes na capital e como elas dialogavam entre si. Parte-se então para uma perspectiva maior, que é o movimento cineclubista brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, para estabelecer pontos de aproximação e distanciamento entre o CAM e os demais grupos.

Nesta abordagem, definem-se como temas principais os acordos estabelecidos entre as distribuidoras e os cineclubes e a realização das Jornadas Nacionais de Cineclubes. Mais especificamente a relação entre o CAM e as distribuidoras e a participação da entidade goiana nos encontros promovidos entre 1978 e 1980. Além destas duas questões, busca-se refletir sobre as programações exibidas pelo CAM – os critérios de escolha – e por que se dava a caracterização do grupo como “elitista”. Desta maneira, objetiva-se pensar que cineclubismo era esse existente naquela época e qual a sua compreensão para o CAM.

Já o terceiro capítulo tem o intuito de abordar a produção crítica e audiovisual do grupo. Herondes César, Judas Tadeu Porto, Hélio Furtado do Amaral, Benê de Castro, Beto Leão, Lourival Belém, Ricardo Musse e Lisandro Nogueira escreviam críticas de forma

regular ou esporádica nos jornais de Goiânia. A partir dos textos coletados para esta pesquisa, foi possível estabelecer algumas perguntas para esta produção: como identificar a experiência do cineclubismo nos textos produzidos? De que maneira as leituras realizadas nos grupos de estudos e a promoção dos debates influenciaram em suas análises? De que maneira estes textos dialogam com as fases do cineclube?

Embora este trabalho não tenha como objetivo fazer uma análise aprofundada destes textos, visto sua numerosa quantidade e a necessidade de uma pesquisa mais apurada, tem-se a intenção de propor estas questões e tentar apontar alguns caminhos que ajudem a entender esta interação entre a crítica e o cineclube.

Em relação à produção audiovisual, este capítulo concentra-se em abordar o Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes. Aqui, será tratada a formação deste grupo, como conseguiam os equipamentos, quem fazia parte da produção, que registros foram feitos. Esta entidade prezava pela produção de filmes experimentais. Tenta-se compreender os motivos desta escolha e qual o entendimento que este grupo tinha sobre o experimental. Nesta parte da dissertação não serão feitas análises das obras realizadas, também por questão da quantidade produzida, que exigiriam uma pesquisa dedicada somente para elas. No entanto, pretende-se fazer um levantamento das informações a respeito destes filmes e breves indagações sobre a influência da prática cineclubista sobre esta produção. A partir dos dados recolhidos, foi elaborada uma Filmografia, colocada nos apêndices.

Para dar conta do processo de desenvolvimento do cineclube, suas relações com outras entidades e suas produções textuais e audiovisuais, adotou-se uma metodologia baseada em três objetos de análise: o material de arquivo (jornais, fotografias, atas e documentos produzidos pelos integrantes do cineclube), levantamento dos filmes produzidos e entrevistas com os membros do CAM – sendo este último elemento o mais preponderante.

O início deste trabalho foi marcado pela ausência de dados sobre o tema. O que era o Cineclube Antônio das Mortes? Quem eram seus membros? Não havia nenhum documento acessível, apenas algumas informações reunidas no livro de Beto Leão e Eduardo Benfica, *Goiás no século do cinema*. Partiu-se então para a entrevista com Lourival Belém Júnior, pessoa com quem já havia sido estabelecido contato anterior. Através dele, tivemos acesso às atas de reuniões, documentos produzidos pelo CAM e algumas notícias de jornal. Este foi o ponto crucial para avançar na pesquisa, pois foi possível mapear o nome de alguns integrantes e conseguir algumas informações sobre o começo deste cineclube.

Todas as pessoas indicadas nas atas foram procuradas. Entretanto algumas não foram localizadas: Joaquim Moura Filho, Geraldo Gomes, Dairano Batista, Ulysses Calaça, Jorge Serconeck, Raimundo Nonato Carvalho, Elson Caldas, Otacílio Assunção da Silva, Josué Macedo, Dirceu Parreira e Carlos Arantes Paiva. À exceção dos membros falecidos e daqueles que frequentaram poucas vezes o cineclube, todos os nomes citados no começo desta introdução foram entrevistados.

Os depoimentos foram responsáveis por dar vida e contorno à pesquisa. A partir deles foi possível descobrir quem frequentava e como frequentava o cineclube, o que acontecia na cidade entre as décadas de 1970 e 1980, onde fizeram exhibições, como era o espaço das projeções, o que debatiam, o que liam, como produziam, onde os filmes circularam, que problemas havia dentro da entidade. Porém, com tantos entrevistados, o choque de informações e contradições foi constante. Primeiro porque aqui se lida com memória. Nem todos se lembravam da época do cineclube, alguns não conseguiam oferecer dados precisos ou as informações fornecidas eram diferentes umas das outras. Sem contar as lembranças que não foram ditas, camufladas ou recriadas, afinal, a memória também atua como um processo de recriação.

Juntar todos estes depoimentos tornou-se um grande desafio. Tentou-se agrupar os dados em comum e confrontar os dados diferentes, sem estabelecer uma escolha. Teve-se a preocupação também de não expor aqui possíveis declarações que pudessem, de alguma forma, causar algum constrangimento a qualquer entrevistado ou nome relacionado.

Mesmo com os depoimentos, algumas lacunas continuaram. Recorreu-se então à pesquisa nos jornais existentes na época, à procura do que foi divulgado sobre o cineclube. Percorremos o Museu da Imagem e do Som de Goiás, o Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG), o Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central da PUC-GO (IPEHBC) e os acervos dos jornais *Diário da Manhã*, *O Popular* e *Jornal Opção*. Ressalta-se aqui, os arquivos (fotos, jornais e documentos) concedidos pelos entrevistados Maria Noemi Araújo, Eudaldo Guimarães, Ricardo Musse, Hélio Furtado do Amaral e Lisandro Nogueira.

Para compreender o contexto do movimento cineclubista, recorreu-se aos livros, periódicos e documentos elaborados na época. Grande parte da documentação das Jornadas Nacionais de Cineclubes, assim como outros registros do Conselho Nacional de Cineclubes na década de 1970, foi destruída ou desapareceu. O que resta desta documentação pode ser encontrado na Cinemateca Brasileira, na Biblioteca do Museu Lasar Segall, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em arquivos pessoais. Para esta pesquisa, foram

consultados os acervos da Cinemateca Brasileira e da Biblioteca da ECA/USP. Também foram realizadas entrevistas com o diretor de Atividades Culturais do Memorial da América Latina, Felipe Macedo, e os professores André Gatti e Rubens Machado Júnior, cineclubistas e pesquisadores que participaram deste período.

Diante do extenso e volumoso material levantado, surgiu mais um obstáculo: dar conta de analisá-lo e confrontá-lo com as entrevistas. Esta pesquisa apresenta, portanto, o entrelaçamento e as contradições destes dados, no intuito de demonstrar as lacunas que existem neste processo e a própria complexidade de se construir uma trajetória histórica. Além do material de arquivo e das entrevistas, outra fonte de pesquisa que acabou se tornando importante foram os filmes do CAM. Mesmo já colocados como uma das fases deste trabalho – o levantamento das produções realizadas pela entidade –, eles também contribuíram para o entendimento de algumas características deste cineclube.

A escolha do filme *Recordações de um presídio de meninos* (Lourival Belém Junior, 2009) como um elemento norteador para a abordagem da história da entidade deu-se porque nele é possível encontrar aspectos que dizem muito sobre o grupo. Ele apresenta alguns membros ligados ao núcleo central do CAM, assim como seus atributos: como eram, o que pensavam, quais suas rotinas, o que vestiam. É um filme que aborda o cineclubismo, as influências de determinadas cinematografias, as principais atividades exercidas, mas principalmente trabalha com a memória. E a memória constitui-se o elemento fundamental deste trabalho. Outras obras dos integrantes também se apresentam como memória da entidade: qual concepção de cinema defendiam, sobre o que protestavam, como produziam, que temáticas se interessavam, entre outros.

Esta etapa de pesquisa das produções também apresentou suas dificuldades. Através das entrevistas, foi possível descobrir quais filmes e registros foram realizados. Entretanto, alguns depoimentos não forneceram dados suficientes e precisos sobre essas produções. Lidamos, portanto, com questões de memória e com a falta de documentos. Os jornais contribuíram para informar a existência dessas produções, dos manifestos desses cineastas e da circulação destes filmes. Mas muitas informações eram contraditórias nestes veículos.

Outro obstáculo: não há, em Goiás e nem com os integrantes, uma sistematização dessas obras. O livro que relaciona alguns títulos do cineclube, *Goiás no século de cinema*, não apresenta todos os trabalhos realizados, possui alguns erros quanto às fichas técnicas dos filmes e ignora a participação de alguns integrantes tanto nestas produções como nas outras atividades do cineclube. Deste modo, tudo o que se colocou no Capítulo 3 foi resultado dos

materiais coletados em jornais, arquivos pessoais datados entre 1977 e 1987 e nos depoimentos. Está passível de erros, sim. Entretanto oferece um ponto de partida para pesquisas mais aprofundadas.

Por fim, dois aspectos se fazem necessários ressaltar. Jean-Claude Bernardet, na *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (São Paulo: Annablume, 2008), aborda a elaboração das histórias do cinema brasileiro e analisa a questão desta construção basear-se fundamentalmente na realização de filmes<sup>2</sup>. Esta, assim como outras pesquisas que vêm sendo desenvolvidas, se propõe a oferecer um outro lado que também compõe a história do cinema brasileiro. É o lado da exibição, da projeção de filmes realizada por um grupo de pessoas admiradoras de cinema. E que também investiram na produção.

O outro aspecto a se levantar é que mesmo com este trabalho extenso, lacunas ainda ficaram. Mas é importante que elas existam, para que esta história continue sempre se renovando e sendo reelaborada, provocando outros trabalhos. Alcançar todas as respostas seria reduzir esta trajetória trilhada pela entidade. Seria contradizer o nome que leva o cineclube: Antônio das Mortes.

---

<sup>2</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008, p.25.

## Capítulo 1 – Uma história do Cineclube Antônio das Mortes

O curta-metragem *Recordações de um presídio de meninos*, de Lourival Belém Júnior foi concebido e filmado entre 1981 e 1988, mas lançado somente em 2009. Neste filme, hibridismo entre documentário e ficção, existe um entrelaçamento de duas histórias: a existência do Centro de Observação e Orientação Juvenil (COOJ); e a existência do Cineclube Antônio das Mortes. Quem une estes dois universos é o personagem de um jornalista negro (interpretado por Divino José da Conceição) que retorna à antiga sede do COOJ, local onde foi interno em sua adolescência.

O jovem se posta em frente ao prédio abandonado, portando nas mãos o *Estatuto da criança e do adolescente*, a *Constituição do Estado de Goiás*, o jornal *O Popular* e os livros *Kalunga: histórias e textos* (Goiânia: SEG, 1992) e *Negros de cedro* (São Paulo: Ática - Coleção Ensaio 97, 1983), ambos de Mari Nasaré Baiocchi. As memórias do tempo ali vivido são reveladas pela narração em voz *over* do personagem: após atingir a idade limite de permanência na Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (FEBEM), foi transferido para o COOJ. Neste local ele presenciou cenas de tortura e repressão. Depois foi contratado como projetorista da UFG, o que culminou em sua aproximação com o Cineclube Antônio das Mortes, CAM. Desta experiência tornou-se então jornalista.

Intercalada com esta narração, outra voz é inserida. Em uma breve alusão ao filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), a locução de rádio informa sobre a inauguração do Centro de Observação e seus métodos de “reeducação” dos menores. No entanto, as imagens contradizem e ironizam o locutor ao revelar cenas de um prédio abandonado e destruído; recortes de jornais que denunciam as torturas, o desaparecimento de menores e as manifestações pelo fechamento da instituição; e as imagens produzidas pelos integrantes do CAM dentro do antigo COOJ, caracterizadas pela locução de rádio como “cinema verdade”.

Encontra-se nesta contradição um ponto importante que perpassa o curta-metragem: o tratamento da imagem enquanto um mediador que revela e que também esconde. Esta ideia fica mais clara em uma cena na qual os jovens integrantes do CAM estão sentados nos bancos de um cruzamento entre a Avenida Goiás (principal via de Goiânia) e a Rua 3, no Centro, discutindo o livro de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico*. Tal livro aborda as diversas

concepções assumidas por autores e escolas quanto ao estatuto imagem/som do cinema frente à realidade. Os temas abordados pelo livro, de uma certa maneira, perpassam o filme.

A imagem, no caso deste curta-metragem, está na história de um jovem punido por estar com uma câmera fotográfica; nas fotografias dos menores infratores que só têm a imagem como voz; nas cenas das instalações do COOJ; nos cartazes de filmes estampados nos cinemas de Goiânia – a promessa do entretenimento; no trecho de um filme em Super-8 produzido pelos integrantes do CAM; e nas recordações do jornalista que induzem o espectador a imaginar tal vivência a partir dos espaços mostrados no curta-metragem.

A ida para o cinema permitiu ao jovem personagem uma transformação em sua vida, explicitada na seguinte fala: “conheci o cinema e a ditadura militar. Mudei completamente o meu jeito. Entrei de corpo e alma na luta contra a repressão”. Desta maneira o jornalista relata sua experiência no Cineclube Antônio das Mortes e como tal vivência o modificou:

Vivíamos num período de muita tensão. Todos tinham muito medo e ninguém ia facilmente ao DCE. O filme era o melhor chamariz. E quando o DCE passou a ser bem frequentado, os políticos mirins deixaram o cinema de lado. Mesmo com este golpe, o CAM não foi destruído. Ele teve períodos de mais força com belas programações e debates que mexiam com o meio cultural da cidade. Em meio a tantos problemas políticos e sociais, só a sala de cinema deixava uma pequena brecha para o meu intimismo.

Esta fala, assim como todo o filme, exprime uma possível experiência do CAM em seus integrantes. Nesta dissertação, a escolha por começar a trajetória histórica do cineclube por uma breve análise deste filme se dá porque seu discurso aproxima-se (embora em alguns momentos existam pontos de diferenciação) aos discursos feitos pelos integrantes para esta pesquisa. A tensão provocada entre a ficção e o documentário torna a narrativa fílmica relativa e flexível, o que ocorre de forma semelhante nas narrativas dos depoimentos. Tais narrativas pessoais são compreendidas neste trabalho por uma perspectiva que não as toma somente como um relato de um fato histórico, mas também como um espaço onde se revelam e se escondem os desejos, as frustrações, o não dito e o imaginário. Elementos estes que também constroem e reelaboram uma história.

Para traçar o percurso do Cineclube Antônio das Mortes, este primeiro capítulo dedica-se a trazer os antecedentes da criação da entidade, localizados no movimento estudantil e na cinefilia dos espectadores do Cine Rio. O caminho então perpassa pelas três fases que compõem a história do CAM. Estas fases são caracterizadas pelas atividades desenvolvidas, mas principalmente pelo grupo que compunha o núcleo central da entidade. A 1ª fase, de 1977 a 1979, é caracterizada pela união de dois movimentos e o estabelecimento de

uma orientação para as atividades. É a fase no qual se consolida um núcleo com perfil mais intelectual e questionador dentro do cineclubismo.

A 2ª fase, de 1980 a 1984, define-se pela flexibilidade dos locais pelos quais o cineclubes realizou suas exibições e a criação de um Núcleo de Produção de filmes experimentais. É período em que o grupo possui o perfil de produção, mas ainda mantém as características questionadoras da fase anterior. Já a 3ª fase, de 1985 a 1987, distingue-se pelo retorno das sessões do cineclubes em um local fixo, no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás (CREA-GO), e pelo objetivo de formar público para cinema. Neste momento, o núcleo centraliza-se na figura de um dos integrantes e passa a ter um perfil mais diversificado de público (estudantes e profissionais). Mantém resquícios das fases anteriores, mas adaptados a um contexto político e cultural diferente.

Apesar de o cineclubes não ter sido extinto, o foco deste trabalho está nos dez anos de atividade intensa do CAM. Após 1987, a entidade promoveu algumas ações em períodos esparsos de tempo, coordenadas por apenas três integrantes. Portanto, neste capítulo tem-se o intuito de detalhar a história do cineclubes e como a entidade desenvolveu suas atividades, formando vários perfis que se entrelaçam ao longo de dez anos.

### **1.1 - Das origens no movimento estudantil**

O Centro Acadêmico de Medicina, pertencente ao Diretório Setorial de Ciências Biológicas da Universidade Federal de Goiás, localizava-se no Campus I da instituição, no Setor Universitário, em uma pequena sala do prédio do Hospital das Clínicas. A região congregava não só a UFG como também a Universidade Católica de Goiás e tinha como centro a Praça Universitária, local de encontro e de manifestações dos jovens ligados ao movimento estudantil.

Neste período, a UFG contava com uma estrutura de representação estudantil baseada em três diretórios setoriais: o de Ciências Humanas, o de Ciências Exatas e o de Ciências Biológicas, todos eles regulamentados pelo Governo Federal. Esta estrutura foi uma decorrência dos decretos de 1964 e 1967 que proibiam qualquer formação de grupos contestatórios ligados às universidades e escolas. As atividades da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da União Estadual de Estudantes (UEE) também foram impedidas de se realizarem. Até 1973, qualquer tipo de associação estudantil era proibido o que resultou em um silenciamento desta e de outras formas de mobilizações sociais. A partir de 1974, o processo de “abertura lenta, gradual e segura” iniciado pelo Governo Geisel (1974-1979)

promoveu a transição do regime militar para uma abertura conservadora no mesmo momento de crise econômica brasileira. Neste período eclodiram, segundo Nadine Habert, os descontentamentos da sociedade brasileira:

Esta trajetória não se deu de forma linear, mas dentro de uma dinâmica cheia de vaivéns, onde uma sucessão de fatos foi acirrando as contradições de classes e desencadeando pressões sociais dentro de um quadro de crise, de manifestações de descontentamentos de vários setores da sociedade, eclosão de movimentos sociais e redefinições nas correntes políticas de esquerda.<sup>3</sup>

Um dos primeiros movimentos a eclodir é justamente o estudantil, que passou a tomar as ruas em 1975, reivindicando melhorias na educação e questionando a ditadura. Entre 1975 e 1979 ocorreram diversas passeatas e reuniões que culminaram no retorno dos Centros Acadêmicos e dos Diretórios Centrais de Estudantes (DCEs) das Universidades; e na reorganização da UNE, em 1979, no XXXI Congresso da UNE, em Salvador.

O movimento estudantil em Goiânia seguiu a tendência nacional, retornando às reuniões e manifestações. Entretanto, dentro das universidades manteve-se ainda a estrutura dos Diretórios Setoriais. O Diretório Central dos Estudantes da UFG havia sido construído em um novo local, na Rua 226, também no Setor Universitário, mas estava até aquele momento abandonado. Impedidos de ocupar o local, alunos do curso de Medicina criaram um cineclube em seu próprio CA no intuito de exibir filmes para discutir questões políticas e agregar mais jovens para o movimento estudantil. O cineclube também contou com o apoio dos CAs dos cursos do Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL).

Os estudantes de Medicina Leonardo de Camargo e Antônio Carlos de Gusmão eram os responsáveis pela realização de fóruns para discussões políticas somadas à exibição de filmes. De acordo com Leonardo:

O intuito era esse mesmo: fazer as pessoas se aproximarem do Centro Acadêmico, porque era todo mundo distante, existia aquele receio, aquele medo todo. Então, projetar filme era mais um pretexto para aglomerar as pessoas, para haver a discussão depois da apresentação do filme. A gente queria motivar as pessoas a discutir o momento político da ocasião.<sup>4</sup>

Não se sabe exatamente a data específica do início destes encontros. Tanto Leonardo como Antônio e demais entrevistados desta pesquisa não souberam informar o período

---

<sup>3</sup> HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.45.

<sup>4</sup> Quando não houver referência, os depoimentos citados são aqueles colhidos pela pesquisa. As referências completas dos depoimentos estão relacionadas nas Referências.

específico e também não foram encontrados documentos a respeito dessas reuniões. Tal falta de dados precisos pode ter ocorrido devido à própria estrutura deste primeiro cineclube, no qual não havia uma organização formal enquanto entidade de fins culturais. Outro motivo era o receio de possíveis repressões, como explicou Antônio Carlos de Gusmão:

Fazíamos os encontros nas noites de sábado e exibíamos filmes como uma alternativa de discussão dentro de um período de ditadura militar em que nada era permitido ser feito. O cineclube surgiu sem nome e sua estrutura era amadora.

Tais estudantes contaram com a ajuda do professor do curso de Comunicação Social da UFG, Hélio Furtado do Amaral, cuja bagagem em cinema já era vasta até então. Hélio, nascido em Rio Casca, Minas Gerais, mudou-se para Goiânia em 1973 para exercer o cargo de professor titular da Universidade Federal de Goiás, aposentando-se no ano de 1984. Trabalhou como crítico de cinema nos jornais *A Gazeta*, *O Popular* e *Diário Manhã*, e na revista *Convivium*. Foi um dos pioneiros no ensino de cinema na capital de Goiás, ao ministrar cursos práticos na área. Além disso, foi integrante do Cineclube do Centro Dom Vital, de São Paulo – mesma entidade frequentada também por Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, entre outros<sup>5</sup>. Foi Diretor do Departamento do Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema (INC) e representante do Banco do Estado de São Paulo na comissão de julgamento de financiamento de filmes nacionais, entre 1956 e 1961.

Como se deu a presença de Hélio Furtado do Amaral dentro do futuro Cineclube Antônio das Mortes e os embates gerados entre ele e os integrantes, no que diz respeito às exhibições e ao perfil da entidade, serão discutidos neste e no segundo capítulo. No entanto o que é importante apreender deste momento inicial é que o professor não participava das rotinas deste “cineclube”, mas auxiliava com indicações de filmes, em algumas oportunidades conseguia trazer obras para serem exibidas e participava de alguns debates. Mas seu auxílio principal era conseguir com a Universidade o empréstimo do projetor de 16mm para a realização das sessões.

A preferência das programações desses encontros era, segundo Antônio Carlos de Gusmão, pela exibição de filmes nacionais, embora não se tenha deixado de lado a exibição de filmes estrangeiros. Neste caso, tanto Antônio como Leonardo citaram a projeção do filme *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925), como uma de

---

<sup>5</sup> O Cineclube Dom Vital foi criado em 1954 em São Paulo, com o intuito de realizar atividades culturais norteadas pelo pensamento católico. Cf. em MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O cineclube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís*. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2007.

suas lembranças dessas exibições. Sobre esta recordação é possível supor que os filmes de outras nacionalidades poderiam ter como ponto em comum os temas voltados para a política, greves e revoluções. Esta suposição baseia-se no intuito dos encontros destes estudantes em discutir temas políticos. O mesmo se estende para os filmes nacionais. Embora não se tenha nenhum tipo de documento que aponte as programações exibidas durante este período, Leonardo de Camargo relatou que os filmes projetados pertenciam à Dinafilme - Distribuidora Nacional de Filmes, empresa cujo acervo era composto por filmes que refletiam a realidade brasileira<sup>6</sup>.

Um dos estudantes que se aproximou desses encontros e das discussões políticas foi Lourival Belém Júnior. Ele havia acabado de ingressar no curso de Medicina e logo aderiu ao movimento estudantil. Lourival também se dedicou a um estudo aprofundado de cinema, participando de cursos oferecidos pelo professor Hélio Furtado do Amaral. Em relação a esse primeiro momento, ele ressaltou que o cinema era um instrumento de mobilização:

O cinema, de alguma maneira, era uma forma de mobilizar os estudantes, de encontrar novos espaços de discussão e trazer temas importantes da realidade daquele momento: a greve, a questão estudantil, a universidade, a repressão. Quer dizer, seria uma forma enviesada de fazer essa discussão.

Belém recordou-se de outros estudantes muito atuantes neste momento e que anos depois passaram a ocupar cargos em secretarias da saúde de municípios de Goiás, como Elias Rassi Neto e Paulo César Borges. No entanto, vários alunos, vinculados a outros cursos da UFG assim como de outras universidades, também se juntaram a este grupo, como foi o caso de Ricardo Musse. Na época ele era recém-ingresso no curso de Física da UFG. Logo se interessou pelo movimento estudantil e pelas reuniões no CA de Medicina. Sua entrada foi decisiva para um novo rumo que esse “cineclubes” adquiriu no ano seguinte, em 1978. Musse é tido como o elo entre esses universitários e outro grupo, frequentador de um famoso ponto cultural daquele tempo: o Cine Rio.

## **1.2 - Das origens no Cine Rio**

O bairro Campinas abriga um histórico curioso. Antes da inauguração da capital do Estado, em 24 de outubro de 1933, a região já era um centro urbano consolidado com o nome de Arraial de Campinas, conhecido entre a população como “Campininha das Flores”. Com a

---

<sup>6</sup> CINE-DEBATE: Publicação da Federação Paulista de Cineclubes. São Paulo/SP, [s.e], n. 0, mai./jun. 1977, n.p. Acervo da Cinemateca Brasileira.

transferência da antiga capital Cidade de Goiás para o novo município em construção, Goiânia, Campinas foi englobada como um bairro da nova cidade, por ordem do então governador, Pedro Ludovico Teixeira.

A partir deste momento, Campinas tornou-se o polo comercial até a década de 1950, quando o Setor Central passou a concentrar os principais bancos, escritórios e o comércio<sup>7</sup>. Mesmo com essa descentralização, tanto o Centro como Campinas “disputaram” a atenção cultural da capital entre 1960 e 1970, tendo como caso específico às salas de cinema.

De acordo com Beto Leão e Eduardo Benfica, neste período havia 14 cinemas em Goiânia, dos quais dois situavam-se nos bairros Fama e Vila Nova, cinco no Centro e outros cinco em Campinas<sup>8</sup>. Nesta “disputa”, Campinas oferecia um diferencial: abrigava o Cine Rio, pioneiro na cidade em oferecer programação dedicada aos filmes de arte. Não foram encontrados dados sobre a inauguração deste cinema, as programações e seu público. O que se tem escrito sobre o Cine Rio encontra-se em algumas críticas de Hélio Furtado do Amaral e Judas Tadeu Porto, e nas pesquisas realizadas por Beto Leão e Eduardo Benfica sobre a história do cinema em Goiás. A única referência cronológica apontada pelos dois autores é que este cinema já existia na década de 1960 e que se transformou em igreja evangélica no final da década de 1980.

O Cine Rio localizava-se na Praça Joaquim Lúcio e a partir de 1974 foi incluído no Projeto Cinema de Arte. A proposta foi elaborada pelo professor Hélio Furtado do Amaral, e por um grupo de alunos do curso de Jornalismo da UFG. Hélio Furtado citou como integrantes deste projeto Antônio Ribeiro dos Santos (Toninho), Joãomar Carvalho de Brito Neto e Judas Tadeu Porto, todos com idade entre 18 e 19 anos. Judas Tadeu não se colocou como um dos integrantes deste grupo, mas foi citado pelos demais. Antônio Ribeiro acrescentou o nome de Luiz Freire como um dos membros, embora nenhum dos outros integrantes o tenha citado. A coordenação deste projeto ficava a cargo de Antônio Ribeiro enquanto Hélio Furtado era assessor de programação.

Embora exista este pequeno impasse quanto à organização, os depoimentos colhidos nesta pesquisa reforçam os quatro nomes acima citados (Hélio, Antônio, Joãomar e Judas Tadeu) como o grupo principal que comandou o projeto. A proposta era oferecer aos finais de

---

<sup>7</sup> PAULA, Flávia Maria; CORREA, Elaine; PINTO, José Vandério. O papel do setor Campinas na formação da centralidade polinucleada de Goiânia. *IX EREGEO – Encontro Regional de Geografia. Novas territorialidades – integração e redefinição regional*. Porto Nacional, jul. 2005, n.p. Disponível em: <[http://observatoriogeogoiias.iesa.ufg.br/uploads/215/original\\_Paula\\_flavia\\_maria\\_assis\\_stor\\_campinas.pdf](http://observatoriogeogoiias.iesa.ufg.br/uploads/215/original_Paula_flavia_maria_assis_stor_campinas.pdf)>. Acesso em: 2 jul. 2013.

<sup>8</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.35. A próxima citação é da mesma fonte.

semana a exibição de filmes que não circulavam no circuito comercial, apresentando “ao público, de modo eclético, o essencial do conjunto de obras cinematográficas contemporâneas e do passado”. De acordo com Antônio Ribeiro, Goiânia era acometida por um “vazio” de referências do cinema de arte.

O Projeto Cinema de Arte no Cine Rio pretendia atender esses anseios, porém seu começo não tenha sido de fácil apelo popular, como relatou Antônio Ribeiro:

O Cine Rio era pequeno, com capacidade para cerca de trezentas pessoas. Eu conversei com o diretor do cinema sobre a possibilidade de a gente abrir uma sessão especial, no final de semana, toda sexta-feira. Ele me mostrou a relação de filmes da distribuidora que era em Ribeirão Preto, e eu captei dois filmes de lá. A partir daí eu, praticamente sozinho, passei notas para o jornal explicando que iríamos passar tais filmes. Na sexta-feira nós começamos com a sessão das 20 horas. Não foi praticamente ninguém.

Embora o início tenha sido aquém do esperado, as sessões continuaram a ser realizadas, frequentadas basicamente por estudantes universitários, de acordo com Antônio. Segundo a crítica escrita por Hélio Furtado em *O Popular*, do dia 14 de fevereiro de 1982, este público estudantil também era específico:

O Cine Rio foi escolhido como piloto de experiência. E no decorrer de algum tempo, tornou-se um local de atrações, de concentração de uma clientela em que a ênfase era dada pelos estudantes de arquitetura enquanto que os de comunicação se reduziam a uns poucos. (Mas até professores de comunicação estavam lá: exercitavam o hábito de ver cinema)<sup>9</sup>.

Visava-se, naquele momento, a formação de “um público específico para esse tipo de filme [filmes de arte], através de uma experiência eclética”<sup>10</sup>. Segundo Antônio Ribeiro, foram exibidas as obras de Federico Fellini, Ingmar Bergman, Charles Chaplin, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Orson Welles, John Ford, Pier Paolo Pasolini, entre outros. Um caso marcante para o Cine Rio em relação à programação foi a exibição do filme *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968). Durante a sessão, a Polícia Federal invadiu e fechou o cinema, mesmo com a autorização prévia que o grupo tinha para a realização da projeção. À exceção desta ocasião, não houve outros relatos referentes à repressão do regime militar sobre a execução do projeto.

Os filmes exibidos nestas sessões específicas do Cine Rio eram conseguidos por meio das embaixadas, mas principalmente por uma empresa distribuidora de Ribeirão Preto,

---

<sup>9</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Por um cinema de arte reflexo da comunidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Cinema, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>10</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Op.cit.*, p.78.

chamada Empresa Paulista de Cinema São Paulo-Minas. Antônio Ribeiro e Hélio, por muitas vezes, se deslocavam para esta cidade, discutiam a programação com a empresa e traziam para Goiânia as obras almejadas. Hélio afirmou que o grupo tinha facilidade em conseguir os filmes. Já Antônio recordou-se de uma história interessante com o longa-metragem *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974):

Nessa época, eu e o Hélio fomos a Ribeirão Preto. Tinha um filme da empresa que não havia sido lançado nacionalmente, porque eles achavam que “não ia pegar” e nos ofereceram. Era o filme *O amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos. Nós ligamos para o Nelson e perguntamos se ele poderia vir lançar o filme em Goiânia. Ele disse: “tem um problema. Estou trabalhando em um filme”. Na época Nelson estava preparando *Memórias do cárcere*, e nos disse que tinha muito prazer em saber que estávamos lançando o filme.

Sobre esta questão de programação e distribuição, há um documento elaborado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI) – ligado à presidência da República – que descreve os principais dados e atividades de Hélio Furtado do Amaral. Neste relatório há informações sobre as críticas feitas pelo professor à distribuidora da Embrafilme e a defesa do Projeto Cinema de Arte como uma maneira de proporcionar a exibição de determinados filmes que não chegavam à cidade:

Em entrevistas concedidas aos jornais *Cinco de Março* e *Opção*, publicadas em nov 76 e fev 78, respectivamente, teceu críticas à política de distribuição de filmes pela Embrafilme, que, segundo afirmou, só atingia os grandes centros, bem como desconhecia o Cinema em seu aspecto cultural. Ao abordar o Projeto Cinema de Arte, afirmou que o mesmo “foi uma fórmula que se encontrou para que 5% ou 10% dos filmes produzidos anualmente chegassem ao público, o que significaria, se realmente atingisse os espectadores, uma espécie de consciência crítica do mundo, uma abertura para a análise do homem, ou a saída, a curto prazo, para se conscientizar os espectadores”. Declarou ainda, rezear que uma ajuda dos poderes públicos ao Projeto pudesse marcar ideologicamente o universo da exibição.<sup>11</sup>

O trecho acima revela a opinião de Hélio Furtado do Amaral sobre a dificuldade da chegada de filmes da Embrafilme em regiões fora do eixo Rio-São Paulo. Pode-se sugerir que empresas de cinema localizadas em outros Estados, como o Cine Rio, e projetos voltados à exibição de filmes não comerciais recorriam mais às instituições privadas de distribuição. Outra questão é que este documento informa que o projeto não recebia apoio de nenhum âmbito governamental. Isto indica que as despesas do projeto ao longo dos quatro anos de

---

<sup>11</sup> SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Requerimento de Hélio Furtado do Amaral*. SNI – Agência Central. Brasília/DF, 1989. Expedido pelo secretário Luci Vicente Coutinho de Castro (Acervo de Hélio Furtado do Amaral).

desenvolvimento eram pagas pelas rendas da bilheteria e pelas próprias pessoas envolvidas na proposta.

Em relação à divulgação das programações do projeto, o grupo partia para duas linhas de trabalho. A primeira, de maneira “artesanal”, era feita pelo próprio professor Hélio Furtado e por Antônio – auxiliados por amigos –, que passavam pelas faculdades convidando as pessoas para as exibições. Eles também pregavam cartazes feitos em cartolina nos corredores dos prédios do campus da UFG. Nestes cartazes constavam charges com as chamadas dos filmes desenhadas por Jorge Braga, um dos principais caricaturistas goianos.

Outra forma de propaganda do projeto foram os jornais. Antônio Ribeiro ocupava-se em pedir notas em vários periódicos da cidade. Mas o maior espaço foi conquistado pelo professor Hélio Furtado no jornal *O Popular*, no qual ele tinha uma coluna exclusiva para análise dos filmes que seriam exibidos no Cine Rio. Os estudantes envolvidos com o projeto também contribuíram com análises para esta coluna ou conseguiam espaços em outros periódicos da capital, como o *Jornal Opção*. Antônio relatou que auxiliava o professor “com o trabalho de ver o filme, fazer o texto e elaborar a programação”.

Tais análises promoveram um efeito positivo em relação à popularidade do projeto, visto que muitas sessões passaram a ter grande público após os textos serem publicados. O aumento do número de espectadores assegurou a permanência do projeto e acalmou as pressões dos responsáveis pela sala de cinema em relação à viabilidade daquelas sessões. Em decorrência disto, muitos filmes permaneceram em cartaz por várias semanas. Judas Tadeu, que escrevia alguns textos para a coluna de *O Popular*, lembrou-se de um caso de pressão e, por conseguinte, sucesso quando o grupo decidiu exibir o filme *Possessão* (*Possession*, Andrzej Zulawski, 1981):

Ao mesmo tempo em que nós dávamos satisfação para o exibidor para tratar do que ele queria - que era o público-, a gente também queria formar este público. Nós não estávamos interessados só em levar pessoas para assistir filmes. Eu me lembro que um dos filmes que lutei para permanecer em cartaz foi *Possessão*, de Andrzej Zulawski. Era um filme que se dirigia para um conteúdo psicológico. Eu trabalhei com o pessoal da Católica, nas turmas de Psicologia. Escrevi no jornal, chamei os alunos, porque era um filme importante para a análise psicológica também. O filme que ia ficar uma semana ficou um mês em exibição. O exibidor ficou satisfeito e nós muito mais, porque pudemos apreciar e discutir. Esse é só um exemplo de vários outros filmes que nós conseguíamos segurar da mesma forma.

Antônio, Judas Tadeu, Hélio Furtado e outras pessoas que frequentaram o Cine Rio ressaltaram este cinema como um espaço marcante de encontros e de referência cultural em Goiânia na década de 1970. Antônio relatou ter escutado um professor fazer a seguinte

afirmação “você tirou o Centro do Centro e trouxe para a periferia”. O sucesso do projeto levou o Cine Rio a ampliar as sessões dedicadas ao cinema de arte. Duas exibições eram realizadas nas sextas-feiras<sup>12</sup>. De acordo com Beto Leão e Eduardo Benfica, a partir do dia 5 de abril de 1975, o projeto passou a ter também duas sessões aos sábados: uma às 14 horas e outra às 16 horas, por um período de dois anos<sup>13</sup>.

Além da ampliação das sessões, houve tentativas de realização de debates e grupos de discussão após as exibições dos filmes. Ricardo Musse, que era um espectador assíduo do Cine Rio, lembrou-se de que alguns frequentadores - inclusive ele próprio - tentaram reunir pessoas para a realização de debates na praça que ficava em frente ao cinema. No entanto tal ideia não foi adiante. Lourival Belém citou a existência destas reuniões, encabeçadas principalmente por Hélio Furtado do Amaral - cuja participação concentrava-se em apresentar aspectos da linguagem cinematográfica.

Outro assíduo espectador deste cinema era Herondes César, que na época era funcionário do Banco do Brasil e estudante de Direito da UFG. De acordo com Herondes, as sessões de sábado à tarde eram frequentadas pelas pessoas mais jovens, mas ele costumava ir às sessões das sextas-feiras. Recordou-se de ter assistido a *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), *Pocilga* (Pier Paolo Pasolini, 1969) e *Persona – Quando duas mulheres pecam* (*Persona*, Ingmar Bergman, 1966). No entanto, não se lembra da existência dos debates após as exibições, mas sim de apenas uma tentativa frustrada de discussão:

Num sábado à tarde, após assistirmos ao filme *Persona*, de Ingmar Bergman - que tinha o ridículo título de *Quando duas mulheres pecam* - um estudante de Jornalismo, cujo nome não me recordo, convidou algumas pessoas para um debate. Saímos para a praça em frente ao cinema. Éramos meia dúzia: Ricardo Musse, eu e uns quatro jovens, possivelmente estudantes de Jornalismo, pois não eram conhecidos meus nem do Ricardo. Ali na praça, o estudante de Jornalismo subiu num banco e pontificou: “O filme é puro Kierkegaard! É puro Kierkegaard!” E ficou só nisso o nosso debate. Mas ninguém ali tinha lido nada do filósofo Kierkegaard. Isto evidencia que nenhum de nós ali estava preparado para analisar um filme de Bergman.

Já outras pessoas que frequentaram o Cine Rio afirmaram que havia o costume de se promover discussões após os filmes. Nilza Maria dos Reis, que era estudante de Psicologia da Universidade Católica de Goiás, tinha o hábito de todos os sábados frequentar o Cine Rio e

---

<sup>12</sup> Não foram encontrados dados que informassem os horários exatos das sessões de sexta-feira à noite. No entanto, a partir do depoimento de Antônio Ribeiro, pode-se deduzir que a última sessão começava às 20 horas.

<sup>13</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.79.

também participar dos posteriores debates. Oto Araújo Vale, estudante de Letras e envolvido com o teatro, já conhecia Ricardo Musse e também participava das sessões aos sábados. Ele definiu o local como um espaço onde se “tinha um pouco de contato com certa comunidade que via os filmes”. Outra pessoa que frequentou este cinema foi Elyeser Szturm, estudante de arquitetura da UCG. Ele lembrou-se de que costumava encontrar seus amigos no Cine Rio e que depois se deslocavam para um bar intitulado “Denga do Gaúcho”, próximo ao cinema, para também debater filmes. Provavelmente este pode ter sido o local frequentado por Antônio Ribeiro e seus amigos:

Nós montamos um clubinho, depois das dez horas da noite, na sexta-feira. Quando terminava a sessão a gente ia para um bar conversar sobre cinema. Quem participava: os escritores Carlos Fernando Magalhães e Heleno Godói – esses “caras” da literatura e do cinema. A gente começou a discutir cinema e o foco era o Cine Rio.

Este ponto de encontro criado pelas projeções no Cine Rio também foi lembrado por Hélio em seu artigo para *O Popular*:

Os afeiçoados, os cinéfilos, os estudiosos, os esnobes misturavam-se antes, durante e depois das projeções. Antes das exibições, “O Popular” publicava um texto prévio sobre o filme em exibição, muitas vezes sintetizado numa folha mimeografada e distribuída aos espectadores; formavam-se filas aos sábados e domingos; após a exibição, os cinéfilos e estudiosos se reuniam, conversavam, discutiam, divergiam e chegavam às suas conclusões<sup>14</sup>.

Judas Tadeu também se recordou da distribuição de textos nas sessões e fez uma análise desta vivência de debates como uma experiência de cineclubismo:

Inclusive tinha um grupo que se reunia para discutir sobre o filme. Então era um cinema de arte que não se chamava cineclube, porque era um cinema formal, mas era uma associação que na essência parecia um cineclube. A essência do cineclube, basicamente, é divulgar a arte. Eram distribuídos em todas as sessões folhetos explicando o filme, a sinopse. O Cine Rio foi uma experiência espetacular.

A rotina de pequenas discussões em decorrência dos filmes lançou também os primeiros passos da formação do que viria a ser o Cineclube Antônio das Mortes. Todos os nomes citados aqui nesta pesquisa, referentes ao Cine Rio, foram fundamentais para a formação do CAM, pois tais pessoas tornaram-se fundadoras ou frequentadoras da entidade.

---

<sup>14</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Por um cinema de arte reflexo da comunidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Cinema, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Judas Tadeu compreende a criação do CAM como um “desdobramento do Cine Rio”. Um desdobramento do Cine Rio e do movimento estudantil, que encontrou no cineclubismo uma maneira de lidar com o momento político por meio da apreciação da arte cinematográfica.

O Projeto Cinema de Arte extinguiu-se em 1978, quando as salas deste cinema voltaram a exibir somente filmes comerciais. Direcionou-se, então, para o CAM a continuidade de um espaço dedicado aos filmes de arte.

### **1.3– A primeira fase do CAM (1977-1979)**

#### **1.3.1 - Entre o movimento estudantil e a cinefilia**

A criação do Cineclube Antônio das Mortes paira entre a memória e dados imprecisos. “Eu não sei dizer de quem partiu a ideia, no que diz respeito a uma pessoa específica” disse Lourival Belém quando perguntado sobre o início do cineclube. Já Ricardo Musse recordou-se de participar de uma reunião, realizada na Faculdade de Arquitetura da UCG, com o intuito de formar um cineclube, mas que tal conversa não foi adiante. Segundo Musse, participaram Lourival Belém, o professor Hélio Furtado e o estudante de Arquitetura Elyeser – que em depoimento afirmou não ter participado deste momento de criação do CAM. Ricardo Musse, que declarou ter conhecido Lourival Belém nesta reunião, afirmou que eles “já tinham mapeado as pessoas da sua geração que gostavam de cinema”.

O estatuto interno do CAM registra sua fundação em agosto de 1977. Já o blog de Lisandro Nogueira aponta como data de origem o dia 26 de junho de 1977. Esta data também foi confirmada por Benê de Castro e Herondes Cezar<sup>15</sup>. Embora não se tenha documentos (só materiais posteriores a 1977) que indiquem este momento de criação em 1977 e os relatos também não revelem uma data precisa da união, dois fatos se mostram importantes. O primeiro é que a ideia de formação de um cineclube surgiu do movimento estudantil. O segundo é que a criação do CAM – que neste período ainda não tinha este nome – se deu pela união dos dois grupos: o movimento estudantil, representado pelos estudantes de Medicina da UFG que promoviam fóruns no CA de Medicina; e os cinéfilos, frequentadores do Cine Rio, como recordou Ricardo Musse:

O movimento estudantil começou na Universidade em 1977. Nós éramos [Ricardo e Belém] mais ou menos da mesma idade, tínhamos entrado na Universidade juntos e

---

<sup>15</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Cineclube completa 32 anos com texto do seu fundador. *Blog do Lisandro*. Goiânia, 26 jun. 2009. Disponível em: <<http://lisandronogueira.com.br/2009/06/26/cineclube-completa-32-anos-com-texto-do-seu-fundador/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

fazíamos parte desse movimento. A ideia de fazer um cineclube foi viabilizada pelo pessoal interessado em cinema e pelo pessoal do movimento estudantil. O pessoal que se interessava por cinema, não eram todos propriamente do movimento estudantil. Inclusive eram pessoas mais velhas, como o Herondes e o Benê de Castro.

Benedito de Castro, mais conhecido como Benê de Castro, nesta época era crítico de cinema do *Jornal Opção* e havia sido aluno do professor Hélio Furtado no curso de Jornalismo da UFG. Frequentava as sessões do Cine Rio e foi uma das pessoas mais atuantes neste início do cineclube. Ele não se recorda como foi este momento de aproximação com o CAM, mas lembra-se da fusão entre os estudantes e os cinéfilos do Cine Rio:

Na época o Leo de Camargo, o Zildemar, o Carlos Fernando Magalhães, esse grupo chegou convidando para participar do CAM. Eles me chamaram porque a gente já se conhecia. Era uma oportunidade de ver aqueles filmes que você só sabia como mito e saber por que aquilo era proibido. Era um grupo que se encontrava nos corredores, nos próprios botecos. Mas esta primeira fase se confunde muito com o Cinema de Arte, pois havia as pessoas de lá também neste mesmo grupo.

Já Herondes César lembrou-se do momento em que foi chamado para a criação do cineclube:

Nessa época [1977], dois estudantes de Medicina, conhecidos como Leonardo e Gusmão, passavam filmes no CA da Faculdade de Medicina, e já estavam cansados de cuidar de tudo sozinhos – pedir filmes, buscá-los no aeroporto, pegar a autorização da Censura, projetar os filmes, levar de volta ao aeroporto etc – e gostariam de passar o encargo adiante. Um dia fui procurado por um jovem estudante de Física, Ricardo Musse, que me propôs a criação de um cineclube no DCE. Era tudo o que eu queria para poder assistir a filmes que faziam parte da história do cinema.

Herondes acredita que tal convite de Ricardo foi realizado por ele ser uma pessoa com a reputação de “conhecedor de cinema” e porque escrevia alguns textos sobre o assunto no jornal *O Popular*. Ele reforçou a movimentação feita por Musse de “arregimentar interessados em participar do cineclube”. Ricardo afirmou ter feito a ponte entre o Cine Rio e o movimento estudantil, por frequentar os dois ambientes:

Eu era a pessoa que tinha um papel essencial na fundação, porque eu era uma ligação entre os dois lados. Eu frequentava o Cine Rio, tinha relações com o pessoal do cinema e também era do movimento estudantil. Por isso, eu fui encarregado pelo pessoal do movimento estudantil a levar o cineclube para o DCE.

Segundo Musse e Benê de Castro, o objetivo da criação do cineclube tinha como foco a reocupação do prédio do DCE, que até aquele ano estava abandonado e não podia ser

ocupado por entidades estudantis. A existência de Diretórios Setoriais, regulamentados pelo regime militar, permitia que os Centros Acadêmicos angariassem fundos a partir da expedição de carteirinhas de estudantes. O Centro Acadêmico de esquerda de maior força e organização da UFG era o de Medicina. E foi justamente o CA de Medicina, liderado por Leonardo de Camargo e Antônio Gusmão, entre outros, que bancou a fundação do cineclube<sup>16</sup>.

Nesta aproximação de pessoas para a formação da entidade encontram-se, então, os seguintes nomes: Leonardo de Camargo, Antônio Gusmão, Lourival Belém, Ricardo Musse, Herondes César, Benê de Castro, Judas Tadeu Porto, Joaquim de Moura Filho e Hélio Furtado do Amaral. Antônio Ribeiro, coordenador do Projeto Cinema de Arte no Cine Rio, também foi convidado a participar do novo cineclube, mas optou por auxiliar à distância, pelas demandas que seu projeto exigia. No entanto, ele reforçou que “o Cine Rio foi a porta de entrada para eles [no caso, Ricardo Musse e Belém], mas que tudo era ligado a uma só linha de pensamento: fazer cinema, discutir e mostrar cinema”.

### 1.3.2 - A formalização do cineclube

As primeiras sessões do cineclube no Diretório Central dos Estudantes ocorreram em 1977. Antes da construção do prédio em um novo local, o DCE ficava localizado próximo à Avenida Anhanguera, também no setor Universitário. Oto Araújo Vale (estudante de Letras que frequentava o Cine Rio) recorda-se que entre 1974 e 1976 este local já abrigava mostras de teatro e até sessões de filmes. Outra sede foi construída, mas as restrições da Censura Federal resultaram na desativação do espaço. Uma notícia veiculada no jornal *Cinco de Março* publicada na semana de 6 a 12 de novembro de 1978, mostra o desejo de retomada das atividades do local. A matéria, cujo título é “DCE elege diretoria”, noticia as novas eleições para o Diretório, “fechado e inativo”, a serem realizadas entre os dias 6 e 7 de novembro, e traz a seguinte afirmação: “todos os estudantes estão sendo conclamados a participar da iniciativa, que visa à reconquista de seus ideais democráticos, de vez que, desde o seu fechamento [1973], o DCE ficou relegado a um total estado de inatividade”.<sup>17</sup>

Além do retorno do Diretório e da luta pelas liberdades democráticas, o jornal apresenta como um dos objetivos da entidade “a formação de comissões que estimulem o teatro, a música, exposições etc”. O que se deduz então é que era intuito de grande parte dos

---

<sup>16</sup> NOGUEIRA, Lisandro. O cinema como formação: Entrevista com Ricardo Musse. *Blog do Lisandro*. Goiânia: 01 fev. 2009. Disponível em: <<http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2009/02/o-cinema-como-formacao.html>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

<sup>17</sup> DCE elege diretoria. *Cinco de Março*. Goiânia, 6 a 12 nov. 1978, n. 938, p. 3. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC). A citação seguinte é da mesma fonte.

estudantes ocupar este espaço. O Cineclube Antônio das Mortes inseria-se nesse contexto de retomada do DCE e antes mesmo destas eleições havia reocupado o local. As primeiras atas produzidas pelo cineclube e mostras datam do ano de 1978, anteriores às eleições da nova diretoria do DCE.

O primeiro documento formulado pelo cineclube de que se tem registro foi o *Termo de abertura de 1 de abril de 1978*<sup>18</sup>. Neste termo tem-se um texto redigido à mão por Leonardo de Camargo, que descreve o objetivo do documento: registrar atas ou sumários de reuniões, resoluções da diretoria, atos da Presidência e deliberações das assembleias. O que há de curioso é a informação que sucede estes objetivos: “do Cineclube Antônio das Mortes sediado, provisoriamente, na sede social do Diretório Central dos Estudantes – DCE – da Universidade Federal de Goiás, nesta capital”. O trecho mostra dois pontos: a ocupação do DCE anterior às eleições da diretoria; e o cineclube já com o nome de Cineclube Antônio das Mortes. Neste dia consta a realização de uma sessão, sem indicação do filme, com uma lista das assinaturas de Antônio Carlos de Gusmão, Lindoberto Pereira Silva, Lourival Belém, Leonardo de Camargo, Benedito de Castro e uma pessoa na qual a assinatura registra as iniciais P.O.F.

O último ponto, que diz respeito à denominação da entidade, contradiz as atas realizadas em datas posteriores. Nelas se encontram as discussões sobre a votação do nome do cineclube. Mais uma questão é a presença da assinatura de Beto Leão. Muitos integrantes do CAM confirmaram que este membro não esteve presente na criação do cineclube. Isto leva a pensar que o primeiro documento elaborado pelo cineclube, o *Termo de Abertura*, pode ter sido feito depois de tais reuniões, mas registrado com a data de 1º de abril como uma medida de “organização” dos documentos e até de movimentação do grupo em prol de uma estrutura formal.

A primeira ata de reunião do cineclube, datada de 27 de abril de 1978, na sede social do DCE, tem como título e assunto: *1ª ata de apreciação do projeto de estatuto interno e denominação do cineclube, do dia 27 de abril de 1978*<sup>19</sup>. O documento, também redigido por Leonardo de Camargo, descreve que o cineclube ainda abarcava a estrutura anterior ligada ao movimento estudantil e em nenhum momento é mencionado o nome da entidade. Nesta reunião participaram: o estudante Zildemar Pires de Oliveira, Leonardo de Camargo, Benê de

---

<sup>18</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. *Termo de Abertura do dia 1 de abril de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>19</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *1ª ata de apreciação do projeto de estatuto interno e denominação do cineclube realizada no dia 27 de abril de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior).

Castro, Ricardo Musse, Joaquim de Moura Filho, Lourival Belém, Herondes César, Judas Tadeu e a estudante de jornalismo Mariângela Berquó Ramalhão – única mulher que aparece, até então, dentro deste núcleo de organização.

A segunda reunião de criação formal do cineclube realizada no dia 3 de maio de 1978 tinha como assunto a constituição e posse da diretoria<sup>20</sup>. Segundo o documento, a diretoria estava formada da seguinte maneira: Presidente – Leonardo de Camargo; Vice-presidente – Judas Tadeu Porto; 1º Tesoureiro – Zildemar Pires de Oliveira; 2º Tesoureiro – Joaquim de Moura Filho; Secretaria – Mariângela Berquó Ramalhão; Departamento Sócio-cultural – Herondes César de Siqueira, Ricardo Musse e Lourival Belém; Departamento de Relações Públicas – Hélio Furtado do Amaral; e Departamento de Divulgação – Benedito de Castro. É preciso acrescentar uma informação importante sobre esta ata.

Neste documento tem-se registrado que os nomes assinados na lista são considerados, “para efeito legal”, os sócios-fundadores do Cineclube Antônio das Mortes de Goiânia. Porém, Ricardo Musse não fez parte desta reunião e seu nome não está nesta lista de fundadores. É preciso reforçar que ele foi um dos sócios-fundadores, porque foi a pessoa responsável por unir os dois grupos que compuseram o cineclube.

Nesta mesma reunião tem-se como outra meta de discussão o nome do cineclube. Segundo o documento, constam as seguintes propostas de nomes: Presença; Guayazes; Voar é com os pássaros; e Antônio das Mortes de Goiânia – opção escolhida. A ideia do nome Antônio das Mortes foi proposta por Herondes César:

Sugeri o nome Antônio das Mortes como uma forma de homenagear Glauber Rocha e seus filmes. E também porque Antônio das Mortes era o personagem mais famoso do cinema brasileiro, a ponto de ser o título francês do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Ademais, Glauber era uma figura carismática que nós admirávamos.

A data de origem para o nome do cineclube também é um dado incerto. Benê de Castro afirma que desde o começo dos encontros o cineclube já tinha o nome de Antônio das Mortes. Já Ricardo Musse comentou que a entidade não tinha nome antes da formalização e que a escolha foi feita pelos integrantes serem “fãs” incondicionais de Glauber e pelo impacto

---

<sup>20</sup> Universidade Federal de Goiás. *2ª ata de constituição e posse da diretoria do cineclube realizada no dia 3 de maio de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

que o nome causava. Independente do momento que se instituiu esta denominação para o cineclube, o que marca é justamente o que este nome representava para o grupo<sup>21</sup>.

Leonardo de Camargo recorda-se que a escolha foi sucedida de “uma grande discussão, porque tinha gente que era contra este nome”. Benê de Castro afirmou que anos depois sugeriu a mudança de nome do cineclube para Glauber Rocha, como forma de homenagem após a morte do cineasta em 1981. Entretanto, a ideia não foi aceita pelo grupo. Eudaldo Guimarães, que passou a fazer parte da entidade neste começo, lembra-se desta tentativa de alteração do nome e ressaltou que eles retomaram a denominação original pela força que “Antônio das Mortes” exercia.

Márcio Belém, irmão de Lourival Belém, que começou a frequentar o cineclube no final da década de 1970, recorda-se que o nome da entidade tinha duas funções:

Quem não é muito ligado ao cinema, mas viu o trabalho do Cineclube até hoje pergunta “por que Antônio das Mortes”? O nome tinha duas funções claras: para quem conhecia Glauber Rocha, conseguia entender o significado. Para quem não conhecia, era um nome forte, com apelo forte, mesmo sem saber a origem. Pelos dois lados este nome foi impactante e significativo.

Antônio das Mortes era um exterminador, “matador de cangaceiros”, como atribui a canção de Sérgio Ricardo que compõe a trilha sonora do filme. De acordo com Judas Tadeu, esta característica do personagem era desejada pelo grupo, no sentido dos integrantes almejarem o posto de “exterminadores culturais”. Este extermínio era feito por meio da provocação, apontada por Judas como uma das características do cineclube. Já Elyeser comentou que na época tinha uma impressão de que o grupo do CAM era esteticamente menos radical do que o que era Glauber Rocha.

Benê de Castro mencionou ainda um cartaz elaborado para o cineclube que tinha como imagem este personagem. Segundo o jornalista, um amigo fez a pintura baseada na capa do livro de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempos de cinema*, no qual se estampa a figura de Antônio das Mortes<sup>22</sup>. Benê não soube informar se esse cartaz chegou a ser impresso ou se ficou apenas como um modelo.

---

<sup>21</sup> No levantamento realizado para esta pesquisa foi possível observar diferentes grafias para o nome da entidade. Em alguns documentos elaborados pelo grupo, consta escrito “Cine-clube Antônio das Mortes”, enquanto que jornais e demais materiais apresentam escrito “Cineclube”. Para esta dissertação, optou-se pela grafia “Cineclube”, obedecendo às normas gramaticais e também pela maior presença deste último termo no processo de análise do material.

<sup>22</sup> A capa que serviu de base para o cartaz do Cineclube correspondia à primeira edição de *Brasil em tempos de cinema* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967).

Dada a confirmação do nome da entidade na reunião de constituição e posse de diretoria, outro ponto deste encontro foi discutido: a organização do estatuto do cineclub. Perguntados sobre sua elaboração, os participantes do núcleo inicial não conseguiram se lembrar de como se deu a criação do estatuto nem as discussões estabelecidas. Neste documento é possível observar que o registro no *Diário Oficial* foi realizado no dia 5 de maio de 1978, dois dias após a reunião<sup>23</sup>.

O estatuto contém os seguintes objetivos da entidade:

Art.1º - O cine-clube Antônio das Mortes de Goiânia, fundado em agosto de 1977, com sede e foro nesta cidade, é uma associação de fins culturais e visa ao desenvolvimento e ao aprimoramento da apreciação técnica, artística e histórica da obra cinematográfica.

Art.2º - Tem por objetivos principais:

- a) apresentar filmes de qualquer qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica;
- b) realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários, editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral;
- c) incentivar a prática e o progresso do filme experimental.

O texto apresenta o perfil de atuação voltado para a apreciação e estética do cinema. Até aquele momento este direcionamento ainda não estava totalmente consolidado, pelos embates existentes entre os dois grupos que formavam o cineclub. Havia distinção de objetivos que tinham como elo comum o cinema: o movimento estudantil, focado nas questões sociais, e os cinéfilos, focados na estética do filme. O que é necessário destacar neste início da entidade é a base que sustentaria suas atividades: a exibição de filmes, a realização de seminários, cursos e estudos, e a prática do cinema experimental.

### **1.3.3 – Manifesto cineclubista**

Enquanto as reuniões de estruturação do CAM eram realizadas, mostras de filmes também permearam estes momentos iniciais. Tanto as reuniões quanto as exibições dos filmes eram realizadas no DCE. Márcio Belém descreveu a sede como um local que abrigava “sala com mínimas condições de exibição. Planas, sem ar condicionado e sem conforto. Às vezes bastante desagradável”. Benê de Castro lembra-se do teto de zinco e do barulho de pingos d’água nos dias de chuva. Também se recordou de que o espaço era grande, mas não havia cadeiras. Por causa disso, as pessoas tinham que se sentar nas mesas ou no chão. Lisandro

---

<sup>23</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *4ª ata contendo alterações no estatuto interno e assuntos relativos à diretoria realizada no dia 14 de outubro de 1979*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). A citação seguinte é da mesma fonte.

Nogueira, que passou a frequentar o cineclube anos depois, também lembrou a simplicidade do espaço, que continha uma sala, um pequeno palco, dois banheiros, uma espécie de cozinha e uma sala de reunião.



Figura 1: Imagem do Diretório Central dos Estudantes da UFG, em 1981.

Para a realização das exhibições, o grupo conseguia o projetor da Universidade, por meio do professor Hélio Furtado do Amaral, como era feito antes da entidade ser formalizada. Segundo alguns depoimentos colhidos nesta pesquisa, havia um impasse neste empréstimo: Hélio pedia para ver os filmes antes da exibição. O próprio jornalista, em nota publicada no dia 20 de maio de 1979, reconhecia esta exigência, porque gostava “de ver as fitas na intimidade de nós: eu e a cópia. Sem ninguém perto”<sup>24</sup>.

De acordo com Musse, o professor não ia ao DCE, portanto os integrantes tinham que levar o filme até ele, para poder conseguir o projetor. Ricardo ainda acrescentou:

Num certo momento, o professor até inventou a figura de um funcionário que faria a projeção. A gente odiava! Ele dizia: “temos que dar emprego para o funcionário”. E a gente dizia: “o problema do seu funcionário é que ele é míope. Ele não consegue acertar o foco!”.

O projetor de 16mm pertencia ao curso de Jornalismo da UFG, na época sob coordenação do professor Flávio Peixoto. Ricardo Musse alegou que o coordenador sempre disponibilizava o equipamento, mas que Hélio não aprovava este empréstimo, porque se

<sup>24</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Nelson Pereira dos Santos/Cineclube. *O Popular*. Goiânia, 20 mai. 1979. Social, p. 29. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

sentia dono do projetor. Helio Furtado afirmou que ele era o responsável pelo equipamento e que o havia ganhado pessoalmente. Segundo o professor, o projetor acabou desaparecendo. Herondes Cezar recordou-se que o equipamento foi uma doação da Embaixada Alemã para a UFG e não para o professor. Ele relatou um episódio polêmico:

Ficamos sabendo que o Prof. Hélio Furtado do Amaral ameaçou deixar de emprestar o projetor ao cineclube. Nós usávamos um projetor Bauer, de 16 mm, que fora doado à UFG pela Embaixada da Alemanha. O projetor ficava sob a guarda do Prof. Hélio, e precisava ser pego com ele e devolvido na segunda-feira. Se ele deixasse de nos emprestar, isso representaria o fim do cineclube. Por isso, ficamos apavorados com a notícia. Aí, alguém, que creio tenha sido o Ricardo Musse, que era o presidente do cineclube, chamou o repórter da TV Anhanguera. Eu fui encarregado de fazer um apelo ao Prof. Hélio para que ele não suspendesse o empréstimo do projetor. No fim das contas a TV Anhanguera nem divulgou o meu depoimento, talvez porque o Prof. Hélio tivesse muito poder. Mas a TV deve ter mostrado a gravação a ele, porque ele nunca mais falou em deixar de emprestar o projetor.

O cineclube não tinha somente a preocupação com o empréstimo do projetor, mas também com a lâmpada que estourava durante as sessões. Benê lembra-se que eles ficavam receosos pelo tempo de duração que ela conseguiria atingir, pois não havia reservas. Ele afirmou que existia apenas um lugar na cidade que consertava projetor e que a lâmpada era um artigo raro.

Mesmo com as dificuldades, o cineclube prosseguiu com as exposições. No dia 21 de maio de 1978, o CAM publicou um manifesto, intitulado “Cineclube Antônio das Mortes pede passagem” no jornal *O Popular*<sup>25</sup>. Neste texto de autoria do grupo, a entidade faz a sua apresentação enquanto “uma nova proposta em termos de cineclubismo”. A justificativa dada para sua formação decorre da pouca movimentação cultural em Goiânia, principalmente no que se refere ao cinema. O artigo também apresenta o descontentamento com o monopólio da distribuição das salas de cinema da capital e do pouco espaço que o cinema possuía na imprensa e na Universidade Federal de Goiás. Como tentativa de reverter esta situação, cita-se a experiência do cineclube do Diretório Acadêmico de Ciências Biológicas (Medicina), que “nem apresentou qualquer proposta mais consequente para o estudo do cinema, mas preparou as bases para um verdadeiro movimento cineclubístico em Goiás”. A partir disso, o CAM aglutinou pessoas interessadas em cinema para a constituição de uma entidade “nos moldes existentes em outras capitais”, visando “o estudo da arte cinematográfica nos seus mais diferentes aspectos”.

---

<sup>25</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube Antônio das Mortes pede passagem. *O Popular*. Goiânia, 5 mai. 1978, p. 29. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). As três citações seguintes são da mesma fonte. Cf. Anexo A.

O final do texto apresenta a primeira atividade da entidade: o “1º Ciclo de Filmes Brasileiros Inéditos em Goiânia”<sup>26</sup>. A sessão ocorreu no sábado, com a exibição do filme *Uirá, um índio a procura de Deus* (Gustavo Dahl, 1974)<sup>27</sup>. Os documentos referentes às primeiras exibições realizadas em 1978 foram escritos à mão em folhas de caderno. Segundo o registro feito pelo presidente Leonardo de Camargo, esta sessão do dia 20 de maio teve a presença de 106 pessoas. No domingo, dia 21, o filme foi exibido novamente para 96 espectadores. O documento relata a exibição do filme *Boca do inferno* (Agnaldo Azevedo, 1974), mas o manifesto publicado no jornal só informa a exibição de *Uirá, um índio à procura de Deus*.

Nas sessões realizadas nos dias 27 e 28 de maio, sábado e domingo, foi exibido *Azyllo muito louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970), com a presença de 95 espectadores no primeiro dia e 90 no segundo. O terceiro longa-metragem do programa foi projetado no sábado dia 3 de junho, no qual 83 pessoas assistiram ao filme *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967). Fechando o ciclo, foi exibido no domingo, 11 de junho, o filme italiano *O belo Antônio* (*Il bell'Antonio*, Mauro Bolognini, 1960), para 72 pessoas. É de se estranhar que a última obra de uma mostra de cinema brasileiro seja italiano, mas no documento deste ciclo tem-se uma anotação que informa a ocorrência da falha da distribuidora no envio dos filmes para a programação.

O “Segundo Ciclo de Filmes” foi realizado nos dias 29 e 30 de junho (quinta e sexta-feira) e teve como tema Eisenstein e o cinema russo<sup>28</sup>. O primeiro dia contou com a exibição do filme *Ivan, o terrível* (*Ivan Groznyy*, Sergei Eisenstein, 1944) e o debate com o escritor e tradutor ucraniano Boris Schnaiderman, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Naquela ocasião, o professor estava em Goiânia ministrando um curso para os alunos da pós-graduação em Letras da UFG e foi convidado a participar da sessão no CAM.

No segundo dia foi realizada reprise da parte 1 e exibição de *Ivan, o terrível - Parte 2* (*Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor*, Sergei Eisenstein, 1958). Compareceram 108 pessoas no dia 29 e 97 pessoas no dia 30. No sábado, 31, o CAM realizou uma entrevista com Boris Schnaiderman no Umuarama Hotel, localizado na Rua 4 do setor Central. O documento que

---

<sup>26</sup> 1º Ciclo de Programação – Filmes Brasileiros – década de 1970, de 20 de maio a 11 de junho de 1978. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

<sup>27</sup> Esta e outras programações oferecidas pelo CAM ao longo dos dez anos de atividade podem ser conferidas nos Apêndices B a I.

<sup>28</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Segundo Ciclo de filmes – Promoção Eisenstein e o cinema russo, de 29 a 31 de junho de 1978. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

registra tal programação informa que participaram desta entrevista: Herondes, Benê de Castro, Ricardo Musse, Lourival Belém e Joaquim de Moura. No entanto há depoimentos que entram em conflito com estes dados apresentados. Leonardo de Camargo afirmou ter participado da mostra, mas que a letra que registrou este documento não pertencia a ele – apesar da assinatura conter seu nome. Ricardo Musse recordou-se que ele fez uma longa entrevista com o professor, publicada no jornal *O Popular*<sup>29</sup>. Já Herondes César afirmou que apenas ele e Ricardo Musse estavam presentes nesta entrevista e que ela foi publicada anos depois na Revista *Cisco*<sup>30</sup>.

Neste periódico, a entrevista não foi publicada na íntegra e sim apenas algumas partes, com a edição de Adolfo Oliveira Júnior. No texto destacou-se a trajetória de Eisenstein, a utilização de atores não profissionais, a identificação do cineasta com a ideologia do sistema soviético e o contexto cultural da União Soviética no período das produções do cineasta. Mesmo com a imprecisão de quem fez a entrevista, o que se pode afirmar é que Boris Schnaiderman foi o primeiro de vários convidados a participar dos debates do CAM.

Ricardo Musse recordou-se de um fato importante que ocorreu no ano de 1978. Uma das sessões promovidas pela entidade foi presenciada pelo governador interino de Goiás, Irapuan da Costa Júnior, e sua esposa, estudante de Letras na época e atual senadora pelo Estado, Lúcia Vânia. O clima não foi muito amistoso, segundo Musse:

Quando eles se sentaram, o pessoal disse: “o governador está aí, vamos puxar uma vaia para ele”. Eu disse: “é proibido puxar vaia aqui”. O nosso objetivo, e eu tinha isso bem claro, era fazer do DCE um lugar seguro para os estudantes irem, sem apanhar da polícia. No momento em que o governador foi lá assistir, esse movimento estava concluído, o DCE estava plenamente aceito. Então, se até o governador, que era de direita, nomeado pela ditadura, foi ao DCE, não tinha por que os estudantes não irem lá. Com isso, o cineclubes ficou consolidado.

Ao longo de 1978 foram realizadas outras exposições, em sua maioria aos sábados, no DCE. No entanto não se tem registro de quais filmes foram exibidos. O que é importante destacar neste momento é que o cineclubes começa a definir os seus contornos de direcionamento. Primeiro, reuniu um conjunto de pessoas de diferentes atuações (cinéfilos, movimento estudantil, teatro etc) interessadas em cinema, dispostas a ocupar a sede do DCE da UFG. Com a realização das sessões e a formalização da entidade, os frequentadores e o

---

<sup>29</sup> Não foi possível encontrar a entrevista neste periódico.

<sup>30</sup> De fato, a primeira edição desta revista, publicada em novembro de 1985, apresenta em seu índice a seguinte matéria “Eisenstein, por Boris Schweiderman [sic]”. Provavelmente, o nome escrito de maneira incorreta deve se referir ao escritor. SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schweiderman fala sobre Eisenstein: Entrevista. *Revista Cisco*, Goiânia, ano 1, n. 1, p. 9, 1985. Entrevista concedida a Ricardo Musse e Herondes César. Acervo de Hélio Furtado do Amaral.

núcleo principal foram delimitando seus níveis de interesse nas atividades da entidade e uma orientação de seus posicionamentos sobre os filmes exibidos. O manifesto acima citado demonstra que neste período o grupo caminhava para uma apreciação mais estética dos filmes. Este é um processo que vai se consolidando na medida em que se altera a pessoa que está no comando do cineclube.

### 1.3.4 – O grupo de estudos

Durante o ano de 1978, alguns integrantes do CAM começaram a colocar em prática outro item do estatuto. Iniciaram a realização de grupos de estudos sobre as estéticas cinematográficas e a história do cinema, com a leitura dos livros de Jean-Claude Bernardet, em especial *Brasil em tempo de cinema*. No entanto, um livro recém-lançado na época passou a exercer grande influência sobre o grupo: *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977), de Ismail Xavier. Ricardo Musse lembra-se que comprou este livro por acaso e após a sua leitura percebeu que “aquilo era tudo o que nós precisávamos saber sobre estética”. Foi a partir deste livro, que o cineclube montou o grupo de estudos.

Ismail Xavier veio a Goiânia em 1978, para participar do “Terceiro Ciclo do CAM”, realizado no mês de agosto, cuja mostra era dedicada ao neorrealismo italiano<sup>31</sup>. Ismail foi convidado para a exibição<sup>32</sup> e debate do filme *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) no CAM, como relatou Ricardo Musse:

Trouxemos o Ismail com o dinheiro do CA [de Medicina]. Pagamos passagem, hospedagem no hotel mais caro de Goiânia. Ele chegou na sexta e participou do debate no sábado. Além da conferência, nós passamos o sábado com ele. Conversamos sobre o livro [*O discurso cinematográfico*] e ele nos deu muitas indicações de leituras. Ismail gostou muito, porque ele nos disse que fomos o primeiro grupo que leu o livro dele e o chamou para debate. Gostou muito dessa repercussão, uma prova de que o trabalho dele de escrever o livro não foi inútil. Por conta disso, nós sempre tivemos relações muito boas com ele. Até hoje.

O livro de Ismail transformou-se no guia das discussões do cineclube. Esses encontros eram realizados na casa de Lourival Belém e Herondes César, segundo os depoimentos. Ricardo Musse aponta os seguintes membros que participaram deste grupo: Herondes, Joaquim Moura Filho, Beto Leão e Lourival. Judas Tadeu afirmou que também participava

<sup>31</sup> No livro *Goiás no século de cinema*, Beto Leão e Eduardo Benfica indicam que a mostra sobre o neorrealismo italiano foi o Segundo Ciclo de filmes do CAM. No entanto, como foi descrito anteriormente, há o registro no livro de atas do cineclube de que a segunda mostra realizada foi “Eisenstein e o cinema russo”. LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.72.

<sup>32</sup> Não se tem documentos que especifiquem a data correta da primeira vinda de Ismail Xavier ao CAM.

desses encontros. Musse destacou a formação autodidata que o grupo teve com a realização dessas atividades de estudos:

Quando nós começamos a ler o livro do Ismail, começamos a puxar mais para a estética, porque começamos a ter mais base para este tipo de discussão. Nós não tínhamos base. Nós lemos não só o livro do Ismail, mas começamos a ler outros livros sobre cinema, sobre estética, crítica literária. Fizemos praticamente um curso de formação de crítica autodidata. A gente lia livros, trocava livros. Eram coisas importantes: Walter Benjamin, Adorno, que ainda não tinham entrado no Brasil.

Este interesse pelas leituras acabava por delimitar uma característica das pessoas que participavam dos grupos de estudos: eles sempre caminhavam com os livros nas mãos. Era rotina ver tais membros passeando pela cidade com algum exemplar das obras discutidas. O que significa uma postura militante que eles tinham, no caso militante do cinema. Lourival Belém lembra-se que as leituras iam de acordo com o interesse de cada um. No entanto destacou a importância das discussões trazidas por Ricardo Musse e Herondes César:

O principal membro que trazia as discussões para o grupo era o Ricardo Musse. Ele trazia as ideias, ele vivia mais em São Paulo, Rio e era um grande intelectual. Outra pessoa importante foi o Herondes. Ele era mais velho e tinha uma sagacidade para enxergar o cinema – aquele ali para mim foi uma escola.

Lourival ainda reforçou que o cineclube tinha uma obsessão pelo “consumo de cultura”, o que os levava a conhecer o que fosse possível de literatura, artes plásticas e música. Grande parte dos livros lidos provinha da biblioteca de Ricardo Musse ou de Herondes. Musse lembrou-se que Herondes tinha um bom acervo de livros anteriores a 1969, principalmente da editora Civilização Brasileira – editora que concentrava os livros clássicos de sociologia, economia e literatura nacional e estrangeira. Quando entrevistado para esta pesquisa, Ricardo também mostrou os inúmeros livros que ele comprava em São Paulo e trazia para Goiânia para serem estudados pelo grupo: *Teoria y técnica cinematográficas* (Madrid, Espanha: Rialp, 1959) e *Reflexões de um cineasta* (Rio de Janeiro: Zahar, 1969), de Eisenstein; *Os cinemas nacionais contra Hollywood* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978), de Guy Hennebelle; *El actor en el film* (Buenos Aires, Argentina: Losange Buenos Aires, 1959), de Vsevolod I. Pudovkin, entre outros.

Judas Tadeu lembrou-se que o cineclube também fazia várias leituras sobre os autores da Escola de Frankfurt – Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas –, o que influenciou a trajetória de cada membro. O próprio Lourival Belém toma a questão da indústria cultural como um alvo contra o qual iam seus filmes experimentais. Divino Conceição, jovem que

entrou no cineclube no começo da década de 1980, ao falar de sua concepção de cinema reverbera também estas leituras. Ao buscar uma linguagem experimental para seus filmes, ele tenta se contrapor e afrontar o cinema industrial.

O grupo também estava atento aos periódicos de sua época e às críticas de cinema. No material disponibilizado por Lourival Belém foi possível encontrar exemplares da revista *Cine Imaginário*, do caderno *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo*, e reportagens da revista *Filme Cultura*. Benê de Castro recorda-se que eles também liam as críticas de Sérgio Augusto nos jornais *Pasquim* e *Opinião*, e de José Carlos Avellar, no *Jornal do Brasil*.

A criação deste grupo de estudos foi fundamental para a formação intelectual do grupo e para a própria mudança de direcionamento que a entidade foi tomando desde sua fundação. É preciso destacar que tais leituras influenciaram nos debates ocorridos nas sessões e na própria escolha das programações. Nem todos os membros do CAM tinham interesse em participar dessas reuniões de estudos, o que revela uma consolidação de um grupo restrito. Entretanto também revela a liberdade que os participantes tinham para com as atividades do cineclube: cada um fazia o que mais lhe agradasse. Tais encontros perduraram até o ano de 1981, com a entrada de novos membros.

Esta formação intelectual também trouxe outros desdobramentos. As produções audiovisuais e críticas de alguns membros refletem tais leituras: crítica ao cinema Hollywoodiano, filmes experimentais e provocativos. Isto será visto no terceiro capítulo, mas neste momento é importante frisar o quanto estes estudos e esta troca de conhecimentos contribuíram para o surgimento de jovens críticos e jovens cineastas, que se destacavam na cidade por seu perfil mais cosmopolita.

### **1.3.5 - Novas reuniões em 1979**

No dia 9 de março de 1979, foi realizada outra reunião entre os associados do CAM, convocada pelo presidente em exercício, Leonardo de Camargo<sup>33</sup>. O intuito era promover a eleição da nova diretoria para a gestão 1979/1980. Neste ano, Leonardo deixou a entidade, pois havia se transferido para São Paulo para realizar sua residência médica. Outros participantes ligados ao curso de Medicina também deixaram o cineclube, como Antônio Carlos de Gusmão. A nova constituição da diretoria estruturou-se da seguinte maneira: Presidente – Ricardo Musse; Vice-Presidente – Ulysses Calaça Geraldini; 1º Tesoureiro –

---

<sup>33</sup>CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *Ata de eleição e posse da diretoria do Cineclube Antônio das Mortes realizada no dia 9 de março de 1979*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

Herondes César; 2º Tesoureiro – Lourival Belém Jr; 1º secretário – Estelino Filho; 2º secretário – Geraldo Gomes; Departamento Cultural – Oto Araújo Vale, Jorge Serconeck, Raimundo Nonato Carvalho de Souza, Elson Caldas e Nilza Maria dos Reis; Departamento de Comunicações – Benê de Castro e Beto Leão; e Departamento de Relações Públicas – Antônio Ribeiro dos Santos e Joaquim de Moura Filho. Nesta reunião participaram: Dairano Batista Cordeiro, Herondes César, Oto Vale, Ricardo Musse, Estelino Filho, Beto Leão e Zildemar Pires.

A construção desta diretoria, também organizada em várias funções era apenas para atender uma questão formal. Segundo Ricardo Musse, “o cineclube funcionava muito democraticamente. Tínhamos uma diretoria composta, porque era necessário registrar. Mas ela nunca funcionou como tal. O cineclube sempre funcionou como um colegiado”.

Outros integrantes reforçaram esta mesma afirmação. Antônio Ribeiro dos Santos, por exemplo, responsável pelo Projeto Cinema de Arte do Cine Rio, não era do núcleo de organização do cineclube. Outros nomes citados – dos quais também não se tem informação sobre o que faziam na época – não fizeram parte do grupo principal do CAM, apenas frequentaram algumas sessões. São os casos de Ulysses Calaça Geraldini, Jorge Serconeck, Geraldo Gomes e Raimundo Nonato. Oto Vale foi um dos frequentadores e não fez parte do núcleo principal. O mesmo vale para Mariângela Berquó, que não reconheceu a letra da ata lavrada por “ela mesma”. Estelino Filho, o “Anjinho”, afirmou também nunca ter exercido nenhum cargo para o qual foi nomeado. Outro caso curioso é o de Nilza Maria dos Reis, que frequentou muito pouco o cineclube, não esteve presente na reunião desta ata e nem sabia que pertencia a um departamento da entidade.

O único que realizou, de alguma maneira, a função descrita no documento, foi Herondes César. Ele afirmou que nunca movimentou conta bancária em nome do cineclube e nunca guardou dinheiro da entidade. Porém, ficava na porta do DCE recebendo o pagamento das entradas (valor de meia-entrada, embora ele não se recorde da quantia) e, após a sessão, coordenava os debates.

Sobre a questão das entradas, é preciso esclarecer que elas ocorriam de acordo com as necessidades do grupo. Na maioria dos depoimentos colhidos, os integrantes afirmaram que as sessões eram gratuitas. Uma nota divulgada em *O Popular* no dia 27 de maio de 1978 sobre a sessão que ocorreria naquele dia informa que a entrada era gratuita, mas “as pessoas que quiserem podem colaborar com qualquer quantia para que o Cineclube tenha condições

de prosseguir em suas promoções”<sup>34</sup>. Eudaldo recorda-se que “era costume da gente ‘rodar o chapéu’. Cada um fazia uma contribuição para pagar os filmes”.

Outra reunião foi realizada em 14 de outubro de 1979, com o tema “alterações no estatuto interno e assuntos relativos à diretoria”<sup>35</sup>. A convocatória foi publicada no *Jornal Opção* do mesmo dia:

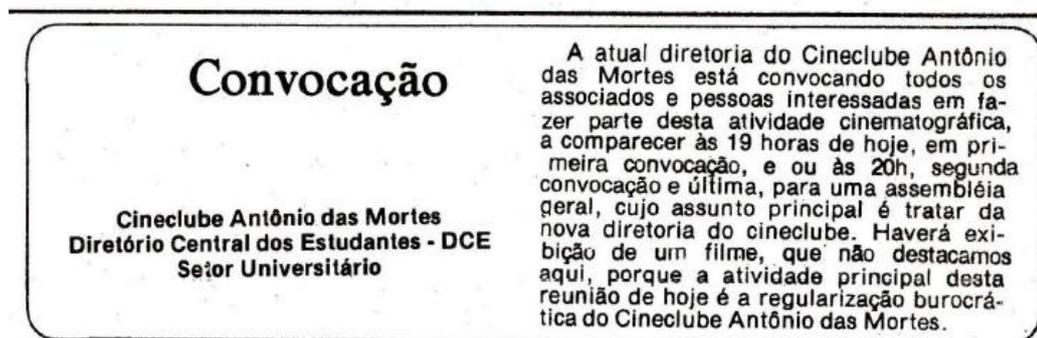


Figura 2: Edital de convocação para reunião do CAM no dia 14 de outubro de 1979.

Novamente tem-se outra eleição para escolha da diretoria. O que é interessante observar é que por mais que as divisões de funções não funcionassem e que tudo fosse feito por todos, havia uma tentativa de efetivar uma organização mais formal do cineclube. Benê de Castro lembrou-se que era necessário que a entidade estivesse regularizada para “não dar brecha para intervenções”. Ressaltou ainda que era uma batalha conseguir documentos junto à prefeitura de Goiânia e ao Ministério da Educação e Cultura, pois os integrantes sempre perdiam os papéis.

Esses procedimentos refletem uma característica do grupo. Os membros tinham um pensamento libertário quanto à organização da entidade, mas precisavam atender a algumas demandas burocráticas para garantir a própria existência. A convocação acima é uma clara evidência dessa necessidade: o filme a ser exibido não foi divulgado, pois o interesse maior, naquele momento, era resolver a “regularização burocrática” do CAM. Nesta reunião, o objetivo era alterar alguns itens do estatuto e solucionar os problemas da diretoria, visto que ela “deveria estar em exercício”. E ainda há a alegação de “vacância, por abandono, na maioria dos cargos da diretoria [...] além de outros membros terem se afastado do cineclube”.

<sup>34</sup> AZILLO muito louco. *O Popular*. Goiânia, 27 mai. 1978. Cinemas, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>35</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *4ª ata contendo alterações no estatuto interno e assuntos relativos à diretoria realizada no dia 14 de outubro de 1979*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). As citações seguintes são da mesma fonte.

A reclamação refere-se, principalmente, ao presidente Ricardo Musse e ao tesoureiro Herondes César, que não moravam mais em Goiânia naquele ano. O primeiro mudou-se para São Paulo e o segundo para Brasília. A nova diretoria ficaria, então, constituída da seguinte maneira: Presidência – Lourival Belém; Vice-presidência – Judas Tadeu Porto; Secretário – Dirceu Parreira Gomes; Segundo Secretário – Carlos Arantes Paiva; Tesoureiro – Beto Leão; e Segundo Tesoureiro – Raimundo Nonato. A reunião teve a presença de Dirceu Parreira, Lourival Belém, Judas Tadeu, Beto Leão, Raimundo Nonato, Carlos Dias e Benê de Castro.

Em concomitância com as reuniões de organização de direção, o cineclube continuou com a realização de suas sessões. O *Jornal Opção* de 23 de dezembro de 1979 apresentou um balanço, escrito pelo CAM, de todas as mostras promovidas pela entidade durante aquele ano<sup>36</sup>. O texto revela também que no dia 15 de novembro, o cineclube estava proibido de realizar sessões no DCE até conseguir sua legalização junto à Censura Federal. Da programação informada pelo balanço, percebe-se uma presença maior do cinema alemão, diferentemente do ano anterior, mais concentrado na exibição de filmes nacionais.

Para Judas Tadeu, não havia uma linha que orientava a escolha dos filmes, o interesse concentrava-se na “cultura e na desconstrução dos símbolos culturais”. Já Elyeser afirmou que o CAM passava o que era possível exibir. No entanto, o mais importante a ser tratado aqui neste momento não é o tipo de programação realizado, e sim a postura crítica de análise que foi se transformando, e que passou a ser o norte da entidade nos anos seguintes.

### **1.3.6 – Por um perfil mais provocador**

Além das saídas de três membros fundamentais do CAM, Leonardo de Camargo, Ricardo Musse e Herondes César, outra ocorrência importante foi a elaboração de um relatório que analisava as atividades realizadas durante o ano de 1979<sup>37</sup>. Neste documento tem-se uma caracterização do cineclube criado no Diretório de Ciências Biológicas, como um local de exibição de filmes e debate “dos problemas nacionais, de ordem econômica, social e política”. No entanto, encontra-se uma forte crítica à dinâmica deste momento inicial:

na prática, este Cineclube funcionou apenas como mero exibidor de filmes nacionais de posições ideológicas discutíveis. Nos raros debates realizados, tomava-se o filme como manifestação da realidade, sem mediações, assumindo-se a ideologia implícita nos filmes como verdadeira. Os filmes exibidos se baseavam no envolvimento

---

<sup>36</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES: em 1979 um saldo positivo. *Jornal Opção*. Goiânia, 23 dez. 1979. Viver, ano iv, n. 433, p. 17. Acervo do *Jornal Opção*.

<sup>37</sup> \_\_\_\_\_. *Relatório das atividades de 1979*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). As citações seguintes são da mesma fonte.

emocional. Ao produzir a catarse, o filme fecha a relação obra/espectador, impedindo uma tomada de posição racional, sendo, portanto, desmobilizador. O fracasso da proposta desse Cineclube levou ao desinteresse por parte do público e organizadores

O documento aponta três tendências de pensamento dentro da entidade. A primeira é a persistência do grupo criticado acima, que assiste ao filme “de uma maneira acrítica”. A outra tendência é formada pelos cinéfilos que seguem a ideia da “arte pela arte, baseando-se na superada política de autor”. Esta vertente era influenciada pela crítica brasileira e exaltava “cineastas da moda como Bergman, Fellini e outros”. Mais uma tendência é apontada no documento, como aquela que “assumiu o controle, entende o filme como um produto histórico e ideológico, e tenta, partindo da forma do filme, chegar a sua posição ideológica”. Se o parâmetro para compreender esta tendência for a pessoa que estava na presidência, o “controle” foi assumido, naquele ano, primeiramente por Ricardo Musse, depois por Lourival Belém. Não é possível definir em qual mês de 1979 este texto foi escrito nem a pessoa que redigiu o texto, pois não há assinaturas nem indicações de autoria.

Tanto nas entrevistas realizadas quanto no livro *Goiás no século de cinema*, de Beto Leão e Eduardo Benfica, foi indicada a existência de apenas duas tendências: àquela ligada ao movimento estudantil e a outra ligada à cinefilia. Luiz Cam era estudante de Arquitetura da UCG e afirmou ter frequentado o CAM nesta época. Segundo ele, ficaram mais evidentes as divergências entre os dois grupos:

Começa-se a vivenciar mais claramente as divergências do pensamento em relação à estética, em relação à arte. Num determinado momento alguns pensavam que era função do cinema - como naqueles antigos Centros Populares de Cultura que viam o cineclubista como uma pessoa dotada de uma condição intelectual maior - a obrigação de mostrar filmes para que o povo entendesse. Teria que mostrar filmes para transformar. E o outro grupo tinha um pensamento diferente disso, que as coisas se transformam não é através da catequese, é através da arte, da liberdade de pensamento, através de um processo que é mais complexo e que é mais rico. Isso inclusive dá mais liberdade de mostrar filmes que aparentemente ninguém vai entender.

Há outra passagem no relatório que ajuda a compreender que linha de pensamento o cineclube passaria a ter a partir daquele momento. Ela relata que após a presença de Ismail Xavier, no ciclo de filmes sobre o neorrealismo italiano, o grupo reorientou seus métodos de análises, partindo do “princípio do caráter discursivo dos filmes e tenta analisá-los sob uma perspectiva histórica, de construí-los para, a partir de sua forma, chegar a seu conteúdo político”. Logo, pode-se dizer que as leituras dos livros de Ismail Xavier, principalmente de *O*

*discurso cinematográfico*, provocaram um grande impacto na experiência cinematográfica dos integrantes do CAM, a ponto de direcionar uma nova forma de análise dos filmes.

As divergências de posicionamento ficavam claras nos debates. Judas Tadeu lembrou-se da preocupação de haver debate sobre a construção da linguagem cinematográfica, no intuito de desconstruir símbolos culturais. Ele afirmou que o grupo era politizado, mas que tinha uma visão mais ligada à arte do que à política. Elyeser Szturm afirmou que os debates se direcionavam para um rumo mais estético ou político dependendo do filme que era exibido e das pessoas envolvidas:

Eram três coisas determinantes: quem estava no dia; o tipo do filme - o que também tem a ver (com o público), porque o tipo do filme já levava certo tipo de pessoas pra lá; e a terceira coisa era o momento político. Dependendo do momento político, se era um momento crucial, apaixonante ou mais grave, aí, inevitavelmente, a discussão ia para o lado político. E no meio da conversa, a gente praticamente parava de falar do filme e começava a discutir os problemas do momento: o que estava empolgando e preocupando mais as pessoas.

Oto Araújo Vale também partilha da mesma ideia:

Quando era um filme sobre as condições sociais, sobre a realidade, sobretudo nesses casos em que as discussões iam para o lado do “que podemos fazer para liderar”, tinha maior participação das pessoas nos debates. Mas quando era sem essa crítica social explícita, em que havia mais discussões sobre estética, sobre visão de mundo, realmente, tinha menos participação. Mas grande parte dos debates era presenciada por um grupo menor, só com as pessoas que realmente estavam interessadas naquilo. [...] Em um certo momento, eu estava mais ligado ao pessoal que pensava mais esteticamente, no caso o Ricardo e o Belém.

Quando o debate se direcionava para o lado político, Lourival Belém lembrou-se de que era preciso conter os ânimos para não resultar em brigas:

Em um momento do debate, as discussões se direcionavam para o lado político e aí pegava fogo! Porque eram posições políticas divergentes, então tinha que segurar para não virar briga. Eram tendências políticas do movimento estudantil, tendências da própria sociedade. Então as discussões não era bem o que poderia dizer de um nível de civilidade que a gente gostaria. Não sei se era culpa nossa, porque lá iam todos os amigos, todos os colegas, os inimigos, as pessoas que você não conhecia.

Benê de Castro aponta um aspecto interessante desses debates. De acordo com o jornalista, a partir dessas discussões as pessoas iam definindo suas posições em relação ao cinema, “se era ideologia ou não”. Esta afirmação de Benê dialoga com o documento elaborado pelo cineclubismo sobre as tendências que havia na entidade. A partir da experiência do cineclubismo, os frequentadores iam se identificando com uma das correntes apresentadas.

Benê ainda ressaltou que não havia divisão entre política e estética, porque estas áreas estavam entrelaçadas pelo momento político que o país vivia.

Todo este panorama em cima dos debates serve para compreender que o cineclube abrigava diferentes posturas políticas, mas tal mistura só era possível pelas pessoas que compunham este grupo. Nos depoimentos, foi possível perceber os perfis de alguns integrantes. Zildemar Pires era um dos mais políticos. Estelino Filho lembrou-se que Zildemar era de esquerda e que ele o “aplicou nos livros”. Carlos Fernando Magalhães também foi citado como um médico, poeta e intelectual que tinha grande força nas discussões. Herondes Cézar era apontado como um dos que tinha pontos de vista mais radicais e com maior repertório de leituras. Oto, Beto Leão e Lisandro eram identificados como membros mais interessados por estética cinematográfica. Benê foi caracterizado como um polemista mais maduro. Ricardo Musse e Lourival Belém eram considerados mais polêmicos e provocadores.

O professor Rubens Machado Júnior participou de alguns debates do cineclube no começo dos anos 1980 e chegou a conhecer grande parte dos membros da entidade. Ele afirma que não só Ricardo e Lourival eram provocadores, mas todo o grupo, constituindo um estilo deste cineclube.

Só tinha provocadores, ou blefadores. O estilo era o blefe. Você jogava o verde para colher maduro. Isso existe até hoje no discurso do Ricardo Musse, do Belém, talvez do Herondes, do Beto Leão, do Judas Tadeu. Mesmo os mais discretos também eram blefadores, no sentido de jogar uma provocação. Isto tem um agravante para o debate, porque coloca uma provocação acima de uma reação espontânea, ingênua. É como se você fosse inteligente e se antecipasse a um possível debate, já lançando interpretações precoces a cerca do filme. Essa precocidade interpretativa é um dos traços do estilo blefador. Você lança hipóteses prematuras até para ver se ajudam a deflagrar, a incendiar o debate.

Este perfil provocativo não se restringia aos debates, mas também caracterizaram as atividades posteriores que estes membros exerceram. Como será abordado no segundo e no terceiro capítulo, este perfil provocador e questionador pode ser percebido na postura que o CAM assume dentro do movimento cineclubista, nas críticas de cinema e outros textos elaborados por seus membros, e em grande parte das obras cinematográficas produzidas.

Esta provocação também está na maneira como os participantes do cineclube nesta fase se relacionam com a própria entidade. Não é possível definir quantas pessoas fizeram parte do cineclube, mas pode-se afirmar que grande parte era formada por estudantes. É possível determinar também o grau de envolvimento que as pessoas tinham. Havia aquelas que participavam de algumas sessões e ao término do filme iam embora. Outras iam apenas

para encontrar com os amigos. Segundo Benê de Castro, as reuniões eram consideradas uma festa e não havia preocupação caso os equipamentos não funcionassem cem por cento.

O cineclube ficava próximo ao Bar do Bigode, citado por Estelino Filho como “o ponto de encontro de quem gostava de cerveja e política”. Muitos frequentadores iam para sessões e depois iam para este bar. O próprio Estelino afirmou que participava das exposições, mas que não ficava para o debate, porque não tinha paciência. Gostava de ver filmes e ir para o bar. Para ele, “o Cineclube Antônio das Mortes era tão desimportante para Goiânia”.

Alguns estudantes participavam das sessões e dos debates, mas não tão frequentemente ou por pouco tempo, como foi o caso de Nilza Maria, Mariângela Berquó, Dalvo Resende e vários outros nomes citados nesta pesquisa e nas entrevistas. Existem aqueles membros que foram apontados como muito ativos na entidade, mas que quando entrevistados se definiram como frequentadores esporádicos.

E existiram os integrantes que tinham uma forte ligação com a entidade, organizando as sessões, comparecendo nas projeções. Uns se dedicaram mais à exibição, outros mais ao grupo de estudos ou às duas partes. O caráter provocador se materializa também na maneira como cada integrante enxerga o cineclube: elitista, fechado para poucas pessoas, aberto, uma forma de entretenimento, libertário, formador, narcisista, machista, radical, lendário, e, até mesmo, “desimportante para Goiânia”, como definiu Estelino Filho.

## **1.4 – A segunda fase do CAM (1980-1984)**

### **1.4.1– Por um cineclube em movimento**

O núcleo de organização do CAM apresentou outra constituição a partir de 1980. Além das já citadas saídas de Leonardo de Camargo, Antônio Carlos de Gusmão, Ricardo Musse e Herondes César, soma-se o afastamento de outros membros como Judas Tadeu Porto, Mariângela Berquó, Joaquim de Moura. Restaram do grupo inicial Lourival Belém, Beto Leão, Benê de Castro, Estelino Filho e os recém-ingressos Eudaldo Guimarães, Márcio Belém, Divino Conceição e Luiz Cam. Naquele ano também passaram a participar do cineclube o estudante de Jornalismo Lisandro Nogueira e a estudante de Pedagogia Maria Noemi Araújo. No ano seguinte, a estudante do ensino médio Guaralice Paulista – namorada de Lourival Belém –, integrou-se ao cineclube. Também frequentaram, em menor atividade, Elyeser, Oto Vale e Leonardo do Carmo.

Além das mudanças de pessoal, a entidade também passou por uma mudança de local. Neste momento, o Cineclube Antônio das Mortes passou a realizar mostras em diferentes

lugares da cidade, ainda dentro de ambientes ligados ao meio universitário, além da sede do DCE. Noemi Araújo confirmou esta mudança de local:

Quando eu entrei, o cineclube já estava estabelecido e já tinha reconhecimento do público. Já era respeitado, tinha um nome por passar filmes de arte com debate. Esta era uma característica de quando eu entrei. Todas as suas atividades consistiam em passar filme de arte e fazer debate, ou na Aliança Francesa ou na Universidade.

Quando Noemi fala em “Universidade”, na verdade está se referindo aos vários locais da UFG, como o DCE e os auditórios da Faculdade de Educação, Faculdade de Direito e do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG. Além disso, ela apontou um novo espaço, no caso a Aliança Francesa – que realizava suas próprias mostras. A tendência de novos lugares de exibição de filmes de arte continuaria nos próximos anos.

Um dos eventos que mais se destacaram no ano de 1980 foi a exibição do filme *Vinte e cinco* (Celso Lucas e José Celso Martinez Corrêa, 1975) em promoção juntamente com o Centro Acadêmico de Pedagogia<sup>38</sup>. O documentário foi exibido no auditório da Reitoria da Universidade Católica de Goiás, com a presença dos dois diretores. Segundo Lourival Belém, o CAM conseguiu estabelecer uma relação de amizade com os cineastas.

Noemi Araújo lembrou-se que nos dois anos em que participou do CAM, de 1980 a 1981, foram realizadas projeções de filmes, sendo característica principal da época a exibição das obras do Cinema Novo Alemão, da Nouvelle Vague e do Cinema Novo. Segundo Noemi, estas mostras foram realizadas porque “o momento político estava fervilhando e era preciso espaços para debate”. No começo dos anos 1980, algumas questões estudantis provenientes da década anterior ainda estavam no centro das discussões. Foi o momento de reorganização da União Nacional dos Estudantes e da reabertura dos DCEs.

Noemi apontou alguns locais que permaneciam como ponto de encontro dos estudantes nesta época: a Praça Universitária, o Campus da UFG, a fila do Restaurante Universitário, a Aliança Francesa e a Feira *Hippie*. Estelino Filho também se recordou desta feira, realizada na Praça Cívica, como um local frequentado pelos hippies e “onde havia muita maconha”. Estes eram os locais de circulação dos estudantes e entre eles o CAM continuava presente.

Isto significa que nesta segunda fase o cineclube permanece envolvido com as questões políticas de sua época e com sua postura contestadora. E a presença de seus

---

<sup>38</sup> CASTRO, Benedito de. Amor de mãe e filho e a libertação de Moçambique. *Jornal Opção*. Goiânia, 16 out. 1980. Cinema, ano v, n. 681, p. 16. Acervo do *Jornal Opção*.

membros no mesmo ambiente frequentado por outros estudantes também culminava na divulgação das atividades do cineclube, como se lembrou Eudaldo Guimarães:

Nós, do cineclube, ficamos famosos na Praça Universitária, porque quando a gente não estava estudando, estávamos com as latas de filmes e com projetor na mão. Quando alguém via a gente carregando projetor, perguntava onde tinha exibição, a gente falava onde era, o horário, a gente espalhava. A divulgação era feita por meio de cartaz, que a gente deixava na Praça Universitária, na Faculdade de Educação. Entregava panfleto, nos intervalos. Mas também, no boca-a-boca. E, realmente, os estudantes de outras áreas apreciavam. Eles iam pra assistir.

Nesta época era cobrado por sessão um preço simbólico para pagar a devolução dos filmes, no entanto não foi possível precisar o valor solicitado ao público. O dinheiro arrecadado servia também para pagar a alimentação e transporte do projetorista das sessões, chamado Nilson, funcionário da Aliança Francesa. Noemi afirma que a quantia recebida nunca era suficiente, pois o público não passava de dez espectadores. Ela era uma das poucas pessoas do grupo que trabalhava e se recordou de muitas situações em que teve que bancar custos do cineclube.

Mesmo com essas dificuldades, as exibições continuaram a ser realizadas ao longo de 1980. No entanto, o ano seguinte não apresentou a mesma regularidade. Foram localizados documentos que informavam apenas a promoção da 1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste, em dezembro de 1981. É provável que a entidade tenha realizado sessões de filmes ao longo deste ano. No entanto, um depoimento de Hélio de Brito pode ajudar a elucidar esta ausência de divulgação. Hélio, que havia acabado de entrar no cineclube, recorda-se da seguinte impressão:

O Cineclube estava “congelado na geladeira do Lourival Belém Jr”, mais precisamente numa mala, embaixo da sua cama. Ali estavam todos os documentos do cineclube, inclusive relatórios de atividades desde a fundação. Todos os membros haviam se dispersado, mas o Lourival mantinha “o cineclube” congelado, para não deixar morrer. Muito envolvido com seus últimos anos no curso de Medicina, acho que o Lourival viu em mim alguém com todo o gás, tempo e disposição para tocar aquele barco para frente.

Em relação a esta ideia de um “congelamento” do cineclube e a uma possível diminuição no número das sessões, dois fatores podem ter sido fundamentais: a nova atividade de produção de filmes e as exibições no interior de Goiás. Sobre a produção de filmes, no ano de 1981 foi criado o Núcleo de Produção do Cineclube Antônio das Mortes, no qual os integrantes realizaram, em forma de cooperativa, diversos filmes “experimentais”. A

produção destes curtas-metragens e a estrutura criada para o Núcleo será abordada no Capítulo 3 desta dissertação.

#### 1.4.2 - Descentralizando o cinema

Segundo Beto Leão e Eduardo Benfica, a partir de 1980, o CAM passou a estender suas atividades para as cidades do interior de Goiás visando a “criação de circuitos paralelos (cineclubes) em diversas cidades, além de estimular a realização de filmes por parte das próprias comunidades locais”<sup>39</sup>. Uma das atividades realizadas foi a visita à cidade de Itapuranga<sup>40</sup>, em 1981, em um trabalho conjunto com o grupo de teatro popular Ana Félix – de maioria campesina. Luiz Cam, que esteve presente neste momento, recordou-se de que a ação não visava apenas exibir filmes, mas ajudar a comunidade a pensar cinema e também colaborar para um movimento incipiente de organização dos trabalhadores do campo<sup>41</sup>. Lourival afirmou que o intuito destas visitas, tanto nesta cidade como em outras, era de passar filmes, discutir e ensinar os elementos estéticos.

Além de Itapuranga, outras cidades receberam o CAM. Rio Verde foi uma delas<sup>42</sup>. O cineclubes esteve no município em 30 de outubro de 1985, para a exibição do filme *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr, 1968), no auditório da Loja Maçônica<sup>43</sup>. Porém, esta experiência foi única, pois o projeto não seguiu adiante, de acordo com Luiz Cam. Márcio Belém também se recordou de um trabalho promovido na cidade de Heitorai, com a exibição de filmes e até a realização de um curta-metragem<sup>44</sup>. Esta produção contava a história de uma agressão a um camponês, cuja ação é realizada com “um saquinho de plástico, cheio de extrato de tomate, que se rompe na hora de um soco virtual”. Não há referências quanto ao título ou qualquer informação sobre a elaboração deste filme.

Márcio apontou outras experiências em cidades do Mato Grosso, como Barra do Garças e Alto do Araguaia, mas não se recordou como foram essas atividades<sup>45</sup>. Lisandro Nogueira esteve presente na passagem do CAM por Alto do Araguaia. Ela aconteceu em 1984, sendo esta a única experiência de Lisandro nesse tipo de ação do cineclubes. Nesta excursão participaram também Eudaldo, Lourival Belém e Guaralice. Durante cinco dias

<sup>39</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.49.

<sup>40</sup> Itapuranga está localizada a 155 km de distância de Goiânia e pertence ao Vale São Patrício, no centro do Estado de Goiás.

<sup>41</sup> Cf. Capítulo 3.

<sup>42</sup> Rio Verde está localizado na região Sudoeste do Estado de Goiás, a 220 km de distância de Goiânia.

<sup>43</sup> INTERIOR. *O Popular*. Goiânia, 30 out, 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>44</sup> Heitorai está localizado na região central do Estado de Goiás, a 132 km de distância de Goiânia.

<sup>45</sup> Barra do Garças está localizada na região nordeste do Mato Grosso, a 550 km de distância de Cuiabá. Alto do Araguaia situa-se na região sudeste do Estado, a 418 km de capital.

foram exibidos filmes da Tchecoslováquia, tanto na cidade quanto no assentamento chamado “Gato Preto” – habitado por uma associação de camponeses.



Figura 3: Membros do Cineclub Antônio das Mortes na cidade de Alto do Araguaia, Mato Grosso, 1984. Da esquerda para direita, em pé: Lourival Belém Jr, Lisandro Nogueira, Guaralice Paulista e Eudaldo Guimarães.



Figura 4: Lourival Belém e Lisandro Nogueira em Alto do Araguaia, Mato Grosso, 1984.

Com várias exibições em outras cidades de Goiás e do Mato Grosso, tem-se a questão: o que os levava a realizar este trabalho? A partir das entrevistas é possível compreender vários fatores que os impulsionaram nestas atividades. O primeiro motivo é que eles eram convidados pelas comunidades a exibirem os filmes e auxiliá-los nas produções audiovisuais. Isto reforça a afirmação de Noemi sobre o reconhecimento da entidade. Eles eram muito

conhecidos e provavelmente poderiam ser as únicas pessoas dispostas a levar o conhecimento da prática cinematográfica para outras regiões.

Com várias exibições em outras cidades de Goiás e do Mato Grosso, tem-se a questão: o que os levava a realizar este trabalho? A partir das entrevistas é possível compreender vários fatores que os impulsionaram nestas atividades. O primeiro motivo é que eles eram convidados pelas comunidades a exibirem os filmes e auxiliá-los nas produções audiovisuais. Isto reforça a afirmação de Noemi sobre o reconhecimento da entidade. Eles eram muito conhecidos e provavelmente poderiam ser as únicas pessoas dispostas a levar o conhecimento da prática cinematográfica para outras regiões. Também poderiam ser um dos poucos que realizavam exibições em cidades que não tinham acesso ao cinema ou em locais onde a população não possuía condições de pagar os ingressos.

Outro fator é que o cineclube tinha ligação com movimentos sociais, nos quais o cinema era o ponto de contato entre eles. Logo, tais incursões seriam uma dessas formas de contato. Mais um fator: a formação deste público. Como já foi abordado, o CAM exibia, debatia, mas também esclarecia questões de linguagem cinematográfica para as comunidades. Não havia só o objetivo de estimular as produções destes grupos, mas também de estimular a formação política e estética dessas pessoas.

É preciso destacar que neste momento os cineclubes brasileiros estavam ligados aos movimentos sociais, às associações e aos sindicatos. O CAM, de uma certa maneira, também abarcou essa característica de diálogo com outros segmentos, levando a experiência que eles tinham de exibição e produção. Todos esses aspectos juntos contribuem para pensar a dedicação do cineclube em exercer uma atividade que poderia ter seus custos em meio às dificuldades financeiras dos integrantes, mas que também trouxe experiências marcantes para esta fase do CAM.

#### **1.4.3 – A 1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste**

Além das atividades promovidas fora de Goiânia da produção audiovisual, o Cineclube Antônio das Mortes organizou uma mostra de filmes em Super-8 e 16mm produzidos na Região Centro-Oeste. Ela foi realizada no auditório da Faculdade de Educação da UFG, entre os dias 9 a 13 de dezembro. A abertura ocorreu no dia 5 do mesmo mês, com a exibição do filme *O universo de Siron Franco* (Olívio Tavares de Araújo, 1981) e a presença do artista para o debate. Segundo o jornal *O Popular*, para a abertura foram convidados Celso

Lucas, João Bennio, Carlos Fernando Magalhães e José Petrillo<sup>46</sup>. Celso Lucas não participou da abertura, assim como todo o evento acabou não contando com a participação de cineastas e convidados de outros Estados do Centro-Oeste.

De acordo com o texto de Judas Tadeu em *O Popular* do dia 5 de dezembro, “a mostra pretende reunir livremente as criações de cineastas regionais, sem a pretensão de classificação, para incentivar o cinema e a prática da arte no Estado”<sup>47</sup>. Benê de Castro afirma que esta mostra também abarcava o vídeo. Mas os jornais consultados que fizeram a cobertura do evento não citaram a exibição de nenhum trabalho neste suporte. Ele se recorda também de ter bancado parte das despesas da mostra, embora tenham contado com o apoio do Governo de Goiás, que ofereceu passagens, hospedagens e alimentação. Por ter contado com essa ajuda institucional, Benê caracterizou esta promoção do CAM como uma quebra do mito “de que a cultura não poderia pedir apoio do governo”. Porém, no artigo escrito por Judas Tadeu do dia 15 de dezembro, o jornalista afirma que o evento não contou com cooperação oficial<sup>48</sup>.

Ao longo dos seis dias de mostra foram programadas as exibições dos seguintes filmes: *A primitiva arte de tecer em Goiás* (1980) e *Cavalcadas de Pirenópolis* (1978), de José Petrillo; *A semana Santa em Goiás* (1979) e *O apocalipse* (data desconhecida), ambos de Carlos Fernando Magalhães; *O diabo mora no sangue* (Cecil Thiré, 1968); *Antônio Poteiro: profeta do barro e das cores* (Antônio Eustáquio, 1981); *Triste destino* (Dionísio Soares, 1980); *Nosso cinema, aspectos, nossa gente* (Eudaldo Guimarães, 1981); *A Imagem do trabalhador* (CAM e Comunidade Ana Félix, 1981); *Sem palavras* (Altaídes de Castro Brito, 1981); e *O fanático* (Altamir de Castro Brito, 1981)<sup>49</sup>. A matéria publicada em *O Popular* do dia 11 de dezembro mencionou mais dois outros filmes que seriam exibidos: *Arte: segredo e mistério* (Noemi Araújo e Lourival Belém Jr, 1981) e *Dois nove cinco ponto cinco* (Lourival Belém Jr, 1981)<sup>50</sup>.

No entanto, o evento teve problemas com a projeção de alguns trabalhos. Os filmes *A Imagem do trabalhador* e *Triste Destino* não foram liberados pela Censura Federal para o dia

---

<sup>46</sup> PORTO, Judas Tadeu. A mostra livre como opção na programação inalterada. *O Popular*. Goiânia, 04 dez. 1981. Cinema, p. 30. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>47</sup> PORTO, Judas Tadeu. A abertura da Mostra e o humor de Goldie Hawn. *O Popular*. Goiânia, 05 dez. 1981. Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>48</sup> \_\_\_\_\_. A volta da baleia e a necessidade de união. *O Popular*. Goiânia, 15 dez. 1981. Cinema, p. 30. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>49</sup> A exibição da obra de Cecil Thiré, cineasta carioca, se dá por conta da atuação do ator goiano João Bennio como um dos personagens principais e pela produção do filme ter sido realizada na Ilha do Bananal, naquela época pertencente à Goiás. Hoje a região integra o Estado do Tocantins.

<sup>50</sup> PORTO, Judas Tadeu. Uma cópia duvidosa e as atrações da mostra. *O Popular*. Goiânia, 11 dez. 1981. Cinema, p.19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

9, data em que estavam programados<sup>51</sup>. *Triste destino* foi exibido no dia seguinte e sua projeção surpreendeu o público e os próprios cineclubistas. De acordo com entrevista divulgada em *O Popular* do dia 12 de dezembro, Lourival Belém afirmou que “os recursos de linguagem utilizados [...] demonstram a riqueza e a inventividade de realizadores normalmente relegados a um plano insignificante do cinema regional”<sup>52</sup>. O média-metragem *Imagem do trabalhador* foi exibido dia 13, último dia da programação.

O filme *Nosso cinema, aspectos, nossa gente* seria projetado durante a abertura, mas apresentou problemas na sonorização. Acabou sendo exibido no dia 12 de dezembro. Foram encontradas matérias que informavam a exibição dos filmes *A primitiva arte de tecer em Goiás*, *Cavalcadas de Pirenópolis*, *Triste destino*, *Sem palavras* e *Triste destino*. Benê de Castro afirmou que a obra *A semana Santa em Goiás* não foi exibida por conflitos de autoria do filme, envolvendo Carlos Fernandes e outro cineasta goiano, Antônio Eustáquio (Taquinho). Não é possível afirmar que *O apocalipse*; *O diabo mora no sangue*; *Antônio Poteiro: profeta do barro e das cores*; *Arte: segredo e mistério*; e *Dois nove cinco ponto cinco* foram exibidos, pois nenhuma das matérias dedicadas ao evento confirmou que houve a projeção. Elas apenas anunciam que tais obras fariam parte da programação.

Na crítica de Judas Tadeu sobre o último dia da mostra, destacam-se as dificuldades de sua realização, mas também o esforço do pequeno grupo em executá-la. O jornalista afirma que esta experiência serviu como “uma reflexão sobre a necessidade de se unirem todos e todas as forças possíveis, na promoção do cinema goiano como uma arte do interesse de todos”<sup>53</sup>.

#### 1.4.4 – A programação continua

Durante os anos de 1982 e 1983, o CAM permaneceu com a mesma característica dos dois anos anteriores, continuando a realizar suas projeções em diferentes lugares da cidade. Há uma carta elaborada no ano de 1983, dirigida à Aliança Francesa, tentando estabelecer um

---

<sup>51</sup> \_\_\_\_\_. Alterações imprevistas e um destino incerto. *O Popular*. Goiânia, 08 dez. 1981. Cinema, p. 25. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>52</sup> PORTO, Judas Tadeu. Um filme do interior e as sessões especiais. *O Popular*. Goiânia, 12 dez. 1981. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>53</sup> \_\_\_\_\_. A volta da baleia e a necessidade de união. *O Popular*. Goiânia, 15 dez, 1981, Cinema, p.30. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

convênio com o instituto de modo que ele fornecesse uma sala para a sede do cineclube<sup>54</sup>. O que há de intrigante neste documento é a seguinte passagem:

A ideologia do Cineclube Antônio das Mortes é o Cinema, como fonte de conhecimento, cultura e arte. Não possui ideologia político-partidária porque a considera desagregadora. Defende única e exclusivamente a liberdade de expressão, de manifestação e de criação artística. Por ter este posicionamento ideológico, o Cineclube se viu alijado e marginalizado das atividades do DCE, sendo portanto forçado a procurar outra sede para suas atividades.

Percebe-se, neste documento, que os constantes conflitos ideológicos com os grupos estudantis que também ocupavam o DCE foram fatores que contribuíram para que o CAM partisse à procura de outros locais de exibição. Benê de Castro recorda-se que o cineclube foi expulso do DCE:

Havia uma eleição para o DCE e um estudante chamado Adalberto Monteiro era candidato. Ele pertencia à corrente do PC do B e nos expulsou da sede. Eu me lembro de dizer na época que nós [CAM] éramos do Partido do Cinema Brasileiro e não do Partido Comunista. A partir desta história o Lisandro fala que eu fundei este Partido do Cinema.

Como não havia dinheiro para bancar uma sede própria, o cineclube realizava suas atividades onde conseguisse espaço e estabelecesse parcerias. Não é possível definir precisamente em qual ano o cineclube passou a não promover mais sessões no DCE, mas provavelmente – pela carta – isto deve ter ocorrido a partir de 1982.

Para garantir as exibições em outros espaços, a entidade contava com dois projetores: um emprestado da UFG e outro emprestado da empresa Photoshop, especializada em fotografia e cinema. O projetorista das sessões continuava a ser o Nilson da Aliança Francesa, ou Eudaldo Guimarães. Além das projeções, o grupo de estudos, marcante na primeira fase do CAM, foi mantido nesta segunda fase. Desta vez, contou com participação de Belém Jr e de outros novos integrantes, como Noemi Araújo, Luiz Cam, Márcio Belém e Lisandro Nogueira. Os encontros continuaram a ser realizados na casa de Lourival Belém. Noemi Araújo recorda-se que os estudos estavam voltados para a psicanálise, filosofia e cinema e que “Lourival encaminhou todos os membros para a psicanálise”. Ela acrescenta que também havia grupos de estudo de filosofia com o professor Joel Ulhôa.

---

<sup>54</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. *Carta aos membros do comitê de direção da Associação de Cultura Franco-Brasileira Aliança Francesa*. Goiânia, 20 de dezembro de 1983. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). A citação seguinte é da mesma fonte.

Permaneciam as leituras dos livros de Ismail Xavier, embora Rubens Machado tenha tentado introduzir os trabalhos de Paulo Emilio Salles Gomes - o que não deu certo, de acordo com Noemi. Percebe-se aqui uma alteração e uma permanência. A mudança se dá no direcionamento dos estudos para a psicanálise, o que na primeira fase não era recorrente. Isto se dá pela presença maior de Lourival, que neste momento estava na presidência do cineclube. Mas os escritos de Ismail Xavier permanecem como norte do grupo. Não foi possível descobrir o momento exato em que estas reuniões deixaram de existir. De acordo com as entrevistas e com a permanência dos integrantes que participavam desses encontros, pode-se afirmar que no ano de 1983 elas já não ocorriam mais.

É importante ressaltar que o grupo de estudos não foi a única atividade de formação desta segunda fase do CAM. No dia 26 de fevereiro de 1982 foi realizado um seminário sobre Rogério Sganzerla no auditório da Aliança Francesa, com a presença de Rubens Machado Júnior<sup>55</sup>. Naquela época, ele era estudante e havia sido indicado por Ismail Xavier como uma sugestão de convidado para este evento.

Segundo Noemi, para a realização do seminário o cineclube recebeu uma verba da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – coordenada pelo professor Joel Ulhôa. Esta verba já havia sido oferecida ao CAM no ano anterior, mas não havia sido utilizada e seu prazo máximo era até fevereiro de 1982. Como era período de carnaval e todos os membros estavam viajando, Noemi ficou responsável pela realização do evento, marcando sua última atuação pelo CAM.

Ela recordou-se de que parte da verba oferecida pela reitoria, destinada a Rubens Machado, foi devolvida pelo próprio convidado para auxiliar nas despesas desta atividade. Segundo Noemi, o esforço em ajudar o cineclube, tanto por parte dos integrantes quanto dos convidados, é uma marca desta fase. A coluna escrita por Hélio Furtado do Amaral no jornal *O Popular* de 2 de março de 1982 caracteriza o seminário como “um sucesso em termos relativos”. Segundo o jornalista, a exibição do filme *O bandido da luz vermelha* “fundamentada nos comentários e análises de Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior, trouxe novos horizontes para todos, cineclubistas e interessados”<sup>56</sup>. No entanto, o professor não apresenta os aspectos negativos que justificariam o evento como um sucesso “em termos relativos”.

---

<sup>55</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Cinema brasileiro: tema de seminário. *O Popular*. Goiânia, 26 fev, 1982. Cinema, p.19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo L.

<sup>56</sup> \_\_\_\_\_. Teinosuke Kinugasa, a morte de um esteta. *O Popular*. Goiânia, 02 mar. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Ao longo de 1982 também foram realizadas mostras na antiga Agência Prisional Cepaigo e no Centro de Tradições Goianas. A promoção destas atividades foi proveniente de uma parceria com o Governo de Goiás, no entanto tal parceria não saiu como era esperado. Um artigo de Beto Leão no jornal *Diário da Manhã* do dia 24 de setembro informa a tentativa dos órgãos governamentais de cercear iniciativas culturais:

Agora mesmo, por exemplo, tem-se conhecimento de o Cineclube Antônio das Mortes, que vinha dando prosseguimento às suas atividades de projeção nas dependências do Centro de Tradições Goianas, no Parthenon Center, teve este espaço retirado de suas mãos na semana passada, quando deveria exibir *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra. Tal fato demonstra, mais uma vez, que cultura em Goiás é mesmo fruto de “igrejinhas” e apaniguados<sup>57</sup>.

O texto não explica o motivo desta interdição da participação do CAM no local. Entre os documentos colhidos nesta pesquisa, foi encontrada uma carta escrita pelo CAM em 30 de novembro de 1983, destinada ao governador Íris Rezende Machado. Nela se reivindicava o pagamento no valor de 150 mil cruzeiros referentes a um convite feito para “transformar o espaço físico do Centro de Tradições Goianas do Edifício Parthenon Center numa nova opção de lazer e cultura”<sup>58</sup>.

De acordo com a carta, a Ação Social do Palácio do Governo estava responsável por arcar com as despesas de aluguel e transportes dos filmes, enquanto caberia ao cineclube cuidar dos contatos com as distribuidoras, divulgar as sessões, realizar as projeções e coordenar os debates. Houve programação no Centro de Tradições durante os meses de agosto e setembro, mas o pagamento não foi efetuado. Isto ocasionou dívidas ao grupo, que só conseguiu pagá-las com a venda de uma filmadora Super-8 de patrimônio do cineclube.

A mesma carta apresenta como um motivo para o não recebimento da verba a perseguição de setores do governo ao cineclube, após as exibições feitas no Cepaigo. Pode-se supor que o fato de exibir filmes e debatê-los em pleno presídio tenha sido um motivo de apreensão por parte do governo. Lourival Belém contou que nas projeções feitas na agência prisional havia uma preocupação de não se discutir, diretamente, determinados temas:

Lógico que lá no Cepaigo a gente não podia passar um filme sobre o sistema prisional. Então a gente passava um filme do Charles Chaplin. Meio pelas beiradas a gente falava do Chaplin, mas com ele a gente podia falar da liberdade, falar do amor e de uma série de coisas.

<sup>57</sup> SILVA, Lindoberto. Bresson na Aliança e a falta de apoio aos cineclubes. *Diário da Manhã*. Goiânia, 24 set. 1982. Hoje no Cinema, p. 26. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>58</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. *Carta ao Exmo. Sr. Íris Rezende Machado*. Goiânia, 30 de novembro de 1983. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

A experiência no Cepaigo foi restrita ao ano de 1982, assim como a do Centro de Tradições. Não houve resposta do Governo Estadual para esta questão e tampouco qualquer tipo de apoio ao longo da trajetória do CAM. Outro local que abriu espaço para várias atividades do cineclube foi a Caixa Econômica, que dispunha de um grande auditório e, naquela época, promovia ações culturais na cidade. Foi o próprio banco que convidou o grupo para um projeto de mostras de cinema, intitulado Cineclube na Caixa. Durante dois anos foram realizadas projeções de filmes e debates nas sextas e sábados.



Figura 5: Eudaldo Guimarães (esq.) e Lisandro Nogueira (dir.) em dia de sessão na Caixa Econômica Federal, em agosto de 1983.

O trabalho em conjunto com o banco não era remunerado, mas a empresa oferecia a infraestrutura para o CAM, como projetor de 16mm, carro para transporte dos integrantes e pessoas para auxiliarem na programação, como relatou Eudaldo:

Entrou um diretor novo que gostava de cinema e chamou a gente: “vamos fazer um convênio. Nós não temos como remunerar, mas vocês podem almoçar, jantar na cozinha industrial. Temos carro para buscar e levar vocês para casa. Vocês podem entrar no meu gabinete e usarem o telefone ou o telex”.

A promoção de mostras nesta instituição levou ao maior envolvimento de Lisandro com o cineclube, do qual até então ele participava como espectador e admirador. Ele recorda-se que a “1ª Mostra de Cinema Alemão” promovida na Caixa Econômica em março de 1983 foi o marco definitivo de sua entrada na entidade.

Além destas exhibições neste local, o CAN também começou a promover, no final de 1982, mostras aos domingos em um bar e restaurante de Goiânia chamado Fim de Tarde, localizado na Avenida 85, setor Marista. Lisandro lembrou-se da dificuldade de realizar as sessões por conta do transporte dos filmes, que geralmente chegavam aos domingos quando as transportadoras estavam fechadas:

Uma vez nós buscamos um filme no domingo de manhã, porque a exibição era às sete da noite. A transportadora estava fechada e era a maior dificuldade. Íamos atrás do dono da empresa. Eu, Márcio Belém e meu sobrinho, Marcelo, que era bem pequeno na época. Então nós pulávamos a grade e Marcelo entrava no baú do caminhão para procurar a lata de filme. Eu, por exemplo, fui umas dez vezes pegar latas de filmes em porões de avião da Vasp e da Varig. Lembro-me de um funcionário, Antônio Sobreira – hoje locutor da Rádio Universitária –, que trabalhava na Varig e por várias vezes permitiu que eu entrasse no porão. Eu tinha pavor de avião. Uma vez entrei e o porão estava cheio de caixões de luxo que iam para Rondônia. Entre os caixões estavam as latas de filmes.

Tanto Márcio Belém quanto Lisandro afirmaram que estas exhibições no restaurante foram marcantes. Para Márcio, o local “reunia a elite intelectual e econômica da cidade”. Ele se recordou também que o grupo realizou mostras em outro estabelecimento, chamado Zero Bar, localizado no setor Oeste, e no restaurante Casa da Gente. As parcerias apontadas até aqui foram apenas algumas entre as várias que o cineclube realizou, pois, como afirmou Márcio, “não havia dificuldades para isso”. Segundo ele, “não faltava apoio de empresários, intelectuais, setores organizados em entidades de classe.”

Em 25 de abril de 1983, o cineclube promoveu uma reunião, com divulgação no jornal *Folha de Goyaz* no dia anterior, no intuito de discutir a situação do cineclube e eleger nova diretoria<sup>59</sup>. Naquele ano, Lourival Belém, então presidente da entidade, mudou-se para a França para realizar sua pós-graduação. Desta reunião, constam as assinaturas dos membros: Hélio de Brito, Márcio Belém, Lisandro Nogueira, Eudaldo Guimarães, Divino Conceição, Otacílio Assunção, Josué Machado e mais outro nome cuja assinatura não foi possível reconhecer. A ata elaborada no encontro define como novo presidente o estudante Hélio de Brito, “portador de todo o acervo administrativo, financeiro e patrimonial do cineclube, entregue a ele pelo ex-presidente, Lourival Belém de Oliveira Júnior”<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> EDITAL de convocação Cineclube Antônio das Mortes. *Folha de Goyaz*. Goiânia, 24 abr.1983. Esporte, p. 11. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC).

<sup>60</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *5ª ata – Levantamento da real condição do cineclube/ Eleição da diretoria/ alteração no estatuto, realizado em 25 de abril de 1983*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

Este acervo e patrimônio citados nada mais são do que todos os documentos produzidos pela entidade. Também consta na ata que entre 1979 e 1982 não foram realizadas novas eleições, nem relatórios e prestações de conta, além da vacância nos cargos. Este trecho relaciona-se com o período em que o cineclube vivenciou o afastamento de integrantes do núcleo central naquele momento. Além disso, o relatório aponta outro documento de 1978 que registrava a vinculação de 168 sócios e um livro de registro destes que estaria desaparecido. A defesa dos sócios fundadores presentes na reunião era de que a “contribuição” das pessoas nunca foi controlada.

De fato, não há registro nenhum sobre este controle e todos os entrevistados afirmaram que não havia nenhum tipo de organização a este respeito. Outro ponto abordado é uma sugestão de Benê de Castro para a elaboração de um histórico do cineclube, a partir dos recortes de jornais que ele possuía. Tal histórico não foi realizado e este material do jornalista não existe mais. Sobre a eleição de uma nova diretoria, o quadro estrutural do cineclube ficou da seguinte maneira: Hélio de Brito – Presidente; Márcio Gomes Belém – Vice-presidente; Benê de Castro – Secretário; Lisandro Nogueira – Tesoureiro. Também foi sugerida por Eudaldo Guimarães a criação, no Estatuto, do departamento de produção. Mais uma vez a execução das atividades impostas pelos cargos não foi posta em prática, pelo mesmo motivo: todos faziam tudo o que era necessário.

Há um elemento curioso nesta ata. Após as assinaturas, outro texto é redigido, no mesmo papel, abordando dois temas. O final da redação apresenta apenas a assinatura de Hélio de Brito e outra assinatura irreconhecível de um secretário<sup>61</sup>. O primeiro tópico trata da mudança de nome do cineclube para Glauber Rocha. Tal alteração não durou por muito tempo. O outro assunto diz respeito ao quadro associativo, estabelecendo novos direitos e deveres do sócio e estipulando o tipo de doação que os novos membros deveriam oferecer: livros de cinema, filme virgem de Super-8 e pagamento de mensalidade. Foi elaborado outro documento, sem data ou assinaturas, com as especificações em relação ao quadro associativo e regulamento do sócio contribuinte<sup>62</sup>. Nada disso foi posto em prática e as contribuições recebidas da entidade provinham dos próprios bolsos dos integrantes, de acordo com as necessidades das sessões realizadas.

---

<sup>61</sup> Na ata consta que o secretário é o Benedito de Castro, mas a assinatura não corresponde com outras feitas por ele em atas anteriores.

<sup>62</sup> CINECLUBE GLAUBER ROCHA. *Organização do quadro associativo do Cineclube*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias, Goiânia, [198-]. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

No mês de maio de 1983, o CAM elaborou um projeto intitulado “Uma semana de filmes nos colégios de 1 e 2 graus”, com o objetivo de promover exposições nas escolas, a partir do financiamento da Fundação Cultural de Goiás e da Assessoria de Cultura da Prefeitura de Goiânia<sup>63</sup>. Neste projeto, o cineclube pedia como recursos materiais: dois projetores 16mm; veículo para locomoção dos integrantes; duas telas; material de divulgação e telefone para fazer o contato com as distribuidoras. Os filmes selecionados para este projeto foram: *Em busca do ouro* (*The gold rush*, 1925) e *O grande ditador* (*The great dictator*, 1940), de Charles Chaplin; *Outubro* (*Oktiabrir*, Sergei Eisenstein, 1927); *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972); *Brasil, ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1968); *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1978); e *Sagarana: o duelo* (Paulo Thiago, 1973).

É interessante notar que os filmes programados não fogem ao perfil das obras exibidas no cineclube, o que faz pensar que o debate após estas sessões do projeto também não fugiriam dos temas que instigavam a entidade. Esta proposta não foi levada adiante, mas Lisandro confirmou a realização de exposições nas escolas de ensino fundamental e médio Atheneu Dom Bosco e Maria Auxiliadora, ambas instituições privadas. Ainda ligado à Educação, o cineclube estabeleceu parceira com o Sindicato dos Professores do Estado de Goiás, Sinpro-GO - em cujo Departamento Cultural trabalhava Lisandro Nogueira -, para promover o evento “O Professor Faz a Festa” no dia 26 de novembro, na Barraca de Goiás, no Parque Agropecuário de Nova Vila. A festa contou com exposições de filmes projetados pelo CAM, mas nas notas de divulgação, veiculadas no jornal *O Popular* dos dias 23 e 26 de novembro, não há menção de quais filmes foram mostrados<sup>64</sup>.

Por fim, dos registros obtidos no ano de 1984 teve-se novamente a parceria com o Sinpro-Go, na realização da mostra “O Melhor do Cinema Novo Alemão”, entre os dias 15 a 19 de março. O evento também contou com o apoio do Instituto Goethe e foi promovido no Auditório da Ordem dos Advogados - seção Goiás (OAB-GO), localizado na Avenida Goiás, Centro de Goiânia. Em matéria publicada por Beto Leão no dia 20 de março, o autor destacou

---

<sup>63</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES; FUNDAÇÃO CULTURAL DE GOIÁS; PREFEITURA DE GOIÂNIA. *Projeto Uma semana de filmes nos colégios de 1 e 2 graus*. Projeto básico de uma promoção conjunta envolvendo o Cineclube Antônio das Mortes, a Fundação Cultural de Goiás e a Assessoria de Cultura da Prefeitura de Goiânia. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. Goiânia, nov. 1983. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

<sup>64</sup> O PROFESSOR faz a festa. *O Popular*. Goiânia, 23 nov. 1983, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.  
O PROFESSOR faz a festa. *Diário da Manhã*. Goiânia, 26 nov. 1983, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

o apoio do público, que lotou o auditório, chegando a ser superior a 300 pessoas<sup>65</sup>. Elogiou sua “ativa participação nos debates desenvolvidos”, mas também fez críticas à estrutura do evento:

A promoção não deixou de apresentar falhas lamentáveis. A primeira delas foi a própria capacidade do auditório, que comporta cerca de 300 pessoas, obrigando considerável parcela de espectadores a assistirem em pé. Outro ponto negativo do evento, este causado por forças alheias à vontade dos organizadores do ciclo, diz respeito ao filme *Stroszek*, de Werner Herzog, que no dia seguinte teve que ser devolvido ao Instituto Goethe e que, certamente deveria ser o escolhido pela plateia para reapresentação na noite de ontem, por ser uma obra de substancial poder de penetração no consciente e subconsciente do espectador. [...] Quanto ao nível da programação, nada a reclamar.

O Cineclube permaneceu, durante o ano de 1984, com a promoção de mostras em parceria com o Sindicato dos Professores, principalmente de filmes do Cinema Novo Alemão. Por fim, é preciso retomar alguns pontos. A segunda fase do CAM teve como integrantes mais atuantes na organização: Lourival Belém, Guaralice Paulista, Noemi Araújo, Márcio Belém, Benê de Castro, Divino Conceição, Luiz Cam, Hélio de Brito, Lisandro Nogueira e Eudaldo Guimarães. Alguns membros pouco ou nada foram citados neste momento, porque tiveram maior dedicação à produção de filmes, assunto a ser abordado no Capítulo 3. Além disso, membros como Lourival, Guaralice e Noemi tiveram uma passagem mais rápida pela segunda fase, porque se mudaram de cidade e de país.



<sup>65</sup> LEÃO, Beto. Cinema Alemão: um balanço da mostra. *Diário da Manhã*. Goiânia, 20 mar. 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

Figura 6: Integrantes do CAM em 1984. Da esquerda para direita: Noemi Araújo, Rubens Machado (não era membro da entidade), Lisandro Nogueira, Lourival Belém, Geraldo Gomes, Ricardo Musse e seu pai (não pertencia ao cineclube).

No entanto, dois aspectos chamam a atenção. O primeiro é a extensa programação de filmes alemães que compuseram as programações do cineclube, tema que será trabalhado ao longo desta pesquisa. O segundo é que esta fase é marcada pelo “movimento”. Movimento no sentido do grupo se dedicar a uma nova atividade, no caso o núcleo de produção de filmes experimentais. E movimento no sentido de que o grupo teve que buscar alternativas para garantir suas atividades quando deixou a sede fixa do DCE, alcançando outros espaços tanto em Goiânia como fora desta cidade.

A relação dos participantes com o Cineclube Antônio das Mortes mantém algumas características da fase anterior, mas também apresenta novos contornos. Enquanto a entidade esteve presente no DCE, permaneceu enquanto ponto de encontro, principalmente na perspectiva apontada por Noemi de circulação: os estudantes circulavam pela região onde o cineclube fazia suas atividades. Mantém-se, nos primeiros anos da década de 1980, o engajamento na apreciação da linguagem cinematográfica para se chegar aos temas políticos. Permanece também o espírito libertário tanto dentro dos debates como da própria estrutura do cineclube.

Porém, algumas transformações podem ser levantadas. Quando o cineclube passa a fazer sessões em outros locais, primeiramente ele não sai do circuito do Setor Universitário. A partir de 1982, amplia-se para outras regiões. Muda-se o público. Já não são somente estudantes, mas profissionais, professores, comunidades. No núcleo central encontra-se não só intelectuais, mas também autodidatas. Insere-se um processo de formação, com a realização de seminários e a ida a outras cidades para o ensino da prática audiovisual. Parte dos frequentadores, que na primeira fase eram estudantes, torna-se profissional. O que significa que tiveram que abrir mão de uma dedicação exclusiva por conta do trabalho ou porque não se identificavam mais com a proposta. Houve reclamações sobre machismo no cineclube. Nesta época apenas duas mulheres fizeram parte do núcleo central e estas alegaram preconceito e falta de reconhecimento de suas ações.

A estrutura do cineclube se amplia. Passa-se a produzir filmes. Isto também altera a relação dos membros com a entidade. Ela se torna não somente um espaço para a troca de ideias, mas também para a prática dessas ideias. Nem todos os integrantes do cineclube fizeram parte da produção. Assim como nem todos fizeram parte do grupo de estudos. Essa abertura que os participantes tinham dentro do cineclube permanece. Em matéria de *O*

*Popular* em 6 de dezembro de 1981, tem-se um trecho da entrevista com Lourival Belém comentando as transformações pelas quais o CAM estava passando. De acordo com ele, “o cineclube alterou sua característica a partir da entrada e da participação de outros membros, de jovens cineastas ligados à área de produção. Passamos a desenvolver uma etapa posterior à exibição e discussão”<sup>66</sup>.

Cabe ressaltar o esforço empreendido nesta época para dar continuidade ao projeto, mesmo com as dificuldades financeiras e a demanda da vida profissional. Vale destacar, principalmente, a vontade de estender a cultura cinematográfica seja pelas visitas às cidades próximas, seja pela produção de filmes.

### **1.5 – A Censura**

Neste momento faz-se necessário apontar uma batalha constante enfrentada pelo cineclube em sua primeira e segunda fase: a Censura. Entre 1977 e 1985 o CAM, assim como inúmeros cineclubes do Brasil, precisou executar uma tortuosa rotina para garantir a realização das sessões de filmes e debates: ir à Polícia Federal para obter a licença de exibição das obras escolhidas para as exibições. Antes disso, era necessário registrar a entidade cultural na Censura Federal, como mostra o documento abaixo:

---

<sup>66</sup> O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional. *O Popular*. Goiânia, 06 dez. 1981. Cinema, p. 47. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

D E C L A R A Ç Ã O

Para servir de prova junto a Fundação Cultural no Estado de Goiás, DECLARAMOS que o CINE CLU DE ANTONIO DAS NORTEs, sediado no Diretorio Central dos Estudantes ( DCE ), deu entrada na Censura Federal em Goiás, de documentação para registro da entidade.

Goiania, 28 de novembro de 1979

*Risoval de Melo*  
RISOVAL DE MELO  
Chefe da SCDP/SR/DPF/GO

Figura 7: Declaração de registro do CAM na Censura Federal, documento necessário para a realização de atividades culturais.

A falta de autorização para as exibições poderia acarretar em invasão da polícia, fechamento da sessão e apreensão do filme. Na primeira fase do CAM, a pessoa responsável por atender tal burocracia era Leonardo de Camargo. Lourival Belém e Ricardo Musse afirmaram que Leonardo era a pessoa que exercia esta função, porque tinha “jogo de cintura” com os policiais. Belém recordou-se de que “ele era tranquilo, chegava e sentava-se à mesa, colocava o pé em cima da cadeira”. Musse lembrou-se de acompanhá-lo até a Polícia, que naquela época localizava-se também no Setor Universitário:

O Léo era divertido. Uma vez fui com ele na Polícia Federal. Tratava o censor sem a menor cerimônia, sentava-se à mesa, fazia piadinha do tipo “você vai ver se tem mulher pelada?” (*risos*). Eu, morrendo de medo de entrar no prédio da polícia, e ele, sentado na mesa, brincando com o censor. A gente sempre conseguia as liberações. Nunca tivemos problemas, nunca impediram de passar nossos filmes.

Mesmo com a facilidade em obter a licença para exibição e a informalidade, Leonardo considerava uma tarefa difícil, pois era necessário pedir autorização até para filmes que não possuíam conteúdo político:

Todo filme que a gente pegava tinha que ser levado à Polícia Federal, notificar o tipo e o título do filme para eles darem a licença para gente fazer a projeção. No início, nós começamos a fazer essa prestação de contas, mas chegou uma hora que a gente começou a achar aquilo cansativo. Trouxemos, por exemplo, *O anjo azul* [*Der blaue engel*, Josef Von Sternberg, 1930], *Lili Marlene* [*Lili Marleen*, Fassbinder, 1981]. Aí pensamos: “não vamos à Polícia Federal pedir licença para passar este filme”. Quando nós estávamos passando *O anjo azul* no Cineclube, a Polícia Federal chegou, interrompeu a sessão, pegou a fita e queria prender as pessoas. Ainda era um ano “custoso”. A gente pensou que o fato deste filme não ter conteúdo político, não teria problema. Mas eles realmente ficavam de olho.

Ricardo Musse afirmou que só a liberação não bastava para Polícia, pois exigiam uma comprovação maior. A entidade deveria exhibir estritamente a programação que estava liberada. Segundo Ricardo, “eles checavam o filme e nos davam uma autorização. Vez por outra assistiam ao filme para se certificar de que era aquele mesmo”. Sobre os primeiros tempos de cineclube, o professor Hélio Furtado do Amaral recordou-se de algumas situações em que teve que intervir neste diálogo entre a entidade e a Polícia Federal:

Eles tiveram problemas com a censura por causa de alguns filmes. Mas o cara que era censor foi meu aluno em São Paulo, quando dei um curso de Cinema no Seminário. E ele facilitava, dizia: “você é o professor Hélio, posso confiar em tudo. Eu te dou retaguarda e você pode ficar sossegado que o pessoal da censura não vai mexer com você”. Mas eles [do cineclube] não sabiam que eu tinha um irmão militar, eu nunca falei. Agora eu falo, mas na época eu não dizia isto.

Elyeser também se lembrou de pelo menos uma situação em que a Polícia Federal foi ao DCE para impedir a exibição de um filme. Ele disse que determinadas obras programadas eram motivo de tensão para quem participava das sessões:

Acho que isso tem haver com o momento político e o tipo do filme. Devido à ditadura – por causa do tema ou porque o filme permaneceu censurado – a exibição de determinados filmes já era um ato político. Às vezes tinha sessões que eram praticamente clandestinas, porque o filme ainda estava proibido. Mas a gente usava a desculpa de que era cineclube, de que podia passar o filme, porque era pago e era educativo. Às vezes, quando *pintava* um filme assim, o público aumentava, porque como a gente não podia se manifestar politicamente, as pessoas utilizavam o cineclube para também se expressar um pouco mais.

Mesmo com a abertura “lenta e gradual” do regime militar no final da década de 1970 e começo dos anos 1980, o clima de medo ainda prevalecia. Oto Araújo Vale afirmou que a Polícia Federal costumava visitar ensaios de teatro e sessões de cinema na capital. Muitas vezes ocorriam boatos de pessoas infiltradas nas sessões:

Havia umas pessoas que frequentavam e que a gente não sabia quem eram. Eu me lembro que surgiu um boato de que um professor era agente. Todo mundo *gelou* o cara! Era uma coisa meio estranha. Goiânia era uma cidade extremamente reprimida, em termos de ditadura, porque era próxima à Brasília. Então certos tipos de conversa só aconteciam quando se sabia que não correríamos o risco. A gente nunca sabia, exatamente, dentro daquele público, quem eram as pessoas e quem estava ali para observar aqueles que se manifestavam mais. Não era uma situação muito boa não.

Na primeira fase do cineclube havia a questão de se exhibir os filmes para o professor Hélio Furtado do Amaral, antes das exibições públicas. Lourival afirmou que a entidade enfrentava duas lutas: uma contra a censura e outra contra o próprio professor Hélio:

Ele via para que? Dizia que era para ver se tinha algum problema, se faltava alguma coisa no filme. Não era. Por exemplo, teve uma vez que passamos para ele ver o filme *Porto das Caixas*. Vieram dois rolos de filmes diferentes. Ele assistiu aos dois e não percebeu. Então a gente não tinha como não passar por ele, por toda a força que ele representava na cidade. Pela figura do censor, pela figura do cara que abre a porta, mas também a fecha. A gente tinha que se submeter, tinha nossa própria censura interna. Censura era o que não faltava naquela época.

Esta situação durou até 1979. Com a aposentadoria deste professor, tais exibições “particulares” não ocorreram mais. Na segunda fase do cineclube, perseveraram as mesmas rotinas para com a Polícia Federal, mas neste período quem cuidava da função era Eudaldo Guimarães e Lisandro Nogueira – principalmente –, e Belém Jr, em alguns momentos. Eudaldo recordou-se de uma história sobre a promoção de uma mostra do cinema russo –

provavelmente realizada entre os anos 1980 e 1984 – na qual numa sexta-feira à noite exibiriam o filme *O pai do soldado* (*Otets Soldata*, Rezo Chkheidze, 1964). O longa-metragem tinha como tema os trabalhadores que se manifestavam contra o sistema. Compareceram nesta exibição três censores do Serviço de Censura e Diversões Públicas, todos professores: Luís Osvaldo de Melo (chefe do Serviço), Ivanir Ramos Peixoto e outro docente cujo nome Eudaldo não se lembrou.

O CAM tinha o certificado de liberação do filme, mas não tinha alvará nem para a exibição naquele dia, nem para o dia seguinte. Os censores permitiram a projeção naquele momento, mas proibiram a sessão de sábado e apreenderam o filme. Na segunda-feira, Lisandro e Eudaldo foram buscar o longa-metragem na Polícia Federal e passaram por uma situação inesperada, como relatou Eudaldo:

Chegamos com medo de entrar lá [na Polícia Federal], com pessoal do exército todo armado... [...] Chegamos procurando o filme, entramos e estavam os mesmos censores [que haviam apreendido as cópias] sentados. [...] Achamos que eles iam nos cobrar uma multa, mas no final se levantaram e disseram “a conversa está boa, mas vamos tomar um cafezinho? Tem pão com manteiga...” e ficamos conversando. Eu me lembro que o Lisandro falou “gente, eu tinha medo da Polícia Federal”. Eles disseram: vocês estão fazendo coisa errada? Vocês têm a liberdade de passar o filme, mas têm que vir aqui pegar a autorização. A partir disso, nos tornamos amigos e nunca mais ocorreram apreensões de nossos filmes.

É interessante e contraditório observar a fala da Polícia Federal quando afirma que o cineclube tinha “liberdade” para passar os filmes, mas tinha a obrigação de pegar a autorização. Ao mesmo tempo em que a relação parecia mais “harmoniosa”, outros integrantes relataram momentos de tensão durante as sessões. O que se percebe destes depoimentos é que havia uma obrigação a cumprir, sessões de filmes ocorriam, mas o medo ainda pairava no ar. Guaralice Paulista e Noemi Araújo negaram a ocorrência de fechamento de sessões, mas confirmaram as proibições à exibição de determinados filmes, porque não havia liberação. Noemi ainda lembrou-se da presença da Polícia nas sessões:

A Polícia aparecia nas atividades, ficava à paisana, amedrontando. Eu me lembro de um filme que o Rubens Machado participou com um grupo de estudantes da USP, chamado *O apito da panela de pressão* [Grupo Alegria, 1977], e que foi exibido escondido. Não podia ser divulgado. Isso já era 1981 e não podia ser divulgado no jornal. E toda a programação do CAM era promovida nos jornais. [...] Aí a Polícia Federal batia lá, [...] a presença era muito constrangedora. A gente sempre ficava com medo.

É preciso destacar que essas diferenças entre um depoimento e outro em relação à repressão se dá porque a presença de cada integrante no CAM ocorreu em períodos variados.

Portanto, há situações vivenciadas por uns, mas não por outros. Assim como também houve uma diferença na pressão exercida pela Censura ao longo dos anos. Na primeira fase era mais forte e na segunda, gradativamente tornou-se mais branda à medida que o país se encaminhava para a abertura política. Nos últimos anos de regime militar, entre 1983 e 1985, o CAM não teve dificuldades em conseguir liberação para os filmes que pretendia exibir e, mesmo com alvará vencido, conseguia fazer as projeções. Mas havia um trabalho maior no trato com a Censura, porque além de levar a obra e seus dados, os integrantes tinham que levar o projetor para exibir o filme para os policiais. Lisandro afirmou que muitas dessas “sessões” eram presenciadas não somente pelo agente responsável pela área cultural da Polícia Federal, mas por agentes que eram chamados para assistir também:

Eu me lembro que uma vez a gente ia exibir um filme sobre as greves de 1979 e 1980 no ABC, fase em que o Lula estava surgindo. E eles [Polícia] insistiam que a ilustração que havia numa faixa do filme era a figura do Fidel Castro. Então aquilo era muito chato, porque você tinha que explicar “não, isso é o Lula, sindicalista que surgiu em São Paulo”. Eles eram muito mal informados. Esse trabalho de ir à Polícia Federal era muito ruim, porque o ambiente era sem graça, passávamos uma tarde inteira lá e muitas vezes eles insistiam em ver o filme inteiro, porque eles não queriam trabalhar. Eles já iam aprovar, mas queriam ficar lá, enrolando.

Lisandro relatou que neste período existia uma censura, mas não tão próxima. Porém ressaltou que havia na época “as patrulhas ideológicas”, de crítica ao grupo por ser “elitista”, “burguês” e por “passar filmes de arte”. Tais críticas serão tema do próximo capítulo.

## **1.6 – A terceira fase do CAM (1985-1987)**

### **1.6.1 – A estabilidade**

A partir de 1985, o núcleo central do cineclube passa por uma reformulação. Tem-se Márcio Belém, Luíz Cam, Lourival Belém e Eudaldo Guimarães, mas a figura de comando desta fase é Lisandro Nogueira. Não se tem mais a produção de filmes e os grupos de estudos, mas estes membros dão prosseguimento às atividades de exibição. No começo do ano de 1985, o Cineclube Antônio das Mortes desenvolveu ainda algumas atividades em parcerias com instituições, como já vinha realizando em anos anteriores.

Uma dessas parcerias foi a promoção do projeto Itatiaia/Cinema, em conjunto com a Pró-Reitoria de Extensão da UFG, no mês de fevereiro. Itatiaia é um setor localizado na mesma região do Campus II da UFG, que na época desprovido de qualquer espaço ou ações voltadas para a cultura. Apesar da falta de referências quanto às datas, o projeto consistia na

exibição de um filme no final de cada mês durante dois anos<sup>67</sup>. No entanto, a partir dos recortes de jornal coletados, é possível verificar que foram realizadas duas sessões por mês. O primeiro filme exibido em fevereiro foi *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980), no Centro Social do Conjunto Itatiaia.

No mês de março a programação continha *O amuleto de Ogum*<sup>68</sup> e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), que também foram projetados no auditório da Associação Brasileira de Odontologia. No mês de abril foram exibidos nos mesmos locais e no auditório do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG, *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965) e *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Para maio e junho, foram programadas as exibições de *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). Outros filmes foram exibidos, mas não se tem registros de quais foram essas obras.

Lisandro Nogueira, que acompanhou este projeto juntamente com Luiz Cam e Hélio de Brito, fez um balanço negativo desta experiência por causa da recepção do público em relação aos filmes projetados:

A gente exibia Glauber Rocha no Itatiaia e era um grande fracasso. *Macunaíma* também era um fracasso. O público ia ver o filme, mas depois ia embora. A partir daí me veio a ideia de fazer pesquisa em cinema, porque eu vi que era necessário formar as pessoas. E para formar um público não cinéfilo, você tem que exhibir todos os cinemas. A gente era muito arrogante, queríamos empurrar Glauber Rocha para as pessoas. E isso não funciona.

Mesmo com estes percalços de recepção, o cineclube persistiu com estas projeções durante os dois anos planejados. Em paralelo com este projeto, o CAM foi convidado a estabelecer um convênio com o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura, o CREA-GO, localizado na Rua 239, no Setor Universitário. Lisandro Nogueira lembra que o convite foi feito por um professor de Arquitetura chamado Jamil, ligado ao CREA-GO. Ele estava integrando a nova diretoria do Conselho, que seria presidido pelo engenheiro Júlio César Costa.

Júlio já havia dirigido filmes em Super-8 e tinha grande gosto pelo cinema, portanto para a inauguração da nova gestão idealizou a proposta de promover sessões de cinema no auditório da entidade. A inauguração da primeira<sup>69</sup> sessão da sala de cinema do CREA

---

<sup>67</sup> CINECLUBE mostra “Amuleto de Ogum”. *O Popular*. Goiânia, mar, 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>68</sup> *O Popular* informou em nota publicada na época que este filme foi exibido em 3 de março de 1983.

<sup>69</sup> O PROGRAMA do cineclube. *O Popular*. Goiânia, 12 jul. 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

ocorreu no dia 23 de julho, com a exibição do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), que também ganhou crítica de Lisandro Nogueira em *O Popular*<sup>70</sup>.

A sala de cinema do CREA-GO, na época da inauguração, foi bem divulgada pelos jornais, apresentando-se como um espaço composto por “120 lugares, em poltronas confortáveis, ar condicionado, cabine para projetores e tela especial”<sup>71</sup>.

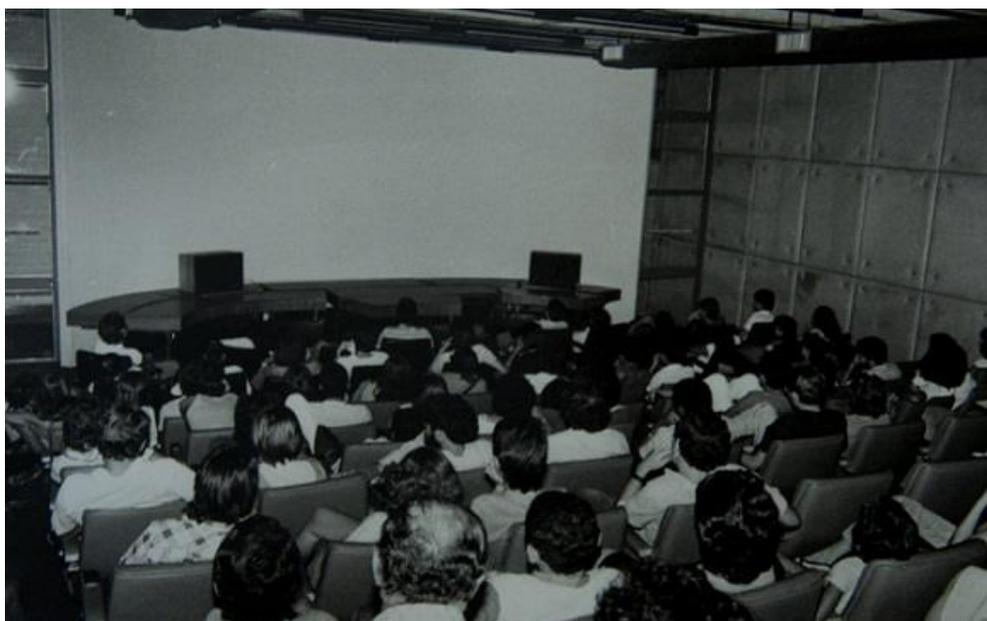


Figura 8: Auditório do CREA-GO, local das exibições promovidas pelo CAM entre 1985 e 1987.

O projetorista continuava sendo o Nilson, da Aliança Francesa, e os projetores eram os mesmos que o CAM utilizava nos anos anteriores: da UFG e da empresa Photoshop. A programação das mostras do cineclube nos dois anos e meio de presença no CREA-GO foi de responsabilidade de Lisandro Nogueira.

De julho de 1985 a dezembro de 1987 foram promovidas mostras de filmes no horário das 19h30, todas as sextas-feiras e sábados, sendo que nos sábados as sessões eram acompanhadas de debates. A entrada era sempre gratuita. A experiência no CREA-GO foi considerada por Lisandro como “uma revolução, pois ali aprimoramos a ideia de formar público de cinema para Goiânia.”. No mesmo mês de início das atividades do CAM no novo espaço, a entidade convidou o professor Rubens Machado Júnior para ministrar, novamente, o curso “Introdução Teórica ao Cinema” nos dias 29, 30 e 31 de julho de 1985<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Glauber Rocha abre nova sala de cinema. *O Popular*. Goiânia, 23 jun. 1986, Caderno 2, p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>71</sup> GLAUBER Rocha abre uma nova sala. *O Popular*. Goiânia, 16 jun. 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>72</sup> PONHAM na agenda. *O Popular*. Goiânia, 17 jul. 1985. Caderno 2, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

Rubens Machado retornou ao cineclube em 1986, para ministrar o curso “O Clássico e o Barroco – Uma Introdução ao Estudo da História da Arte”, ministrado entre os dias 3 e 7 de dezembro. Junto com o curso foi exibido o filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Lisandro Nogueira, em nota publicada no jornal *O Popular* em data não especificada, informava o valor da taxa de inscrição: 100 cruzados para os primeiros inscritos e 150 cruzados, preço fixo<sup>73</sup>. Além disso, apontava a bibliografia básica para o curso: *Conceitos fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin; *Lo barroco*, de Eugênio d’Ors y Rovira; e *Terra em transe - Os herdeiros: espaços e poderes*, de Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho.

Além da promoção de cursos, outra constante atração das programações do CAM nesta terceira fase é a exibição de filmes brasileiros (curtas-metragens, Cinema Novo e Cinema Marginal) e de filmes do Cinema Novo Alemão. Em algumas ocasiões eram exibidas obras de outras nacionalidades, mas a ênfase foi para estas cinematografias. A matéria escrita por Judas Tadeu Porto para o jornal *O Popular* de março de 1986 justificava a constância das mostras do Cinema Novo Alemão:

A realização de mais um ciclo do Cinema Novo Alemão, escola que volta-e-meia está na programação dos cineclubistas, se justifica pelo significado cinematográfico dos filmes e também pelas condições e estrutura dos cineclubes locais, que não possuem recursos suficientes. Porém, as entidades culturais estão devendo promoções semelhantes, com outras escolas, movimentos e autores da cinematografia mundial.<sup>74</sup>

A explicação de Judas Tadeu revela o grande apreço que o cineclube tinha pelos filmes do Cinema Novo Alemão, mas também porque tais filmes eram mais fáceis de serem conseguidos, visto que o Instituto Goethe oferecia gratuitamente o empréstimo. Quando o jornalista cita os outros cineclubes, ele entende as dificuldades financeiras pelas quais as entidades passam, mas cobra delas atitudes semelhantes às do CAM, estimulando que se recorra a outras cinematografias.

---

<sup>73</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Curso de História da Arte no CREA. *O Popular*. Goiânia, dez. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>74</sup> PORTO, Judas Tadeu. Cineclube retoma a programação alternativa. *O Popular*. Goiânia, mar. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.



Figura 9: Integrantes do CAM. Da esquerda para a direita: Lisandro Nogueira, Hélio de Brito, Luiz Cam, Márcio e Lourival Belém, no ano de 1987.

Outra característica das programações no CREA-GO era a presença regular de convidados para o debate após a sessão. Todo o material de divulgação dessas sessões recolhido nesta pesquisa apresenta a presença de debatedores. E os convidados eram os mais diversos possíveis, de acordo com a temática do filme exibido. Por exemplo, entre os dias 28 de fevereiro e 1 de março de 1986, foi projetado um filme ainda inédito em Goiânia naquela época: *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). A exibição foi seguida de debate com representantes sindicais da Central Única dos Trabalhadores, CUT, e da Comissão Pastoral da Terra, CPT.

Em outra situação, na realização da mostra “Pra Incendiar Seu Nacionalismo”, no mês de novembro de 1986, foram convidados para o debate os professores de literatura da UFG, José Fernandes e Rosália Batista. Entre outros nomes que participaram das discussões estão: o escritor Carlos Fernandes Magalhães, o professor da UFG Flávio Kothe, o escritor Bernardo Élis, os reitores da UFG e da UCG, Joel Ulhôa e Pedro Wilson, antigos e atuantes membros Ricardo Musse e Lourival Belém, entre outros. Isto mostra a diversidade dos debatedores e a diversidade dos temas, o que pode ter atraído a atenção do público. Em um ano de exibições no CREA-GO, “mais de 5.600 pessoas frequentaram as projeções, dando uma média de 97 cinéfilos por sessão – a sala comporta 119 pessoas sentadas”, segundo artigo de Lisandro publicado no jornal do CREA-GO<sup>75</sup>.

O sucesso de público e a trajetória desenvolvida desde 1977 rendeu ao cineclube o Troféu Tiokô, na área de cinema. O prêmio, criado em 1974 pela União Brasileira de

---

<sup>75</sup> NOGUEIRA, Lisandro. CREA e “Antônio das Mortes”, união vitoriosa. *Jornal do CREA-GO*. Goiânia, nov./dez. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

Escritores - Seção Goiás, tinha o intuito de dar reconhecimento às pessoas e entidades que estimularam o crescimento artístico e cultural de Goiás. Por duas vezes seguidas, 1985 e 1986, a entidade foi condecorada com o troféu<sup>76</sup>.

### **1.6.2– O retorno à instabilidade**

Se durante dois anos, o Cineclube Antônio das Mortes garantiu sua presença constante na agenda cultural da cidade, a partir de 1988 a situação mudou completamente. Em janeiro deste ano foi eleita nova diretoria no CREA-GO, a ser coordenada pelo engenheiro Luiz José Bitencourt. Em nota divulgada no jornal *O Popular* no dia 14 de janeiro, o novo presidente afirmou manter abertura com o CAM ao se dispor “a discutir o programa de cinema dos finais de semana, devendo redefinir a programação e o sentido das exibições na sala do CREA. Ele garante que a iniciativa pode ser melhorada, principalmente para os filiados ao órgão”<sup>77</sup>.

No entanto, as redefinições do novo presidente não agradaram aos membros do cineclube. Segundo Lisandro, os representantes dos arquitetos no CREA-GO se incomodavam com as sessões e alguns funcionários reclamavam dos gastos feitos para a realização das projeções. Além disso, o novo presidente prometeu dar continuidade se ele pudesse interferir na programação. O grupo não concordou. Lisandro Nogueira lembrou-se da resposta dada a Luiz Bitencourt: “nós dissemos: você não é do cinema, você é engenheiro, não sabe de nada. Resolvemos não continuar lá e saímos do CREA”.

A partir desta situação, o CAM voltou à situação da segunda fase, sem local fixo para suas atividades. Entre 1989 e 1999, o cineclube realizou poucas exibições em esparsos períodos de tempo, em um novo cinema da cidade chamado Cine Cultura, administrado pelo governo municipal de Goiânia. após este período a entidade tornou-se inativa.

### **1.6.3 – Por um perfil formador**

A terceira fase do Cineclube Antônio das Mortes apresenta pontos interessantes e intrigantes em relação às características de sua trajetória. Em relação ao público presente às sessões, houve um relativo aumento, se compararmos as reuniões do DCE com as realizadas no CREA-GO. De acordo com Lisandro Nogueira, um ponto que contribuiu para a consolidação de público foi a utilização de dois projetores numa mesma sessão. Isto facilitava

---

<sup>76</sup> TROFÉU Tiokô. *O Popular*. Goiânia, n.p., set 1986. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>77</sup> CINEMA no Crea. *O Popular*. Goiânia, 14 jan. 1988, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

a exibição, pois o filme não parava para troca de rolos, o que transformava a projeção do CAM em “revolucionária, porque ninguém [em cineclubes] fazia isso em Goiânia”.

Soma-se este fato à questão da divulgação que se tornou mais constante nos periódicos da cidade. Luiz Cam acredita que a maior popularidade adquirida pelo CAM deu-se pela periodicidade das sessões:

A cidade sabia. Podia chover canivete que as pessoas sabiam que sexta e sábado tinha sessão. Ali também você tinha uma projeção boa numa sala confortável com ar condicionado. Condições adequadas de projeção. Quando se tem isso, mostra que há compromisso com o público e ele acaba confiando na programação.

Já Noemi Araújo analisa por outro lado esta questão de público:

O compromisso era com números, quantas pessoas, se deu mídia. Se deu visibilidade para o CREA. O cineclubes era utilizado como meio para dar visibilidade para a diretoria daquela gestão do Conselho. Ali já não era o cineclubes. Era o CREA que estava utilizando o CAM como ponte.

Outro ponto que se destacou nestes anos de atividade no Conselho foi a presença de convidados nos debates e a ênfase na formação do público. De acordo tanto com Luiz Cam quanto com Lisandro, sempre houve debates e, quando possível, havia presença de convidados, em sua maioria professores ou especialistas de Goiás. Ricardo Musse reforça a diferença entre a primeira e a última fase do CAM:

Quando era no DCE, não tinha um expositor, diferente do que era no CREA. No DCE era um debate: terminava a sessão, algumas pessoas ficavam, não eram muitas. Ao contrário disso, no modelo do CREA, as pessoas ficavam. Acho que a figura de um especialista, um debatedor atraía as pessoas. No DCE, os grupos eram menores: dez, quinze pessoas. A gente fazia uma roda e conversava sobre o filme. Questões temerosas e políticas entravam na discussão, então muita gente ficava amedrontada.

A presença de um expositor e também a realização de cursos caminhavam com os ideais de quem ocupava a coordenação da entidade na época, no caso Lisandro Nogueira, assim como dos principais membros que levavam adiante o projeto: Márcio Belém, Luiz Cam, Lourival Belém, Eudaldo Guimarães e Hélio de Brito. E estes ideais perpassavam pelo caminho de formação de público para cinema. No entanto, questionava-se: a presença de um expositor não modificaria a estrutura do próprio cineclubismo?

Tais críticas começaram já na primeira atividade do CAM no CREA-GO. Em 23 de julho de 1985, a coluna de Judas Tadeu no jornal *O Popular* relatava no início do texto que os fundadores, ex-diretores e cinéfilos veteranos estavam questionando a entidade enquanto um

“cineclube (existência, proposta e atividade cultural)”, por conta da “Semana de Cinema no CREA”<sup>78</sup>.

Neste mesmo artigo, Judas anexou um texto elaborado por ex-diretores que criticavam a falta de transparência na escolha dos convidados a participar da inauguração das sessões no CREA, ocorrida no mesmo dia 23 de julho. De acordo com o manifesto, os nomes foram indicados por um “grupo fechado e escolhido”. A carta também caracterizava a cerimônia como “narcisista” devido a uma prevista distribuição de medalhas que ocorreria durante a cerimônia aos “*dirigentes* [grifo do autor] do cineclube que agem movidos por uma ideologia do tipo ‘o cineclube *c’est moi*’”. A carta ainda ressalta o que era o cineclube em anos anteriores:

Vale salientar que, à época da fundação do cineclube, organizado de forma coletiva e democrática, seus diretores, voltados primordialmente para as necessidades culturais da população, permitiram o livre debate, a inscrição de sócios e o acesso de toda a população às atividades programadas. Inclusive, inscrevendo tais princípios nos estatutos, intensos à atitude elitista dos que buscam a satisfação pura e simples de interesses privados e o uso da cultura como instrumento de poder pessoal.

Este manifesto é finalizado com as assinaturas de: “Herondes César, Ricardo Musse, Joaquim de Moura Filho, Geraldo Gomes, Maria Noemi Araújo, Beto Leão, Divino Conceição, Carlos Fernandes Magalhães, Rubens Machado Júnior, Antônio Resende, Mário Roquete, entre outros”. Rubens Machado afirmou não ter assinado esta carta, por não pertencer ao cineclube. Pode-se perceber que os nomes que integram esta oposição à cerimônia e à entidade relacionam-se aos membros da primeira e segunda fase do CAM.

Em decorrência deste manifesto, o texto de Judas Tadeu propõe questões interessantes: “Qual o espírito de promoções desta forma? Onde estão os outros cineclubistas? No Rio Araguaia? Qual a proposta atual das pessoas que falam em seu nome?”. Tais perguntas são importantes para pensar o perfil que o CAM traçou ao longo dos anos, não para atender um impulso de condenação ou elogio ao grupo. São questões necessárias para compreender as adaptações sofridas pela entidade, sua relação com as transformações sociais e políticas de sua época e entender as várias “cabeças” que tomaram a frente do cineclube.

Nesta terceira fase alguns aspectos ajudam a pensar a constituição de seu perfil. O primeiro é a questão de uma sede fixa. Mesmo com a realização de algumas atividades em conjunto com comunidades e sindicatos, a marca desta fase são as exposições no CREA-GO.

---

<sup>78</sup> PORTO, Judas Tadeu. Mostra de filmes provoca polêmica. *O Popular*. Goiânia, 23 jul. 1985. Caderno 2. p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira. Cf. Anexo P. As quatro citações seguintes são da mesma fonte.

Tais sessões tiveram como características principais a regularidade das programações (todas as sextas e sábados), público maior e presença de convidados para os debates. A inserção de especialistas nos debates é o elemento importante desta fase, porque nos anos anteriores esta figura não existia. As discussões eram promovidas entre os frequentadores do cineclube. Se por um lado a presença de um convidado auxiliava no projeto da entidade de formar o público – porque se trazia uma pessoa que entendia do assunto e que podia transmitir esse conhecimento –, por outro alterava uma estrutura deste cineclube, que sempre reforçou a inexistência de uma hierarquia, portanto de uma autoridade.

Em relação à programação, o cineclube destinou o espaço de suas sessões à exibição, principalmente, de filmes do Cinema Novo Alemão e do cinema brasileiro das décadas de 1960 a 1980. Tais programações foram definidas por alguns motivos. O primeiro é econômico. Mesmo com o apoio do CREA-GO, não havia dinheiro suficiente para o empréstimo dos filmes de outros locais, concentrando-se no Instituto Goethe e na Embrafilme. Levava-se em conta ainda que o cineclube era visto por filiados e funcionários do Conselho como um gasto supérfluo, portanto era necessário recorrer aos acervos que forneciam as obras gratuitamente ou por um preço baixo.

Ao mesmo tempo em que se teve um conforto maior do local de exibição, houve críticas pela presença do cineclube neste Conselho, entendida como uma alteração dos princípios iniciais. Existiu, neste momento, um maior conflito geracional entre seus integrantes, visto que as críticas se davam pelos caminhos tomados pela entidade ao longo dos anos. Tem-se um grupo, ligado à organização do cineclube na primeira e segunda fase, que questiona a terceira fase e a postura “narcisista” de uma diretoria que não apresentava os pressupostos iniciais de criação do cineclube: o livre debate e participação da população.

Novamente, faz-se necessário compreender o tipo de relação estabelecida entre o público e o CAM. Nesta terceira fase, participam das sessões professores, profissionais liberais, entre outros. Já não há uma maioria estudantil, como nas épocas anteriores. Não se tem aquele circuito criado no Setor Universitário no qual os jovens circulavam. Mas aqui há outra situação: os espectadores vão, de fato, para ver o filme. A regularidade da programação permitiu esta alteração: toda sexta e sábado tinha filme e debate, não havia erro.

Os integrantes dos primórdios do cineclube, se já não eram adultos na época, se tornaram. Outras preocupações surgiram: filhos, trabalho, mudança de cidade etc. A entidade não contava mais com aquela atenção que recebia antes. Ficava para um integrante a responsabilidade de levar o projeto adiante. O contexto político também é diferente, portanto

as discussões eram outras e o objetivo das lutas idem. E o movimento cineclubista era outro. No entanto isto não diminui o debate, apenas o direciona para outros assuntos.

Mas esta terceira fase, assim como a segunda, também guarda resquícios da primeira. Neste período em que parte dos cineclubes transformaram-se em salas de projeção, Lisandro Nogueira sempre colocou o debate como uma atividade importante a ser exercida. Na segunda fase, mesmo com as dificuldades de se encontrar locais de projeções e o direcionamento para a produção cinematográfica, os integrantes deram ênfase para o debate: tanto nas sessões como nos filmes produzidos. Até mesmo aqueles que estavam afastados do cineclubes levaram consigo a necessidade de provocar o debate.

Estas diferenças e semelhanças que as três fases do CAM adquiriram refletem as adaptações que o cineclubes passou, de acordo com as transformações do momento político e social da época. Refletem as alternativas que a entidade buscou para manter suas atividades de exibição. Portanto, as associações com instituições e como essas parcerias foram conduzidas demonstram a flexibilidade que o grupo teve que ter e a luta para permanecer ativo.

Também explicitam, principalmente, os diferentes perfis que a entidade teve e o pensamento das pessoas que estavam no comando do cineclubes. E são estas diferenças e semelhanças que tornam a história do cineclubes mais interessante, porque mostram que ele tem a marca não só de uma pessoa, mas de várias que se propuseram a divulgar a cultura cinematográfica. Após esse trajeto da história do cineclubes, parte-se para a abordagem de algumas questões mais profundas que ficaram suspensas neste percurso. Uma delas é a existência do CAM enquanto um circuito alternativo para Goiânia e sua inserção no movimento cineclubista brasileiro no período em que esteve ativo. Temas que serão abordados no próximo capítulo.

## Capítulo 2 – Cineclubismos

Retomamos o filme *Recordações de um presídio de meninos*. Postados em frente ao mural de programação do Cine Santa Maria, três jovens integrantes do Cineclubes Antônio das Mortes observam e comentam o repertório dos filmes oferecidos pela sala de cinema. O Cine Santa Maria ficava localizado na Rua 24, no Centro de Goiânia e era considerado pelos jornais da época como um “cinema popular”, com exibições constantes de pornochanchadas e filmes de ação e de artes marciais. Os personagens interpretados por Lourival Belém, Divino Conceição e Eudaldo Guimarães possuem seus olhares detidos no filme estrangeiro de artes marciais cujo título apresenta-se como *A violenta China dos karatês*<sup>79</sup>. Além da descontração dos semblantes de cada um e do vestuário informal composto pelos óculos, calças jeans e camisetas claras e listradas, eles apresentam em comum latas de filmes carregadas em suas mãos.

A câmera está atrás dos três jovens e se movimenta tentando, ao mesmo tempo, participar da conversa e visualizar o que existe naqueles cartazes. Mas ela não vai adiante. Seria pelo desinteresse deste olhar em relação à programação? Ou pela presença física de um cineclubes, materializado na figura dos três rapazes, que provoca um estranhamento e afastamento daquilo que o cinema comercial oferece? A câmera se distancia e num corte podemos ver o personagem interpretado por Divino sozinho, no mesmo local, na mesma posição e com as mesmas roupas diante da mesma programação do Cine Santa Maria. Nestes dois planos a voz *over* do jornalista traz suas lembranças: sua saída do COOJ, sua admissão como projetorista da UFG e sua integração ao Cineclubes do DCE (início do CAM).

A voz *over* e a sequência destes dois planos sugerem uma ideia da memória do personagem. Sua imagem solitária naquele local, posterior à companhia de seus amigos no mesmo ambiente, constituiria uma presença constante da experiência cineclubista e do pertencimento ao CAM que estariam impressos na vida do personagem.

---

<sup>79</sup> Neste cartaz apresentado não é possível reconhecer o ano e o diretor do filme divulgado. Também não foi possível encontrar informações a respeito da obra, a partir do título veiculado no cinema.



Figura 10: O personagem do jornalista (Divino Conceição) de frente à entrada do Cine Santa Maria.

Mais adiante, temos as imagens de alguns membros do Cineclub Antônio das Mortes posicionados em fila e cada um, diante da câmera, coloca óculos escuros. Ao apontar os elementos intertextuais que este filme apresenta com o cinema moderno, Rodrigo Cássio destaca os óculos utilizados pelos integrantes como uma referência ao personagem Michel Poiccard do filme *Acossado* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959), obra esta de um diretor muito apreciado pelo cineclub. O autor caracteriza esta cena aqui mencionada como “uma espécie de ritual diante da câmera, quando a passagem do protagonista pelo cineclub faz contraponto ao presídio de meninos”<sup>80</sup>.

Mais do que uma referência ao cinema moderno e à própria transição do personagem – de um Centro de Observação para o seio da sociedade – este momento do filme traz um elemento a mais sobre a característica deste cineclub, através da voz *over* do jornalista:

Eu adorava os grandes cineastas, mas não podia dizer que ao lado de Eisenstein, Buñuel e Glauber Rocha, o Wim Wenders, o Bergman e o Fellini também estavam fazendo a minha cabeça. Seria uma traição aos meus companheiros, aos nossos compromissos e até a mim mesmo.

Ao mesmo tempo em que a voz *over* expõe tal lembrança, outra locução é acrescentada, convocando os estudantes para as novas atividades do DCE. Quando a voz *over* do jornalista termina, esta outra locução ganha destaque e finaliza com a seguinte frase “amanhã no DCE tem *Cinco vezes favela*”. As duas vozes neste instante se complementam,

<sup>80</sup> CASSIO, Rodrigo. Recordações de um presídio de meninos: uma ficção de reminiscências. In: *Revista Janela*. Goiânia, v.1, fev. 2012. Disponível em: <<http://janela.art.br/criticas/recordacoes/>> Acesso em: 15 nov. 2013.

revelando de forma sutil um embate que havia desde a década de 1960. Nesta época, existia o conflito entre um cinema engajado, voltado para a realidade social do Brasil e contra a influência cultural estrangeira, e outro tipo de cinema, cosmopolita e considerado mais alienado. Este assunto será abordado mais adiante, mas por enquanto, ao nos determos neste pequeno trecho do filme, o que se percebe é que o personagem demonstra que diretores (e cinemas) que não estavam vinculados ao imaginário revolucionário daquele período – revolucionário no sentido social e político – também eram tão importantes quanto estes. E que também traziam suas contribuições dentro de um momento conturbado que o país vivenciava.

Porém, tal opção não era bem vista, sendo encarada como uma “traição” aos princípios de luta daquele período. E, quando uma voz em “tom oficial” menciona *Cinco vezes favela* a ser exibido em um ambiente universitário, de militantes, isto não é feito por acaso. *Cinco vezes Favela* é uma produção do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, lançada em 1962, que se constitui de cinco curtas-metragens: *Um favelado* (Marcos Faria), *Escola de Samba Alegria de Viver* (Cacá Diegues), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). Estes filmes refletiam um ideal do CPC de politização do público.

Um dado importante sobre *Cinco vezes favela* é dado por Jean-Claude Bernardet, ao afirmar que esta produção não encontrou exibição comercial, além do Rio de Janeiro, e que se comunicou apenas com um público principalmente estudantil<sup>81</sup>. Diante deste contexto, é possível sugerir que a referência a este trabalho no filme *Recordações* demonstra a circulação que ela ainda possuía dentro do circuito universitário. Além disso, mostra o quanto as questões de conscientização e politização estavam presentes naquele meio.

Tal posicionamento “traidor” do jornalista também era defendido por seus colegas do Cineclube Antônio das Mortes, daí o outro sentido dado aos “óculos” que eles utilizam: uma referência à Godard, uma referência ao cinema moderno e referência a uma postura cineclubista que privilegiava diversas maneiras de ação política.

---

<sup>81</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



Figura 11: Integrantes do CAM (da esquerda para direita): Lourival Belém, Guaralice Paulista, Eivaldo Nery (Piolho), Noemi Araújo, Ricardo Musse, Eudaldo Guimarães e Divino Conceição.

Seguindo adiante no curta *Recordações...* retornamos a uma cena já citada no primeiro capítulo, que se constitui na presença de alguns integrantes do CAM sentados nos bancos do

Centro de Goiânia, discutindo o livro de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico*. Neste mesmo momento, a voz *over* do personagem principal questiona a existência do CAM como uma “exigência política de um determinado momento em que o país viveu”. Também aponta a morte do cineclubismo, a dominância das vídeo-locadoras e novamente pergunta: “Será que o nosso público se recorda dos belos filmes que viu? Terá sido em vão todo aquele esforço?”.

Nesta sequência, o jornalista está sentado em um banco, segurando uma câmera Super-8 enquanto Lourival, Eudaldo e Rondon de Castro estão no banco ao lado, discutindo o livro de Ismail<sup>82</sup>. Neste momento, um jovem (Oto Araújo Vale) se aproxima do personagem, oferece um cigarro e segue para o cinema próximo a eles. A sala de cinema em questão é o Cine Frida, cuja programação destaca a exibição do filme *Assim começou Trinity (I quattro dell’Ave Maria, Giuseppe Colizzi, 1969)*. Interessante observar como se dá a relação espacial entre o CAM, a cidade e o cinema comercial.

Eles estão localizados no Centro, como um local em que convergem os setores social, econômico e cultural. Apropriam-se do espaço e trazem para a rua uma prática da academia, que é a discussão de textos – o que não significa, neste caso, uma popularização deste conhecimento, e sim apenas um encontro de jovens a discutir um tema.

Conversam sobre cinema, mas não do mesmo cinema que se encontra a poucos metros dali. Estão separados fisicamente por uma avenida, porém a distância maior é a ideológica. Os membros preferem discutir temas levantados pelo livro ao entretenimento oferecido pela sala comercial. Preferem analisar este cinema comercial com certo distanciamento, espacial e teórico. Estes membros também dão importância a um ato que esta sala de cinema não proporciona – fundamental para a atividade cineclubista – que é o debate. O fato de discutirem sobre o livro na rua demonstra que o debate extrapola os limites de um espaço físico, inserindo-se na vida cotidiana e na relação destes jovens com a cidade.

A voz *over* do jovem jornalista acrescenta mais um dado importante sobre o imaginário dos integrantes do CAM:

Para fazer este documentário fizeram questão de me lembrar que não estou fazendo Super-8. E pediram para eu esquecer Godard. *Oubliez* Godard, *oubliez* Foucault, *oubliez* Marx. E me diziam ainda que o importante agora era fazer um trabalho popular, positivo, para o povo se reconhecer e se afirmar culturalmente. O cinema brasileiro morreu porque não conseguiu formar um público que sustentasse economicamente a produção, dizem eles apressadamente, fazendo coro com Cacá Diegues e outros. Querem me fazer ver que não é politicamente correto falar de injustiça com experimentalismos. E por fazer parte de uma minoria, só de seus problemas eu deveria me ocupar já que sou um privilegiado.

---

<sup>82</sup> Instantes depois desta cena, no mesmo banco aparecem Lourival, Rondon de Castro e Judas Tadeu.

A digressão do personagem mostra pontos característicos de parte do cinema brasileiro dos anos 1970 e dos anos 1980. Tem-se a preocupação com uma produção de apelo popular, voltada para o grande público, o que inclui também um modo deste fazer, sem experimentalismos. A década de 1980 também é um período de crise não só no âmbito cultural, mas econômico do país. Salas de cinema se fecham e tem-se o processo de declínio da Embrafilme – culminando com seu fechamento no começo da década 1990. Prevaecem ainda as mesmas questões sobre o cinema brasileiro: como alcançar o público?

Além disso, temos outra vez o nome de Cacá Diegues citado no filme. Anteriormente, a voz *over* que informava as atividades do DCE referiu-se a *Cinco vezes favela*, no qual o cineasta dirigiu um dos curtas-metragens que compõem este trabalho. Agora o nome de Cacá Diegues é mencionado pelo jornalista, mostrando o que um determinado grupo importante da época pensava sobre o cinema brasileiro. Pode-se perceber que há uma discordância por parte do CAM quanto ao direcionamento proposto por personalidades como Diegues, para quem as produções audiovisuais deveriam ter temáticas populares e de apelo ao grande público.

Tais cenas de *Recordações de um presídio de meninos* aqui comentadas são apenas a introdução de dois temas importantes da trajetória do Cineclubes Antônio das Mortes. Quando o filme retrata a relação dos membros com as salas de cinema comercial, não só mostra um posicionamento da entidade, mas uma característica inerente ao cineclubismo: ser um circuito de exibição alternativo e de debate. Quando aborda a questão de realizar um trabalho popular, toca em pontos de conflito vivenciados pelos cineclubes da época quanto ao que exibir e para quem exibir. O CAM, como outras entidades, partilhava de ideias mais radicais neste quesito.

Este capítulo será destinado, portanto, a compreender o CAM enquanto cineclubista; e enquanto uma entidade dentro de um movimento cineclubista. Primeiro, a partir de sua inserção como circuito alternativo às salas de cinema comerciais que existiam em Goiânia entre 1977 e 1987. Segundo, através de seu diálogo com outros cineclubes. Tem-se como base o quanto ele esteve inserido nas atividades e discussões do movimento cineclubista brasileiro do final da década de 70 e da década de 80: quais posicionamentos defendeu; com quais cineclubes de outras regiões se identificou; e como a entidade se desenvolveu dentro de um contexto maior de transformação e diminuição dos cineclubes no Brasil nos anos 1980.

## 2.1 – A opção comercial

Na década de 1980, o Estado de Goiás possuía apenas 67 salas de cinema, considerando toda sua grande extensão, que também englobava o Estado do Tocantins<sup>83</sup>. Goiânia, com um milhão de habitantes e 200 bairros naquela época, possuía 10 salas de exibição. A partir da pesquisa realizada nos jornais *O Popular*, *Diário da Manhã* e *Jornal Opção* datados entre 1978 e 1983, foi possível mapear quais cinemas havia em Goiânia no período aqui estudado<sup>84</sup>. Até metade do ano de 1979 existiam nove na capital: Cine Capri, Cine Casablanca, Cine Frida, Cine Presidente, Cine Ouro, Cine Santa Maria – todos localizados no Centro-, Cine Rio, Cine Santa Helena e Cine Eldorado – estes três últimos situados no setor Campinas.

Um ano antes, especificamente em 15 de março de 1978, o Cine Teatro Goiânia havia sido reinaugurado e transformado em Teatro Goiânia, deixando de oferecer exibições de filmes<sup>85</sup>. Em compensação, no dia 24 de outubro de 1979 outra sala foi inaugurada<sup>86</sup>, intitulada Cinema 1, no setor Oeste, e no mesmo ano, provavelmente entre final de outubro e início de novembro, foi inaugurado o Cine Astor, no Centro<sup>87</sup>. Em outubro de 1981, mais duas salas exibidoras foram inauguradas: Cines Center 1 e 2, localizadas no Shopping Center Flamboyant<sup>88</sup>. Portanto, no começo dos anos 1980, existiam 12 salas de cinema na capital.

Grande parte destes espaços citados não possuem registros ou qualquer tipo de informação armazenada em alguma instituição específica. O único cinema do qual se tem algum dado sobre a fundação é o Cine Santa Maria. Segundo Eduardo Benfica e Beto Leão,

---

<sup>83</sup> Na pesquisa realizada por André Gatti, tem-se um levantamento das salas de cinema em dez Estados do Brasil entre os anos de 1977 e 1980. Mesmo levando em consideração o histórico particular do cinema em cada Estado e suas questões econômicas e culturais, é grande a diferença entre o número de salas de São Paulo (577), Rio de Janeiro (213), Minas Gerais (341), Rio Grande do Sul (218), Paraná (184) e Pernambuco (104), para com a Bahia (96), Ceará (46), Goiás (67) e Santa Catarina (82). GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p.62. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>> Acesso em: 19 de julho de 2013.

<sup>84</sup> Os jornais recolhidos a partir de arquivos pessoais datam do período entre 1984 e 1987 e não apresentam as programações dos cinemas de Goiânia, apenas informações referentes ao CAM.

<sup>85</sup> TEATRO. *O Popular*. Goiânia, 04 mar. 1979. Suplemento Cultural, p. 3. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>86</sup> CINEMA 1 estreia com O ovo da serpente. *O Popular*. Goiânia, 24 out. 1979. Social, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>87</sup> Não foram encontradas matérias específicas sobre a inauguração do Cine Astor, no entanto, na análise dos filmes exibidos nas salas de cinema de Goiânia entre os anos 1979 e 1980, a programação deste cinema passa a ser divulgada nos jornais a partir de novembro de 1979. Além disso, em matéria de Judas Tadeu do dia 14 de novembro de 1980, o jornalista caracteriza este espaço como “a mais nova sala de cinema da cidade”. PORTO, Tadeu Judas. Cinemas: o fim dos bons tempos. *O Popular*. Goiânia, 14 nov. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>88</sup> \_\_\_\_\_. A precária situação dos cinemas na cidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Caderno 2, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

ele foi o primeiro no Centro da cidade, inaugurado em outubro de 1939 com o nome de Cine Popular<sup>89</sup>.

Tais salas de cinema tinham algumas características em comum no que diz respeito à estrutura e à programação. Em relação à estrutura, as condições não eram nem um pouco favoráveis. Na coluna de crítica cinematográfica escrita por Judas Tadeu Porto em *O Popular* no dia 12 de março de 1980, o jornalista tece comentários sobre a situação de alguns cinemas da capital. Primeiramente aponta a quebra de expectativas em relação ao Cinema 1, construído em uma área nobre e residencial da cidade e que teria plena aceitação dos espectadores, visto que “quem vê cinema ou se interessa por filmes é um público bem informado da classe média”<sup>90</sup>. No entanto, “os resultados não foram os esperados, apesar de não ser de todo decepcionantes. O público às vezes nos engana”.

Porém, sua crítica maior concentra-se nos cinemas do setor Campinas, que para o autor estavam esquecidos pelos exibidores. Para Judas Tadeu, o público tinha que se dirigir ao Centro para ver “um bom filme, ou pelo menos frequentar um cinema em condições razoáveis”. Ele acrescenta também que em anos anteriores, Campinas possuía salas de cinema excelentes em termos de público e renda, antes de “se reduzirem os cinemas não populares ao Centro”. Lembrando que num desses cinemas de Campinas foi executado o projeto Cinema de Arte, que alguns participantes do CAM integraram.

É importante observar esta distinção feita entre cinema popular e não popular. Não só o jornalista faz essa separação, mas o *Jornal Opção* em sua página de programação também deixa bem distintos (tanto na diagramação como no título) estes dois perfis de salas. No caso, os cinemas considerados populares eram os cines Eldorado, Rio e Santa Maria. Em suas programações constavam as exhibições de pornochanchadas, filmes de terror ou aventura e filmes de kung fu. No entanto, isto não significa que os outros cinemas de Goiânia não exibissem esses filmes. Ao analisar nos jornais a divulgação das obras em cartaz nos cinemas não populares foi possível verificar a presença destes mesmos tipos de produções numa quantidade menor, mas inseridos numa programação que contemplava diferentes gêneros e nacionalidades. A diferença entre as salas comerciais pode ter se dado também pelo preço do ingresso, porém os jornais aqui pesquisados (*O Popular*, *Diário da Manhã* e *Jornal Opção*) não informam os valores dos bilhetes de cada cinema.

---

<sup>89</sup> BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.27.

<sup>90</sup> PORTO, Judas Tadeu. Campinas merece melhores cinemas. *O Popular*. Goiânia, 12 mar. 1980. Lazer, p. 20. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). As duas citações seguintes são da mesma fonte.

Outra crítica também escrita por Judas Tadeu no dia 18 de março do mesmo ano anuncia uma reforma em três cinemas da cidade: Cine Frida, Cine Casablanca e Cine Astor<sup>91</sup>. No primeiro, as cortinas e poltronas seriam trocadas e as paredes pintadas. Já no Casablanca foi prometida uma reforma total e no Cine Astor seriam trocados os exaustores, entre outras melhorias. Um dos pontos que chamam a atenção nesta matéria é que ela atribui a ação de promover reformas nos cinemas às reclamações dos jornalistas que cobrem a editoria de cinema – e não ao público.

Como será abordado mais adiante, Judas Tadeu, Hélio Furtado do Amaral, Benê de Castro, Herondes César, Ricardo Musse, Lisandro Nogueira e Beto Leão, escreviam críticas de filmes para os jornais – uns com frequência regular, outros nem tanto –, e em muitos textos encontram-se também reclamações sobre as programações e os cinemas de Goiânia.



Figura 12: Imagem da fachada do Cine Casablanca em 1980.

Neste mesmo texto, o jornalista ainda acrescenta que “Goiânia começa a obter maior repercussão junto às empresas de cinema, pois é considerada uma ótima praça de cinemas em termos de público”. Não se têm identificadas quais seriam essas empresas que poderiam ter emitido tal impressão, mas um dado pode confirmar este interesse no público goiano. Alguns exemplares do jornal *O Popular* apresentam páginas destinadas a propagandas de restaurantes e cinemas de Brasília e de São Paulo, o que se pode sugerir que tais empresas também estavam atentas às possibilidades de atrair os espectadores goianienses – principalmente Brasília pela proximidade com a cidade.

<sup>91</sup> Melhorias nas condições dos cinemas. *O Popular*. Goiânia, 18 mar. 1980. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).



Figura. 13: Propaganda do Cine Astor do Conjunto Nacional de São Paulo, publicada em 1979.

Não somente nesta matéria de Judas Tadeu aqui citada, mas também em outras críticas do jornalista é possível perceber sua tentativa de chamar a atenção para o potencial de público de cinema que a cidade tinha e com isso sugerir a exibição de filmes de arte para estes espectadores.

As críticas às condições precárias das salas de cinema na capital permanecem como tema das colunas de cultura. No dia 14 de novembro de 1980, novamente Judas Tadeu dedicou a primeira página do Caderno 2 de *O Popular* ao levantamento da situação de cada cinema da cidade:

O desconforto das salas exibidoras se evidencia principalmente na falta de refrigeração adequada, coisa imprescindível nestes dias quentes, e nas dificuldades de frequentar um cinema nos dias chuvosos. Sem levar em conta as condições técnicas da projeção dos filmes, os cinemas de modo geral estão em péssimas condições [...].<sup>92</sup>

Em toda a descrição das salas é reforçada a ideia de que estas foram mal construídas ou mal adaptadas para a exibição. Na mesma página, em um texto separado da matéria principal, encontra-se a opinião de Antônio Ribeiro dos Santos, coordenador do Projeto Cinema de Arte, que responsabiliza a Empresa São Paulo-Minas por esta situação crítica, devido ao monopólio que ela exercia em Goiânia. De acordo com Antônio, “ao invés de construir salas específicas, ela aluga verdadeiros galpões, como os Cines Astor e Presidente, que não são, e nunca foram, salas destinadas a cinemas”.

<sup>92</sup> PORTO, Judas Tadeu. Cinemas: o fim dos bons tempos. *O Popular*. Goiânia, 14 nov. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). A citação seguinte é da mesma fonte. Cf. Anexo H.

A Empresa São Paulo-Minas era a mesma responsável por oferecer os filmes para o Projeto Cinema de Arte (Cf. Capítulo 1), o que reforça que sua presença em Goiânia datava desde 1974 ou até mesmo de anos antes. Nas matérias recolhidas nesta pesquisa do período de 1978 a 1985, ela é citada em outras colunas como a responsável pelo circuito comercial exibidor da capital. Um exemplo é o artigo escrito por Ricardo Musse no jornal *Top News*, em que o integrante afirma que “1978 foi, na distribuição, o ano do monopólio. Uma empresa paulista achou que Goiânia era um bom local de se ganhar dinheiro e comprou ou alugou todos os cinemas da cidade”<sup>93</sup>.

O mesmo pode ser observado na crítica de Hélio Furtado do Amaral para *O Popular* em 10 de outubro de 1979:

Mas a programação, longe de corresponder à realidade do universo de espectadores de Goiânia, parte de critérios “estranhos”, funcionando como válvula de escape de lote de fitas. É o problema de a Empresa de Cinemas São Paulo-Minas ter sede em Ribeirão Preto e exercer um monopólio de exibição em Goiânia. Não entendemos a razão para se “queimar” filmes como *A procura insaciável* [*Takingoff*, 1971], de Milos Forman, no Cine Helena, ou *A conquista do Oeste* [*How the West was won*, 1962] (de que John Ford é um dos diretores) no Eldorado. Se a Empresa dispõe de um volume considerável de filmes estrangeiros, por que queimá-los exibindo-os em salas que exigem outros tipos de filmes? Não seria melhor, ao invés de apresentá-las em 2 dias, com 4 sessões às moscas (Cine Helena), utilizá-las no Cine Casablanca (18 horas) com um público mais predisposto? O lançamento de dois filmes italianos, *Esposamante* [*Mogliamante*, 1977], de Marco Vicario, e *Gente de respeito* [*Gente di rispetto*, 1975] de Luigi Zampa, na mesma semana, é uma forma de “queimá-los”. É provável que esse critério venha a ser adotado, quando se tratar de salas de empresas diferentes. Assim, não mais haverá monopólio.<sup>94</sup>

A crítica de Hélio Furtado concentra-se nas escolhas de lançamentos que a empresa realizava para os cinemas de Goiânia, o que acabava por anular os títulos quando exibidos numa mesma semana. Ele comprova o seu ponto de vista na coluna do dia seguinte, ao informar os dados de público da exibição de *Esposamante* e *Gente de respeito*:

*Esposamante* estreou bem, com 569 espectadores para um total de 2.000 lugares; em dias posteriores, até 7, chegou a 6.000 espectadores, numa média de 800 diários, o que é um fato singular em termos de realidade goiana. Em relação a *Gente de respeito*, de Luigi Zampa, que pode ser uma fita menor, ao nível de uma sociologia urbana, com raízes rurais, não se deu uma maior aceitação de público. Não chegou a 1.000 espectadores, numa média de 250.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> COTTAFVI, Vittorio [MUSSE, Ricardo]. Os melhores do ano. *Top News*. Goiânia, 7 a 14 jan. 1979. Cinema, p.10. Acervo de Ricardo Musse.

<sup>94</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Crítica de filmes: problema da programação. *O Popular*. Goiânia, 10 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>95</sup> \_\_\_\_\_. Algumas perspectivas: público e cinema brasileiro. *O Popular*. Goiânia, 11 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

A Empresa de Cinemas São Paulo-Minas, assim como várias do Brasil, demonstrava também a sua relutância em cumprir a lei da obrigatoriedade do filme nacional. Isto fica claro na coluna escrita por Judas Tadeu Porto no dia 7 de junho de 1980 que noticia que alguns cinemas de São Paulo e Curitiba entraram com mandado de segurança para não exibir filmes brasileiros. Em Goiânia a situação também se repetiu com o Cine Presidente, que havia entrado com pedido para não exibir mais filmes nacionais:

A Empresa São Paulo-Minas, em Ribeirão Preto, haveria entrado com o mandado na Justiça para se livrar da obrigatoriedade de exibir filmes brasileiros, alegando que sempre tem levado prejuízo nas produções nacionais. Se confirmada a pretensão da empresa exibidora, o fato se constituirá na perda de mais uma sala para o cinema nacional<sup>96</sup>.

Mesmo com severas críticas ao monopólio da Empresa de Cinemas São Paulo-Minas e sua dinâmica na escolha de filmes a serem exibidos, tal domínio permaneceu até 1985. Isto pode ser observado na matéria feita por Lisandro Nogueira em 23 de julho, quando anuncia a inauguração das sessões do CAM no CREA-GO. Neste texto, o jornalista aponta novamente o monopólio da empresa de Ribeirão Preto em Goiânia:

Os interesses dessa empresa estão quase sempre voltados apenas para um sentido: o lucro. A consequência é que o público fica sujeito a uma programação irregular e se marginaliza em comparação com os grandes centros, quando dos bons lançamentos do cinema. O circuito de exibição paralelo, principalmente através dos cineclubes, sempre foi colocado como a saída para esse impasse.<sup>97</sup>

Assim como Lisandro, outros textos foram escritos por Judas Tadeu e Hélio Furtado do Amaral, e em menor recorrência por Beto Leão e Benê de Castro, com críticas ao que estava em cartaz nos cinemas e ao espectador goianiense. Torna-se um ponto importante compreender a produção textual dos membros do CAM não só pelas resenhas críticas que elaboraram, mas também como espectadores das salas comerciais e questionadores de uma situação geral do circuito exibidor no Brasil, que era o domínio das produções norte-americanas e também das pornochanchadas.

Em reportagem veiculada pelo jornal *Cinco de Março* da semana de 9 a 15 de julho de 1979 sobre a presença dominante da pornochanchada na capital, a representante da Embrafilme em Goiás, Elizabeth Torres, informa que “mais de 80% dos filmes nacionais

---

<sup>96</sup>PORTO, Judas Tadeu. O cinema nacional perde uma sala. *O Popular*. Goiânia, 07 jun. 1980. Cinema, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>97</sup>NOGUEIRA, Lisandro. Glauber Rocha abre nova sala de cinema. *O Popular*. Goiânia, 23 jun. 1986, Caderno 2, p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira.

apresentados em Goiânia são pornochanchadas”<sup>98</sup>. Na mesma reportagem, o diretor da Empresa de Cinema São Paulo-Minas, Maurício Pessini, afirma que esses filmes são “os que mais atraem o público brasileiro”.

Diante deste cenário, o crítico que mais manifestou sua discordância em relação à programação do circuito comercial foi Hélio Furtado do Amaral. Para ele, o espectador goiano “é obrigado a percorrer as salas para ver tudo o que é repudiado nas grandes metrópoles”, referindo-se às produções aqui citadas<sup>99</sup>. Na coluna escrita em 18 de outubro de 1979, Hélio traz números significativos da presença da pornochanchada nos cinemas de Goiânia, que “decepcionariam” as classes A e B, formadas respectivamente pela burguesia e classe média<sup>100</sup>. Na semana de publicação deste texto, quatro pornochanchadas haviam estreado na cidade: *Nos tempos da vaselina* (José Miziara, 1979) nos cines Helena e Frida, *Sexo selvagem* (Ary Fernandes, 1979) no Cine Ouro, *O matador sexual* (Tony Vieira, 1979) no Cine Presidente, *Bonitas e gostosas* (Carlo Mossy, 1978) no Cine Capri e *Eu matei Lúcio Flávio* (Antônio Calmon, 1979) no Cine Casablanca – este último filme é classificado pelo jornalista como uma pornochanchada, embora seja um drama policial.

É importante ressaltar que esta generalização feita por Hélio era comum entre jornalistas e o público em geral, porque o uso do termo pornochanchada passou a designar uma variedade de filmes que eram voltados para o seguimento popular. De acordo com Nuno Cesar Abreu este termo:

se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror, etc. Assim, “pornochanchada” passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero.<sup>101</sup>

É possível, portanto, que outras análises feitas tanto por Hélio como por outros membros do CAM tenham também sido influenciadas por essas generalizações. Voltando à coluna do dia 18 de outubro, de acordo com o jornalista, *Nos tempos da vaselina* permaneceu em cartaz durante 30 dias, atingindo 18 mil espectadores de faixa etária entre 18 e 25 anos. A

---

<sup>98</sup> SÃO pornochanchadas 80% dos filmes apresentados em Goiânia. *Cinco de Março*. Goiânia, 9 a 15 jul. 1979, 3º Caderno, n. 963, p. 9. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC). A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>99</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Tempos Modernos, obra-prima. *O Popular*. Goiânia, 11 ago. 1979. Social, p. 17. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>100</sup> \_\_\_\_\_. Programação cinematográfica: pornochanchada em evidência. *O Popular*. Goiânia, 18 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>101</sup> ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p.140.

média era de 600 pessoas por dia, mas com presença maior nos sábados e domingos. Já *O matador sexual* garantiu média de 340 espectadores e *Sexo selvagem*, o público de 620 pessoas. *Bonitas e gostosas* foi assistido por 720 pessoas e *Eu matei Lúcio Flávio* teve uma média de 760 espectadores. Hélio finaliza: “se fizéssemos um levantamento da frequência desses cinco filmes, chegaríamos à conclusão de que, num só dia, a pornochanchada atingiu mais de três mil espectadores”<sup>102</sup>.

Só que a crítica que Hélio faz às pornochanchadas não é de modo geral. Em outra coluna do dia 31 de março de 1979, ele afirma que “há de fato um excesso de pornochanchadas na praça: muitas delas não são representativas daquilo que o pornô tem de requintado”<sup>103</sup>. Logo, havia uma postura incisiva do professor em relação à pornochanchada pela forma generalizada com que ocupava as salas de cinema, mas também uma crítica à falta de seleção do que haveria de melhor dessa vertente. Além disso, o jornalista atacava também a concepção das empresas em considerar a pornochanchada como o único gênero do cinema brasileiro:

Infelizmente, há uma ideologia dos exibidores e distribuidores. Estes se convenceram de que o filme nacional só existe como pornochanchada ou ao menos esta é um fator de rentabilidade. Partindo dessa premissa, os comerciantes de cinema não costumam enfatizar outro produto que não seja pornochanchada.<sup>104</sup>

A crítica de Hélio ao excesso de pornochanchadas ocupou bem mais espaço em sua coluna do que as reclamações sobre o número também excessivo de filmes norte-americanos nas salas de cinema de Goiânia. No entanto, as produções hollywoodianas não deixaram de ser também uma preocupação tanto dele como dos outros colunistas: “queremos ver filmes estrangeiros, não só americanos. Queremos ver filmes brasileiros, não só pornochanchadas”<sup>105</sup>.

Em meio às reclamações aos filmes exibidos nas salas de cinema de Goiânia, é marcante também o apelo por uma programação de filmes de arte. E tal manifestação por parte tanto da imprensa quanto do público surtiu efeito. No dia 25 de abril de 1980, a Empresa de Cinemas São Paulo-Minas retomou o Projeto Cinema de Arte (Cf. Capítulo 1). Desta vez,

---

<sup>102</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Programação cinematográfica: pornochanchada em evidência. *O Popular*. Goiânia, 18 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>103</sup> \_\_\_\_\_. Hal Ashby, cineasta americano, chega com Esta terra é minha terra. *O Popular*. Goiânia, 31 mar. 1979. Social, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>104</sup> \_\_\_\_\_. Mais salas cinematográficas: exigência básica do público. *O Popular*. Goiânia, 26 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>105</sup> \_\_\_\_\_. Filmes em Goiânia: crise? *O Popular*. Goiânia, 28 jun. 1979. Social, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

as exibições foram deslocadas para o Cine Casablanca, com a regularidade de programação às sextas, sábados e domingos no horário das 18 horas<sup>106</sup>. Em 3 de outubro do mesmo ano as programações de filmes de arte passaram a ser oferecidas no Cine Astor. Não foram encontradas matérias que abordassem os motivos para esta transferência.

Beto Leão e Eduardo Benfica citam a tentativa de exibição deste tipo de filmes também no Cine Presidente, mas não existem informações sobre quando teriam ocorrido essas sessões<sup>107</sup>. O que vale ressaltar da reativação do Projeto Cinema de Arte é que existia um público para este cinema e que havia manifestações dos jornalistas e demais admiradores através da imprensa. Porém todo esse conjunto não foi suficiente para manter a programação por muito tempo. É provável que após o ano de 1980 este projeto não esteve mais ativo, pois não foram encontradas divulgações das programações nos jornais. Em uma matéria publicada em 14 de fevereiro de 1982, Hélio Furtado do Amaral afirma que o projeto “aguarda uma retomada, sem qualquer vinculação elitista, mas a partir de uma consulta aos segmentos interessados”<sup>108</sup>. Este desejo de retomada não se concretizou.

Nesta questão do retorno do trabalho, é preciso levar em conta a própria pressão dos exibidores e distribuidores em dar espaço a filmes que garantissem um retorno financeiro maior, assim como da própria conjuntura econômica nacional que resultou no fechamento de várias salas de cinema em todo o país. A continuidade de exibição em sala de cinema de filmes de arte em Goiânia só se deu no final de 1989, com a criação, pelo governo municipal do Cine Cultura, espaço direcionado para esse tipo de programação.

---

<sup>106</sup> PORTO, Judas Tadeu. Cinema de Arte: um grato retorno. *O Popular*. Goiânia, 17 abr. 1980. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>107</sup> BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995 p.82.

<sup>108</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Por um cinema de arte reflexo da comunidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Cinema, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

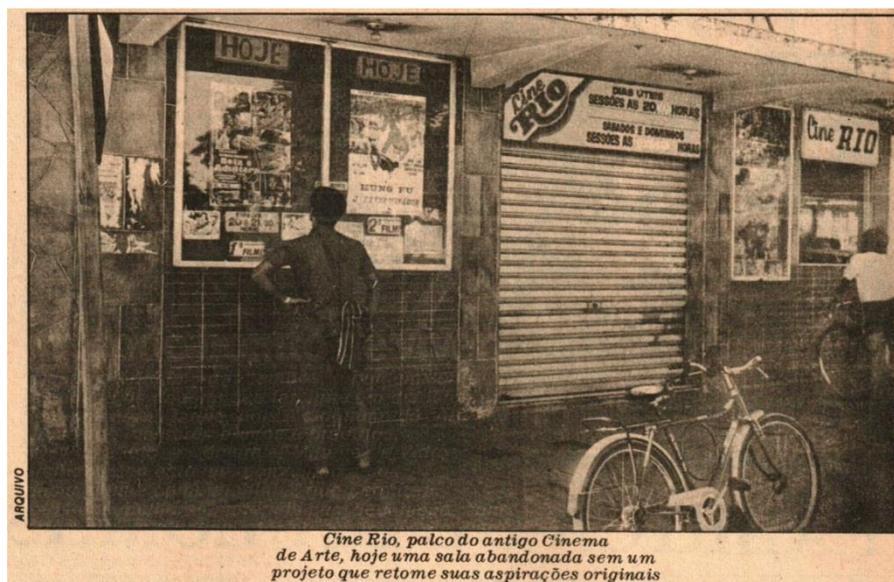


Figura 14: Imagem da fachada do Cine Rio em 1982.

Goiânia, assim como todo o Estado, assistiu ao fechamento de vários cinemas em um processo já iniciado na década de 1960, segundo Leão e Benfica<sup>109</sup>. Dos cinemas aqui citados, cinco foram fechados na década de 1980: Cine Helena, Rio, Presidente, Eldorado e Cinema 1. Os Cines Frida, Capri, Santa Maria e Casablanca resistiram até o começo dos anos 1990, sendo os dois últimos voltados exclusivamente para a exibição de filmes pornográficos. Apenas dois resistem nos tempos atuais: Cine Astor, focado em filmes pornográficos, e o Cine Ouro, direcionado aos filmes fora do circuito comercial.

## 2.2 – Mas havia alternativas...

Inserido numa conjuntura nacional de predominância da exibição de filmes norte-americanos, de pornochanchadas e de alguns gêneros específicos como os filmes de artes marciais, os cineclubes apareciam, tanto em Goiânia como em qualquer outro local, como um circuito alternativo para aqueles que almejavam o contato com obras que pouco ou nada circulavam nas salas comerciais. Filmes estes não só de outras épocas, ou clássicos da cinematografia mundial, mas também títulos que não despertavam interesse dos distribuidores e exibidores.

Além desta oportunidade, somava-se a intenção de uma experiência coletiva de apreciação das obras, materializada nos debates entre pessoas interessadas em aprofundar as questões lançadas pelos filmes exibidos. O cineclubismo, portanto, oferecia o espaço ideal

<sup>109</sup> BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.34.

para a troca de ideias, para o encontro de pessoas e também como um processo de conhecimento e de ação, seja ela cultural, política etc.

Herondes Cézár, no livro *Era uma vez o cinema*, dedica o trabalho aos integrantes do CAM (Leonardo de Camargo, Antônio Carlos de Gusmão, Ricardo Musse, Benê de Castro, Joaquim Moura, Lourival Belém, Geraldo Gomes, Beto Leão, Lisandro Nogueira e Noemi Araújo) e finaliza com a frase “companheiros do primeiro cineclube goiano”<sup>110</sup>. Já Beto Leão e Eduardo Benfica apontam como o primeiro cineclube de Goiás o Centro de Cultura Cinematográfica. Esta entidade teria sido criada em 1966, por Geraldo Moraes, padre Luís Palacin Gomes, Neide Faria, Mauro Soares, Maria Angélica Moraes, Ático Vilas Boas, Rui Rocha Cunha e padre Castanheda. Segundo os autores, o cineclube era apelidado de CCC “numa alusão debochada à famigerada organização paramilitar dos tempos da ditadura, o Comando de Caça aos Comunistas”<sup>111</sup>.

O Centro de Cultura Cinematográfica desenvolveu exibições esporádicas no antigo DCE da UFG, com a realização de mostras de filmes do neorealismo italiano, filmes japoneses e franceses. Também ofereceu um Curso Básico de Cinema, ministrado por Hugo Brockes e Carlos Fernando Magalhães. No entanto foi extinto em 1969, “em virtude das perseguições políticas sofridas por seus membros durante o regime militar”.

Entre a extinção deste cineclube e o surgimento do CAM, em 1977, não foram encontradas referências sobre a existência de outras entidades. Após este período, Beto Leão e Eduardo Benfica afirmam que havia em Goiânia três cineclubes: o Cineclube Antônio das Mortes, o Cineclube Nuestra América e o Cineclube João Bennio. Porém, durante a realização desta pesquisa foi possível encontrar dados que atestam a presença de outras entidades na cidade.

Benê de Castro e Eudaldo Guimarães citaram um cineclube organizado por alunos da UCG, do qual participava o cineasta goiano Luiz Eduardo Jorge<sup>112</sup>. Não é possível afirmar se este cineclube é o mesmo citado pelo jornal *O Popular*, de 5 de novembro de 1982, que divulga o surgimento do Cineclube Clóvis Bevilacqua, do Centro Acadêmico de Direito da

---

<sup>110</sup> Este livro aborda a história do cinema na cidade de Piracanjuba, interior do Estado de Goiás. CÉZAR, Herondes. *Era uma vez o cinema*. São Paulo: Scortecci, 1996, p.7.

<sup>111</sup> BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.44-45. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>112</sup> Luiz Eduardo Jorge é cineasta, escritor e professor. Desde os anos 1980 já produzia filmes em 16mm e Super-8. Dentre sua filmografia constam os seguintes títulos: *Bubula - O Cara Vermelha* (1999), *Antecipando o absurdo* (2001), *Césio 137: O brilho da morte* (2003) e *Passageiros da Segunda Classe* (2001), sendo este último com direção conjunta com Kim-Ir-Sen e Waldir de Pina.

UCG<sup>113</sup>. Não foram encontrados documentos que dessem mais informações sobre esta (ou estas) entidade(s).

Os jornais *O Popular* e *Diário da Manhã* também divulgaram programações do Cineclube da Aliança Francesa no ano de 1982. Desde a década de 1960 até o ano de 1981 a instituição oferecia sessões regulares às sextas-feiras, mas não se constituía propriamente em um cineclube. Eudaldo Guimarães e Lourival Belém eram frequentadores assíduos dessas sessões. A partir de 1982, tais projeções passaram a ser caracterizadas pelos jornais como atividades do Cineclube da Aliança Francesa de Goiânia. Elas ocorriam gratuitamente às sextas-feiras, às vezes em sessões às 20 horas ou em sessões duplas às 18h30 e 20h30<sup>114</sup>.

A coluna de Judas Tadeu do dia 11 de maio de 1982 informa a criação do Cineclube da Escola Técnica Federal. Fundada por alunos da instituição, tinha como líderes José Luis e Álvaro José, “além da colaboração de um professor e da diretoria [da Escola]”<sup>115</sup>. A sessão de estreia ocorreria no dia seguinte, numa quarta-feira, às 19 horas, com a exibição de *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972).

A partir de duas notas do jornal *O Popular* descobriu-se, também, a existência de outra entidade localizada em Anápolis, no interior de Goiás, denominada Cine Clube do Sesc. A primeira nota informa que as sessões ocorriam a cada 15 dias e que tinham como público alvo os comerciantes e pessoas dependentes dos sócios da instituição<sup>116</sup>. A segunda noticiava a reativação do Projeto Cine Clube, com encontros mensais para exibição de “películas culturais”:

A princípio, a promoção apresentará filmes culturais nacionais e após um período de exibição, os espectadores poderão assistir películas culturais estrangeiras. A reativação do Cine Clube do Sesc vem preencher a lacuna do setor cinematográfico da cidade, tendo em vistas que as salas exibidoras não vêm apresentando uma programação à altura das exigências do público anapolino.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> PORTO, Judas Tadeu. “Macunaíma” excepcional e novas perspectivas. *O Popular*. Goiânia, 05 nov. 1982, Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>114</sup> SILVA, Lindoberto. Bresson na Aliança e a falta de apoio aos cineclubes. *Diário da Manhã*. Goiânia, 24 set. 1982. Hoje no Cinema, p. 26. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. O universo feminino de novo na tela. *Diário da Manhã*. Goiânia, 23 mar. 1982, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

PORTO, Judas Tadeu. As últimas atrações e a nova Embrafilme. *O Popular*. Goiânia, 23 abr. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>115</sup> \_\_\_\_\_. Promessa de renovação e um novo cineclube. *O Popular*. Goiânia, 11 mai. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>116</sup> CINECLUBE do Sesc, uma opção de lazer. *O Popular*. Goiânia, 14 mai. 1980, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>117</sup> CINECLUBE no Sesc. *O Popular*. Goiânia, 07 mar. 1982, p. 32. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

Neste trecho é possível observar o que um cineclube ofereceria de diferencial ao público quando comparado às salas de cinema: películas culturais. Fica clara a distinção qualitativa dos filmes exibidos, destinando um sentido mais culto e refinado ao que era projetado no cineclube e um sentido mais comercial e de baixa qualidade aos produtos dos espaços exibidores. No mais, não foram encontradas outras informações sobre cineclubes no interior de Goiás no período aqui abordado, embora seja provável que eles tenham existido nas maiores cidades do Estado, onde havia cinemas.

Instituindo como parâmetro o ano de criação, o CAM foi o primeiro cineclube fundado no final da década de 1970. Tempos depois de sua criação deu-se a organização do Cineclube Nuestra América e por sequência o Cineclube João Bennio. O Nuestra América apresenta dados diferentes quanto às suas origens. Beto Leão e Eduardo Benfica descrevem que “a partir de um material cinematográfico cedido pelo PMDB-Jovem para um grupo de alunos da Escola Técnica Federal de Goiás, surge em 1983 o Cineclube Nuestra América”<sup>118</sup>. Segundo os autores, o objetivo da entidade era “estudar o cinema em todo o seu processo produtivo até desembocar na exibição”. Com público voltado para a comunidade estudantil e de bairro, a programação baseava-se em “filmes ‘engajados’ e produções próprias do cineclube, de cunho político-social, como *A mais-valia: uma história de amor*, *Demagogia-82* e *Água tépida*”<sup>119</sup>.

Já Luiz Cam afirmou que frequentava as exposições do Nuestra América entre 1979 e 1980, antes de participar do Cineclube Antônio das Mortes. De acordo com o arquiteto, a entidade surgiu dentro da Escola Técnica Federal de Goiás a partir do grêmio estudantil do qual participava. Ele citou como participantes ativos deste cineclube Nathan, Rodrigo e Mauro Brunn – este líder estudantil –, mas não se recordava de mais informações. Guaralice Paulista citou Hélio de Brito como um dos membros deste cineclube, mas em nenhum momento do depoimento dele houve alguma menção a esta entidade.

Luiz Cam relatou que durante a formação do grupo, Lourival Belém foi solicitado a ajudá-los, visto que “ninguém ali tinha conhecimento sobre o que seria essa prática de fazer cineclubismo”. Desta maneira, organizaram mostras do cinema alemão e do cinema brasileiro, este último principalmente dos anos 1960 e 1970. Este cineclube é anterior a outra entidade também criada nesta escola, como fora citado neste tópico.

Uma questão importante oriunda do depoimento de Luiz Cam é a relação que os cineclubistas estabeleciam com os cinemas comerciais, não só como críticos às suas

---

<sup>118</sup> BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.53. As citações seguintes são da mesma fonte.

<sup>119</sup> Não foram encontrados dados sobre as produções deste cineclube.

programações, mas também enquanto espectadores destas salas. Ele recordou-se de que o Cine Frida, caracterizado pela projeção de longas-metragens comerciais, também fazia exposições esporádicas de outros tipos de filme que agradavam os cineclubistas:

Ele [Cine Frida] acabava tendo uma contribuição para a história da cidade, era um local que a gente frequentava. Então além das mostras que nós produzíamos do Cinema Novo Alemão e de parte da cinematografia brasileira, esse contato [com o cinema de arte] também ocorreu através das sessões do Cine Frida.

O Cineclube Nuestra América não fugiu da influência política que norteou muitos cineclubes da época, ligados ao movimento estudantil. Teve um começo semelhante ao do CAM, mas acabou focando-se mais nos debates políticos, de acordo com as recordações do arquiteto. Esta entidade não conseguiu desenvolver suas atividades por muito tempo e Luiz, convidado por Lourival Belém, passou a fazer parte do Cineclube Antônio das Mortes.

Outra entidade formada na década de 1980 foi o Cineclube João Bennio. Ele surgiu logo após a morte do cineasta e diretor, em 18 de junho de 1984, como uma homenagem à sua contribuição ao cinema e teatro no Estado. Eudaldo Guimarães reforça este tributo ao relatar que na época, “quando se falava em cinema em Goiás, a referência sempre era João Bennio”. O grupo era formado por Paulo César Abreu e Ellifaz Rodrigues e também pelos integrantes do CAM: Eudaldo Guimarães, Divino Conceição e Beto Leão. Não possuía sede fixa, realizando mostras em vários locais da cidade como Caixa Econômica Federal, Teatro Liberdade e Parque Agropecuário da Nova Vila. Exibia filmes franceses e nacionais, mas principalmente filmes goianos<sup>120</sup>. Eudaldo não se recorda do dia exato das exposições, mas acredita que elas eram feitas nas sextas-feiras.

Beto Leão e Eduardo Benfica citam duas outras atividades desenvolvidas pelo cineclube. Uma foi a realização do Projeto Itinerante, em 1985, no intuito de “levar às mais distantes localidades do Estado a cultura cinematográfica de Goiás, sem perder o contato com os melhores filmes nacionais e internacionais”. A única cidade citada que recebeu esta visita foi Itapuranga, no dia 6 de setembro, com a exibição de *O diabo mora no sangue* (Cecil Thiré, 1968). O Cineclube também estabeleceu parceria com o Grupo Experimental de Cinematografia e Artes (Grecia) – fundado por Divino Conceição<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup>BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.55. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>121</sup> Não foram encontrados documentos ou jornais que oferecessem mais informações sobre o Grupo Experimental de Cinematografia e Artes (Grecia). As poucas informações indicadas na Introdução desta dissertação foram obtidas através do depoimento de Divino Conceição e do livro de Beto Leão e Eduardo Benfica, *Goiás no século do cinema*.

Segundo os autores, o Cineclube e o GRECIA passaram a promover cursos de formação para cinema, televisão, vídeo e fotografia e realizaram curtas-metragens em Super-8, 16mm e vídeo. Além disso, o cineclube também atuou na coprodução do filme *O pescador de cinema* (Ângelo Lima, 1986-1999). Continuou com exhibições esporádicas em outros locais da cidade, mas em 2009 chegou ao fim devido o falecimento de seu membro principal, Beto Leão. Outro cineclube com o mesmo nome de João Bennio foi criado, mas na cidade de Aparecida de Goiânia, sem vínculos com esta primeira entidade.

Os cineclubes aqui apontados carecem de maior pesquisa sobre seu histórico. O que foi apresentado neste trabalho constitui uma breve trajetória a partir das referências encontradas. Entretanto, alguns pontos devem ser destacados sobre a existência dessas experiências cineclubistas na década de 1980. O primeiro deles é que havia uma interação entre esses cineclubes por meio de seus integrantes que circulavam entre as entidades. O grupo que pareceu mais distante foi o Cineclube Nuestra América, talvez por seu perfil mais voltado para o debate político dos filmes, mas principalmente por sua curta duração. Já o CAM e o Cineclube João Bennio tinham uma proximidade maior por conta de alguns de seus integrantes pertencerem às duas entidades e porque realizaram uma mostra em conjunto, com apoio da Secretaria de Cultura e Desporto de Goiânia e a ABD-GO. O evento, intitulado “Primeira Mostra de Vídeo Independente - VideoPerformance”, ocorreu nos dias 28 e 29 de dezembro de 1985, no Teatro Goiânia, com a exibição de vídeos da produtora paulista Olhar Eletrônico<sup>122</sup>.

Esta circulação é de grande importância, porque mostra uma certa “harmonia” entre os grupos em prol de uma programação alternativa. Também revela uma relação de ajuda mútua, visto que eram entidades que não possuíam financiamento de nenhum governo ou empresa privada. O CAM conseguiu se sobressair diante dos outros grupos, por diversos motivos. Pela força que o cineclube adquiriu ao longo dos anos; pelos bons contatos que estabeleceu com seus parceiros; pela regularidade das sessões; mas principalmente pela grande divulgação conquistada nos meios de comunicação e, por conseguinte, pelo reconhecimento que adquiriu junto ao público.

Destaca-se o espaço dado às produções realizadas em Goiás nas programações destas entidades. O Cineclube João Bennio, o Nuestra América e algumas vezes o CAM consolidavam-se como os únicos locais para a projeção dessas obras – além dos festivais. Isto

---

<sup>122</sup> Cf. Anexo Q.

demonstra que estes grupos divulgavam o que realmente estava no limite do “fora de circuito”, ou seja, as produções regionais.

Por fim, a questão de estes cineclubes terem um perfil mais político ou estético insere-os num contexto mais amplo do movimento cineclubista brasileiro. Independente da relação deles com outras entidades do país - como foi o caso do CAM nas Jornadas de Cineclubes e da própria figura de Beto Leão, que se tornou diretor de Comunicação do Conselho Nacional de Cineclubes - é necessário destacar aqui que eles compartilharam características comuns aos cineclubes daquele momento. Características estas que, de alguma maneira, foram responsáveis por conflitos que marcaram o histórico do cineclubismo no Brasil.

### **2.3 – O movimento cineclubista entre 1970 e 1980**

Após o golpe de 1964 e a implementação do AI-5, em 1968, grande parte dos cineclubes brasileiros e suas federações foram fechados ou extintos. Alguns permaneceram ativos na clandestinidade, mas o número de entidades que deixaram de atuar foi expressivo. Se no Brasil, em 1968, havia aproximadamente 300 cineclubes e seis federações regionais, no ano seguinte quase todos desapareceram, inclusive o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC)<sup>123</sup>.

Nos anos 1970, os cineclubes e movimentos sociais reorganizaram-se e voltaram com mais força, adotando uma postura de atuação mais engajada politicamente, com enfrentamento constante com o regime militar. Em 1973, houve a reestruturação do CNC e em 1974 ocorreu um dos mais importantes eventos para o cineclubismo brasileiro: a VIII Jornada Nacional de Cineclubes, no Paraná. Neste encontro foi elaborada a *Carta de Curitiba*, um documento que continha medidas para a ação dos cineclubes até a volta da democracia:

Entre as principais propostas dessa carta estavam o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura. A Carta também previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes, com o objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filmes de 16mm, a bitola cineclubista.

Depois da elaboração da carta, mais cineclubes foram formados, não só concentrados em universidades e escolas, mas também em sindicatos e associações. Tal período é marcado,

---

<sup>123</sup> GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.129. A citação seguinte é da mesma fonte.

de acordo com Rose Clair, pela formação dos “novos sujeitos coletivos”<sup>124</sup>: os movimentos populares, feministas, de donas de casa, de bairros, de favelas, de trabalhadores e de camponeses. Neste contexto, o cineclubismo constituiu-se como espaço coletivo para a discussão estética e política de resistência à ditadura, reforçando o caráter de “experiência instituinte” que o movimento possuiu em toda sua trajetória:

denomino de experiências “instituintes” aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo. Alterações comprometidas com um projeto político que permita a estes sujeitos religarem os saberes produzidos socialmente, na perspectiva de uma sociedade mais justa e igualitária.<sup>125</sup>

Além deste engajamento, algumas metas da carta foram postas em prática. Em 1975, a Federação de Cineclubes de São Paulo foi reorganizada e, em 1976, durante a X Jornada Nacional de Cineclubes em Juiz de Fora, foi fundada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes, a Dinafilme. Esta entidade tinha como responsabilidade garantir a distribuição de curtas e longas-metragens no circuito alternativo. Para Felipe Macedo, o momento de criação da Dinafilme, do crescimento dos cineclubes na década de 1970 e sua atividade enquanto resistência à ditadura “foi o mais brilhante da história do cineclubismo brasileiro”.

Porém, foi na década de 1980 que diversas transformações tanto no aspecto cultural como político e econômico do país provocaram impacto profundo sobre a atividade dos cineclubes, principalmente no que se refere à profissionalização do meio. A extinção da Dinafilme, em 1985, prejudicou o acesso das entidades a diversas produções realizadas no país. Além disso, os cineclubes tiveram que se adaptar à escassez do 16mm, enveredando por três caminhos: a manutenção de uma programação com os filmes que ainda restavam neste suporte; a inclusão do vídeo; e a opção pelas projeções em 35mm. Muitas entidades passaram a equipar suas salas com equipamentos profissionais nesta bitola ou ocuparam salas de cinema comerciais falidos. Para André Gatti, a “profissionalização dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo”<sup>126</sup>.

Na verdade este processo já estava em desenvolvimento desde a década anterior. Vários cineclubes, em especial os localizados fora do eixo Rio/São Paulo, estabeleciam

---

<sup>124</sup> CLAIR, Rose. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008, p.64.

<sup>125</sup> CLAIR, Rose. *Op.cit.* p.20.

<sup>126</sup> GATTI, André. Cineclubes. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.129.

acordos com exibidores comerciais, tanto para continuar projetando filmes em 35mm como também para aliviar as despesas com os alugueis dos longas-metragens. No entanto, esta associação entre cineclube e exibidor não foi harmoniosa em todos os casos. Segundo texto elaborado pelo Cineclube Glauber Rocha, do Rio de Janeiro, para o relatório da VIII Jornada Nacional de Cineclubes, de 1974, esta interação informal trouxe algumas situações inesperadas:

Estes acordos, de um modo geral, tendem a tornar o cineclube dependente da sala comercial, passando a aceitar determinadas exigências do exibidor, que após um período de institucionalização das sessões promovidas pelo cineclube, aproveita o prestígio conquistado para impor a programação que lhe interesse ou criar obstáculos fictícios para que os filmes do seu interesse possam ser programados.<sup>127</sup>

A associação entre cineclube e exibidores estendeu-se na década de 1980, estabelecendo momentos de insatisfação, mas também de sucesso, como foram os casos dos cineclubes Bixiga, em São Paulo, e Estação Botafogo, no Rio de Janeiro. A entidade paulista, criada em julho de 1981 por Antônio Gouveia Júnior, foi uma das primeiras a funcionar em moldes comerciais, com exibições em 35mm. Sua atuação influenciou outros cineclubes como Oscarito e Elétrico, em São Paulo; Savassi, em Belo Horizonte; e o próprio Estação Botafogo. De acordo com André Gatti, este cineclube carioca recuperou uma sala de exibição decadente, aliando-se com o proprietário do imóvel. Conseguiu atrair o apoio do governo municipal e estadual do Rio de Janeiro, da Embrafilme, da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), e de organismos culturais internacionais: Instituto Goethe, British Council e diversos consulados – principalmente o francês. Ainda abriu espaço para as distribuidoras *majors*, entre outras empresas cinematográficas, para o lançamento de filmes inéditos exclusivos ou para a exibição de produções já lançadas no mercado. Tal experiência é vista pelo autor como “um laboratório e serviu como modelo para que as pequenas, médias e grandes empresas exibidoras e distribuidoras passassem a investir no mercado nacional fosse ele segmentado ou não”<sup>128</sup>.

Esta integração entre cineclube e exibidores não foi uma prática recorrente em Goiânia. Não há dados suficientes que dimensionem este tipo de parceria em todo o Estado,

---

<sup>127</sup>ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragens durante a década de 1970 no Brasil. *Domínios da Imagem*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, ano V, n. 9, out, 2011, p.85. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/138>> Acesso em: 23 jul. 2013.

<sup>128</sup>GATTI, André. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p.65. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/exibicao cinematografica ANDREGATTI.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

mas na capital os cineclubes existentes na década de 1980 – Cineclube Nuestra América, João Bennio, Aliança Francesa, Instituto Técnico Federal, Clóvis Bevilácqua e Antônio das Mortes – não realizaram nenhum tipo de troca ou experiência em salas comerciais. Apenas o CAM e o Cineclube João Bennio conseguiram estabelecer parcerias com entidades como Caixa Econômica Federal, CREA-GO, que ajudavam a custear os gastos com a exibição. Mesmo assim as sessões eram realizadas em seus próprios auditórios, de forma gratuita e com projetores de 16mm garantidos pelas próprias entidades. Desta maneira, não foi estabelecido nenhum tipo de relação comercial. Os seis cineclubes foram extintos ou tornaram-se inativos pelas dificuldades financeiras e técnicas de operação, além da disputa com o vídeo. Estas mesmas dificuldades foram enfrentadas pela maioria das entidades cineclubistas do Brasil.

Assolada pela crise econômica, a década de 1980 foi marcada pelo declínio não só da Dinafilme e da Embrafilme, como também das pequenas e médias distribuidoras, trazendo ainda mais obstáculos ao movimento cineclubista. E a dificuldade em relação à bitola 16mm só reforçou problemas advindos desde os anos 1970 e que tomaram maior força na década posterior. Segundo artigo publicado por Gil Vicente em fevereiro de 1987 na revista *Cine Imaginário*, o momento era caracterizado como alarmante quanto à situação do acervo em 16mm. Além da diminuição dos títulos, as péssimas condições de conservação dos filmes e o manuseio incorreto dos rolos colocavam em risco a continuidade das atividades dos exibidores desta bitola. Somando-se a isto, Gil apontava o aspecto político imbricado na questão do 16mm:

Não interessa ao circuito comercial a distribuição de um grande acervo em 16mm que democratizaria a exibição e descentralizaria a veiculação de filmes. Existem fortes pressões sobre a Embrafilme para acabar com o seu balcão de 16mm. Deve-se cobrar dessa Empresa, da futura Fundação Nacional de Cinema, ou seja lá que nome tiver o órgão estatal que cuidará do cinema cultural brasileiro, uma política concreta e definida para a produção e cópiagem em 16mm, política essa que até hoje não foi sequer esboçada. Carniça para os tubarões não falta.<sup>129</sup>

A política almejada para o 16mm não ocorreu e as pequenas e médias empresas distribuidoras não conseguiram resistir à crise econômica. Muitos cineclubes não sobreviveram a este contexto. Outros fizeram o possível para se adaptar à falta de filmes nesta bitola e à força da televisão como meio de entretenimento. Logo, ao final da década de 1980 e início de 1990 teve-se o início de um período tortuoso para o cinema brasileiro e também para as atividades alternativas de exibição.

---

<sup>129</sup> VICENTE, Gil. 16mm e cineclubismo: ainda uma boa opção. *Cine Imaginário*. Rio de Janeiro: v. 2, n. 15, fev. 1987, p. 20. Acervo da Cinemateca Brasileira.

Para dar continuidade à abordagem deste histórico do movimento cineclubista e do diálogo estabelecido com Cineclube Antônio das Mortes, esta pesquisa optou pela ênfase em dois temas importantes que permearam esta época: a distribuição e as Jornadas Nacionais de Cineclubes. O primeiro assunto refere-se aos acordos estabelecidos entre os cineclubes e as distribuidoras para que eles conseguissem realizar suas atividades. Nesta perspectiva, busca-se entender também como o CAM estabelecia estes acordos e com quais empresas e instituições conseguia as cópias de filmes.

O segundo tema refere-se aos encontros anuais promovidos pelo Conselho Nacional de Cineclubes, reunindo entidades brasileiras para a discussão dos rumos do movimento. O Cineclube Antônio das Mortes participou de três edições, realizadas em 1978, 1979 e 1980 e depois se distanciou destas jornadas. A abordagem dos assuntos discutidos nestes encontros que o CAM presenciou é fundamental para a compreensão das características do movimento cineclubista neste período, assim como do diálogo que o cineclube goiano estabeleceu com as outras entidades.

### **2.3.1 – A distribuição e o CAM**

O CAM conseguiu realizar suas atividades de exibição por meio do aluguel de filmes com empresas distribuidoras ou por meio do contato com embaixadas e instituições que possuíam acervo de obras cinematográficas. Ao longo de dez anos de existência, o cineclube utilizou como fontes principais a Dinafilme, a Embrafilme, o Instituto Goethe e as embaixadas. Em alguns momentos também optou por filmes do acervo da Cinemateca Brasileira, da Aliança Francesa, da Polifilmes e da Cinema Distribuição Independente (CDI). Esta relação entre o cineclube goiano e as instituições ou empresas distribuidoras se deu de maneira informal. Nenhum dos integrantes entrevistados possuía algum tipo de material referente ao empréstimo de filmes e também não se lembra de haver documentos para tal processo. Nos arquivos de documentação da Embrafilme, sob a guarda da Cinemateca Brasileira, também não foi encontrado nenhum dado referente ao Cineclube Antônio das Mortes.

Portanto, a análise dos acordos estabelecidos entre o CAM e as distribuidoras só é possível através dos depoimentos e de três documentos de acervo pessoal de Lourival Belém. Outra maneira de realizar esta análise é por meio do estudo dos acordos entre os cineclubes brasileiros e as empresas e instituições que lidavam com a circulação de filmes. Leonardo de Camargo lembrou-se da informalidade que cercava a relação com as distribuidoras, ao afirmar

que as conversas eram feitas por telefone, “baseadas na confiança. Inclusive, ficávamos temerosos: se acontecesse alguma coisa, como nós iríamos ressarcir esse pessoal? O filme era em 16mm, coisa rara”.

O contato com as distribuidoras era realizado, geralmente, pelo integrante que ocupava o cargo de presidência da entidade, mas este também contava com o auxílio de outros membros. Na primeira fase do CAM, os encarregados desta tarefa foram Leonardo de Camargo e Ricardo Musse. Na segunda fase o trabalho era exercido por Lourival Belém e Eudaldo Guimarães. E na terceira, a função foi realizada por Lisandro Nogueira. Sobre a responsabilidade de fazer o contato e buscar os filmes, Lourival afirmou, em tom de brincadeira, que o critério de escolha era por quem tinha carro:

Muitas vezes íamos para Brasília de ônibus e saíamos carregando as latas nas mãos pela cidade, de baixo de um sol quente. [...] O bom dessa história é que numa época eu tive uma desconfiança de que fui alçado à presidência, porque eu tinha um carro disponível (*risos*). Facilitava muito um presidente com um carro.

A informalidade das negociações entre o CAM e as distribuidoras, assim como o próprio leque de empresas e instituições com as quais o grupo obteve cópias de filmes constitui um cenário semelhante ao de vários cineclubes brasileiros da época. Problemas com a chegada de filmes, número reduzido de títulos em 16mm, censura, falta de dinheiro para o pagamento do transporte das obras, entre outros, foram obstáculos que fizeram parte do contexto de distribuição de filmes para cineclubes nas décadas de 1970 e 1980.

### **2.3.1.1 – Dinafilme, Embrafilme e CDI**

Durante a VII Jornada Nacional de Cineclubes em 1974 na capital do Paraná, foi elaborada a Carta de Curitiba, documento que “delineou a ação dos cineclubes até a volta da democracia”, como afirma André Gatti<sup>130</sup>. Os parâmetros norteadores baseavam-se no:

engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e [n]o combate à censura. A Carta também previu a constituição de uma distribuidora alternativa para os cineclubes, com o objetivo de fornecer opções às poucas fontes existentes de abastecimento de filmes de 16mm, a bitola cineclubista.

A almejada distribuidora alternativa foi criada em 1976 pelo CNC com o nome de Dinafilme, Distribuidora Nacional de Filmes. Naquele momento, a criação de uma empresa

---

<sup>130</sup> GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.129. A citação seguinte é da mesma fonte.

focada na circulação de filmes para cineclubes trazia maior ânimo ao movimento, facilitando o acesso às cópias em 16mm e evitando os gastos com as distribuidoras comerciais. Na primeira edição do jornal *Cine-Debate*, publicado pela Federação Paulista em 1977, tem-se a principal reclamação dos cineclubes diante das empresas distribuidoras:

2. em relação às distribuidoras particulares, além do desprezo com a atividade cineclubista, às vezes a grosseria com que somos tratados, existe o grave problema da especulação com o aluguel de filmes. Não há tabelas, não há nada que freie a ambição de lucros destas distribuidoras, geralmente estrangeiras. Achamos que os órgãos representativos do cineclubismo devem passar a exigir o tabelamento destes preços, tendo por base o preço da Dinafilme<sup>131</sup>.

Esta reivindicação revela o desejo dos cineclubes por maiores ações sobre a regulação do preço do aluguel dos filmes, de forma que os empréstimos ficassem mais acessíveis. Não havia nenhum tipo de medida, por parte dos governos, que forçasse as empresas a reduzir os custos dos aluguéis para entidades sem fins lucrativos. Ao mesmo tempo em que cresciam as reclamações dos cineclubes para com as distribuidoras, aumentava também o número destas no Brasil. Segundo o verbete “Distribuição”, escrito por André Gatti para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, no ano de 1973 existiam no Brasil 271 distribuidoras registradas na Embrafilme. Destas empresas, 104 estavam localizadas no Rio de Janeiro, 90 em São Paulo e as outras 77 espalhadas pelo país. Já em 1979 o número saltou para 434<sup>132</sup>.

Embora no ano de 1979 não se tenha dados referentes à localização destas distribuidoras, é possível afirmar que a maioria delas ainda se encontrava nos centros de produção do país, Rio e São Paulo. Era contínua as reclamações dos cineclubes de outros Estados, inclusive o CAM, para com estas empresas por conta da longa distância entre as empresas e as entidades. O que só alimentou a grande expectativa em relação à Dinafilme: dar conta de uma demanda nacional dos cineclubes por filmes em 16mm.

É necessário destacar neste momento a importância técnica e ideológica que a bitola 16mm assumiu entre os cineclubistas. Os cineclubes, provenientes das universidades, escolas, sindicatos, associações e outras instituições, não possuíam projetores de 35mm. Trabalhavam com a bitola 16mm, opção mais econômica e mais utilizada no circuito. E também era a opção que mais sofria com a escassez de títulos. O processo de conversão do 35mm para o 16mm era um procedimento caro e poucos laboratórios no Brasil tinham as condições

---

<sup>131</sup> CINE-DEBATE: Publicação da Federação Paulista de Cineclubes. São Paulo/SP, [s.e], n. 0, mai./jun. 1977, n.p. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>132</sup> GATTI, André. Distribuição. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.176.

adequadas para esta conversão. Resultado disso é que as distribuidoras tinham muitas dificuldades em atender esta demanda<sup>133</sup>.

Um fato apontado por André Gatti sobre esta problemática da transposição das bitolas é que muitos dos cinemas localizados nas regiões mais distantes do eixo Rio-São Paulo operavam com 16mm. A crise em torno desta bitola ocorreu quando os cineclubes passaram a absorver o acervo das distribuidoras norte-americanas. O impasse entre as salas comerciais e os cineclubes em torno destes filmes resultou no corte, pela Motion Picture Association (MPA), da distribuição das fitas para as entidades culturais, de acordo com o pesquisador.

A criação da Dinafilme, então, responderia aos anseios dos cineclubes para a centralização da distribuição; a organização das informações e de um acervo; a independência das entidades em relação às empresas comerciais; e principalmente o barateamento do preço do aluguel. A empresa apresentava preços diferentes de acordo com a metragem. Para o filme longa-metragem o valor era de 300 cruzeiros, e para o curta a quantia variava entre 100 e 200 cruzeiros. O dinheiro era dividido em partes iguais entre o realizador e a própria distribuidora<sup>134</sup>. Para Felipe Macedo, a distribuidora tinha um papel educativo de “convencer as entidades que alugam filmes a dar importância para esse trabalho [distribuição], a compreender o problema do cineasta e remunerá-lo o melhor possível”.

Embora a Dinafilme concentrasse sua distribuição entre os cineclubes, ela também estava aberta ao aluguel para diferentes tipos de empresa e a distribuição em outros países da América Latina. Até o final dos anos 1970, atingiu “600 cineclubes nominalmente filiados ao CNC e mais de 2.000 pontos de exibição em associações, sindicatos, igrejas e diversos movimentos populares”<sup>135</sup>. Em 1980, a distribuidora possuía um acervo de 173 títulos, sendo 105 de curtas-metragens. Segundo Felipe Macedo, os cineclubes alugavam um curta juntamente com um longa, sendo raro o aluguel de programas de curtas (de mesmo tema ou de mesmo diretor)<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> Outro fator trazia mais dificuldades para esta questão da restrita quantidade de laboratórios que realizavam a conversão do 35mm para o 16mm. Já no início dos anos 1970 os laboratórios tinham que dar conta não só da demanda cinematográfica, mas também da indústria do comercial para a TV. As máquinas responsáveis pelas transposições estavam sobrecarregadas e os laboratórios do Rio e de São Paulo tiveram que importar uma quantidade maciça de equipamentos para conseguir se adequar às novas necessidades. Cf. RAMOS, José Mario Ortis. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª.ed. São Paulo: Annablume, 2004, p.71.

<sup>134</sup> SERÁ o tempo do temido refluxo? *Visão*. São Paulo – SP, 1978, p.75. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>135</sup> MACEDO, Felipe. Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor. *Cineclube*. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://cineclube.utopia.com.br/historia/clandestina.html>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

<sup>136</sup> MACEDO, Felipe; DIOGO; SÉRGIO. Dinafilme: Entrevista. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano 16, v. 41/42, ma, 1983, p.55.

A especificação dos filmes distribuídos pela empresa é resultado de um conjunto de orientações que definiram sua atuação. No relatório da comissão da XI Jornada Nacional de Cineclubes, encontra-se um texto intitulado “Mercado paralelo: Dinafilme”, que apresenta uma série de aspectos que nortearam a relação entre os cineclubes e a distribuidora<sup>137</sup>. Dentre os vários pontos, havia a indicação para os cineclubes darem preferência aos filmes da distribuidora; a ênfase na circulação da bitola 16mm como resistência e identidade do movimento cineclubista; a defesa de uma política de prioridade às produções independentes e de uma filmografia que abordasse a realidade brasileira.

No entanto, a existência da Dinafilme também foi marcada por críticas. Alegava-se descontentamento de algumas entidades cineclubistas para com a distribuidora, além do atraso no envio dos filmes<sup>138</sup>. Mas estes problemas não foram os únicos. Obstáculo maior foi lidar com a censura. Durante a década de 1970, a entidade foi alvo de várias invasões da Polícia Federal, que apreendia os filmes na sede do CNC e da própria distribuidora, provocando perdas irreparáveis de cópias de filmes<sup>139</sup>. Carlos Roberto de Souza afirma que em setembro de 1977, 75 filmes do lote de 16mm doado pela Cinemateca à Federação Paulista de Cineclubes foram apreendidos pelo Serviço de Censura. O motivo dado foi a ausência da documentação legal e do cadastro da Dinafilme junto à Embrafilme. Os filmes foram devolvidos à Cinemateca em outubro do mesmo ano<sup>140</sup>.

As constantes perseguições da censura associadas à falta de estrutura financeira tornaram-se fatores decisivos para o fim da distribuidora. Para André Gatti, a Dinafilme:

Nunca se mostrou viável sob o ponto de vista econômico e logístico. Havia o chamado “mercado alternativo”, que foi superestimado pelos seus dirigentes, revelando-se uma falácia, incapaz de dar suporte financeiro para uma distribuidora do gênero, apesar dos esforços realizados nesse sentido<sup>141</sup>.

Neste mesmo contexto de criação, desenvolvimento e extinção da Dinafilme, outra empresa também passou a ter grande importância no processo de distribuição de filmes para cineclubes: a Embrafilme. Criada em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, tinha o

---

<sup>137</sup> CINE-DEBATE: Publicação da Federação Paulista de Cineclubes. São Paulo/SP, [s.e], n. 0, mai./jun. 1977, n.p. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>138</sup> *Ibidem*, n.p.

<sup>139</sup> As sedes do CNC e da Dinafilme localizavam-se na Rua do Triunfo, Centro da cidade de São Paulo.

<sup>140</sup> SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009, p.105.

<sup>141</sup> GATTI, André. Cineclubes. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.130.

intuito de ser uma distribuidora de filmes brasileiros no mercado externo, além de realizar mostras e divulgar o cinema nacional. Já no início de funcionamento, a Embrafilme passou a exercer outras funções do Instituto Nacional de Cinema, INC, como o financiamento e coprodução de filmes. Em 1973, o INC foi extinto e a Embrafilme foi autorizada a fundar uma distribuidora cinematográfica brasileira, sob coordenação de Roberto Lupovich.

Em 1977, Marco Aurélio Marcondes criou o departamento de 16mm. Ele era presidente na época do CNC e foi convidado por Gustavo Dahl a fazer parte da equipe da Superintendência de Comercialização da Embrafilme. O setor de 16mm abasteceu “durante anos o movimento cineclubista com longas-metragens brasileiros” e também com curtas-metragens<sup>142</sup>. Alguns cineclubes manifestavam seu descontentamento em relação à empresa pelos “frequentes atrasos” e também enxergavam sua atuação como uma ameaça à Dinafilme<sup>143</sup>. Isto pode ser observado em uma matéria publicada na revista semanal *Visão*, de 15 de maio de 1978:

Também do Estado – mas desta vez da Embrafilme – vem a outra ameaça aos cineclubes. Primeiro, porque o órgão não se tem manifestado sobre vários projetos propostos por cineclubes. Depois, diz Macedo [Felipe Macedo, cineclubista], porque, “quando ela criou seu setor de 16mm, começou a competir com a nossa distribuidora. E a Embrafilme é uma concorrente contra a qual não podemos lutar”. Apesar disso, os cineclubistas já propuseram um *modus vivendi* com a Embrafilme, de modo que a Dinafilme continue suprindo o mercado cineclubista, enquanto a empresa estatal ficaria com o mercado comercial exibidor, de renda segura, inclusive com a distribuição para emissoras de TV<sup>144</sup>.

Perguntado hoje sobre essa concorrência entre Dinafilme e Embrafilme, Felipe Macedo afirmou que desconhecia esta ameaça alegada por algumas entidades da época, pois as duas empresas trabalhavam em conjunto. O cineclubista ainda ressaltou que este diálogo foi uma postura estratégica para atender a demanda de distribuição de filmes para os cineclubes. Esta resposta atual de Felipe Macedo contradiz o trecho acima citado. Pode-se cogitar que naquela situação, inicialmente o setor da Embrafilme poderia ter sido visto como uma ameaça e que depois esta opinião foi alterada.

Sobre este assunto, a única referência encontrada por parte de Marco Aurélio Marcondes foi uma entrevista concedida à revista *Cineclubebrazil* de abril de 2004. Nela, demonstra-se como era encarada esta concorrência com a Dinafilme:

---

<sup>142</sup> MACEDO, Felipe. Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor. *Cineclube*. São Paulo, 2004.

<sup>143</sup> CINE-DEBATE: Publicação da Federação Paulista de Cineclubes. São Paulo/SP, [s.e], n. 0, mai./jun. 1977, n.p. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>144</sup> SERÁ o tempo do temido refluxo? *Visão*. São Paulo – SP, 1978, p.75. Acervo da Cinemateca Brasileira.

Comecei criando um departamento de 16mm fornecendo cópias 16mm de filmes brasileiros, e sempre havia a discussão: porra, esse filme podia ser da Dinafilme. E eu trabalhando na empresa do Estado, falei: não, meu amor, aqui é da Embrafilme, não é da Dinafilme, a Dinafilme que vá procurar outro nicho.<sup>145</sup>

Mesmo com este possível impasse mencionado por cineclubistas, o fato é que Dinafilme e Embrafilme estabeleceram parcerias. Nos documentos da Embrafilme que se encontram na Cinemateca Brasileira, existem acordos firmados entre as duas distribuidoras entre 1979 e 1982. Um dos exemplos é a *Carta à coordenação geral de veiculação da Embrafilme*, escrita em 1982 pelo presidente da Dinafilme, Diogo Gomes dos Santos<sup>146</sup>. Neste texto tem-se os preços cobrados pelos empréstimos dos filmes, que variavam com as metragens: para curtas-metragens, o valor era de 800 cruzeiros; para médias-metragens, 2 mil cruzeiros; e para longas-metragens, 3 mil cruzeiros. Nos contratos estabelecidos entre as produtoras, a Dinafilme e a Embrafilme, o valor referente a cada empréstimo era repartido de forma que 50% retornavam à produtora, 40% ficavam com a Dinafilme e 10% restavam à Embrafilme. Independente da “disputa” e do convênio entre Embrafilme e Dinafilme, a empresa estatal continuou sendo recorrente entre os cineclubes até o começo da década de 1990, quando foi extinta pelo presidente Fernando Collor de Mello.

Outra empresa que precisa ser mencionada por também ter sido utilizada de forma recorrente pelos cineclubes é a Cinema Distribuição Independente (CDI). Ela foi criada em 1981 em São Paulo, mas começou a funcionar de fato em 1982. Coordenada por realizadores, tinha como objetivo promover a circulação de filmes de produção independente entre escolas, universidades, sindicatos, grupos comunitários, grupos de mulheres, associações e cineclubes. O catálogo produzido em 1983 informa que a empresa possuía um acervo de 180 títulos em 16mm e 35mm, sendo destes 161 curtas-metragens, 11 médias e 8 longas-metragens. Este acervo era constantemente renovado e também composto por filmes distribuídos pela Dinafilme e pela Embrafilme, como, por exemplo, *Greve* (1979) e *O homem que virou suco* (1980), ambos de João Batista de Andrade. Além disso, ela também colocava à disposição dos clientes títulos de outros países, como curtas-metragens uruguaios e peruanos<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> MARCONDES, Marco Aurélio. Marco Aurélio Marcondes, o camarada do cinema. *Cineclubebrazil*. São Paulo: ano 2, n. 2, p. 24, abr. 2004. Entrevista concedida a Oswaldo Faustino. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>146</sup> SANTOS, Diogo Gomes. *Carta à coordenação geral de veiculação da Embrafilme*. São Paulo, 19 de janeiro de 1982. Arquivo Propostas e contratos firmados da Embrafilme. (Acervo da Cinemateca Brasileira)

<sup>147</sup> CINEMA DISTRIBUIÇÃO INDEPENDENTE. *Lista suplementar n° 1 filmes novos*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. São Paulo: CDI, out. 1982. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CINEMA DISTRIBUIÇÃO INDEPENDENTE. *Lista suplementar n°2 filmes novos*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. São Paulo: CDI, mai. 1983. (Acervo de Lourival Belém Júnior). A citação seguinte é da mesma fonte.

A CDI prezava por oferecer um acervo com “grande variedade de temas e abordagens: filmes políticos, sobre movimentos populares, cultura popular, índios, movimento das mulheres, movimento negro, filmes experimentais e desenhos animados”. Inclusive seu catálogo era dividido por temas: ambiente/ecologia/urbanismo; América Latina; Animação; Artes Visuais; Comportamento; Cultura Negra; Cultura Popular/Música; Experimentais; Ficção/Documentário; História/Memória; Movimentos Populares; Mulheres/ Problemas da terra; e Problemas sociais e políticos.

Em relação a esse último tema, é curioso observar que os diretores da CDI, Adrian Cooper, Regina Gomes e Cláudio Kahns, criticavam a Dinafilme por dar mais atenção à produção de filmes ligados às ideias políticas e por atender a linha política geral dos cineclubes<sup>148</sup>. No entanto a CDI também deu atenção a esta vertente, destinando títulos que abordassem o tema. Observa-se que tais temáticas variadas acompanhavam os diversos grupos sociais existentes na década de 1980. Portanto, a empresa oferecia filmes que se encaixavam nos debates destes movimentos.

O aluguel cobrado pelos filmes possuía dois destinos. Quando a obra pertencia a algum cotista da empresa (cineasta), este recebia 60% do valor, enquanto a CDI ficava com o restante. Já o não cotista recebia 50% e a empresa a outra metade. A CDI tecia grandes críticas tanto à Embrafilme quanto à Dinafilme por “distribuírem a preço de banana”. Para a empresa, o ideal era que uma cópia que custasse 20 mil cruzeiros fosse alugada por quatro mil cruzeiros, e não por 500 como as outras empresas faziam.

Embrafilme, Dinafilme e CDI foram utilizadas pelo Cineclube Antônio das Mortes, com frequências diferentes. A Embrafilme já estava presente no “Primeiro Ciclo de Programação de filmes brasileiros da década de 1970”, realizado em maio e junho de 1978. No documento da mostra há uma observação no final da página informando que esta não era a programação original. Segundo consta no relatório, o ciclo deveria contar com os filmes *São Bernardo* (Leon Hirschman, 1972), *Uirá, um índio à procura de Deus* (Gustavo Dahl, 1974), *Azyllo muito louco* (Nelson Pereira dos Santos, 1970); e *A noite do espantalho* (Sérgio Ricardo, 1974).

Entretanto, o programa teve que ser alterado devido à falha da distribuidora. Não há especificações sobre o tipo de falha que ocorreu neste momento, mas segundo André Gatti havia reclamações gerais dos exibidores alegando que a Embrafilme “colocava filmes errados nas latas, filmes com certificado de censura vencido e cópias em péssimo estado de

---

<sup>148</sup> COOPER, Adrian; GOMES, Regina; KAHNS, Cláudio. CDI: Entrevista. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano 16, v. 41/42, out. 1982, p.59. A citação seguinte é da mesma fonte.

conservação e revelação”<sup>149</sup>. É provável que, neste caso do CAM, possa ter havido erro no envio dos filmes.

① 1º Ciclo de Programação - Filmes  
Brasileiros - década 70 - inéditos em GO.

1- Virã, um Índio a procura de Deus.  
de GUSTAVO DAHL, colorido.

sessões:	dia	dia	PÚBLICO
	20/05/78 (SÁB.)		106
(2)	21/05/78 (DOM.)		95

\* No sábado foi apresentado, também, o curta de Agnaldo Azeredo; Boca do Inferno.

2- Azzilo muito louco  
de Nelson Pereira dos Santos

sessões:	dia	dia	PÚBLICO
	27/05/78 (SÁB.)		95
(2)	28/05/78 (DOM.)		90

3- OPINIÃO PÚBLICA  
de Arnaldo Saboury

sessão:	dia	PÚBLICO
(1)	03/06/78	83

4- Antônio, o belo

sessão:	dia	PÚBLICO
(1)	11/06/78	72

Obs: A programação original (1. SÃO BERNARDO; 2. VIRÃ; 3. AZZILLO MUITO LOUCO; 4. A NOITE DO ESPANTALHO) não foi possível devido a falha na distribuição.

h-obz-oo-ig

Figura 15: Registro da primeira exibição do cineclube, já formalizado em 1978. No final da página, tem-se uma observação indicando a falha da distribuidora.

<sup>149</sup> GATTI, André. Embrafilme. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.215.

Apesar deste incidente, nenhum dos integrantes entrevistados relatou outros problemas com a distribuidora. O CAM, como muitos cineclubes, também possuía registro junto à Embrafilme. Embora a obrigatoriedade de registro e filiação à empresa só tenha ocorrido em 1981 com a resolução nº64 da Concine, em 1979 o cineclubes goiano já estava cadastrado. Este é o único documento que restou referente ao acordo entre a entidade e a empresa:

**EMBRASILME**  
EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES S.A.  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

**CERTIFICADO DE REGISTRO**  
CONVÊNIO: CONCINE/EMBRASILME-27/08/76

Nº 086

ENTIDADE  
CINECLUBE ANTONIO DAS MORTES

ENDEREÇO  
RUA 226 - Nº 615 - QUADRA 72 A  
GOIÂNIA/GO

ATIVIDADE  
C I N E C L U B E

DATA  
EXPEDIÇÃO: 06.03.79  
VENCIMENTO: 06.03.84

ASSINATURA EMBRAFILME  
João Augusto Lemos de Almeida  
Chefe do Deptº de Ingressos Padronizados

Figura 16: Certificado de registro do Cineclubes Antônio das Mortes junto à Embrafilme, em 1979.

O cadastro facilitava o processo de empréstimo de filmes. Segundo Eudaldo Guimarães, a empresa possuía sede no quinto andar de um edifício localizado no cruzamento entre a Avenida Goiás e Avenida Anhanguera, no Centro de Goiânia. Atualmente o prédio é ocupado pela sede de um banco. Eudaldo seguia a rotina de dirigir-se ao escritório da empresa para o empréstimo dos filmes:

A diretora da sede chamava-se Elizabeth Torres. Nós pedíamos os filmes via catálogo e mostrávamos à Elizabeth quais títulos nós queríamos. Ela então pedia os filmes por telefone e eles chegavam na sede de Goiânia. As latas eram pegadas nas próprias mãos da diretora. Ela até virou nossa amiga e frequentou o cineclubes.

A relação com a Embrafilme em grande parte da trajetória do CAM restringiu-se ao empréstimo de filmes, em sua maioria longas-metragens. Houve parcerias, mas elas consistiram apenas em apoio a algumas mostras, através do próprio empréstimo dos filmes. Beto Leão e Eduardo Benfica citam a realização da “Mostra do Cinema Brasileiro” em abril de 1984, comandada pela Prefeitura de Goiânia em associação com o cineclubes e apoio da Embrafilme. Segundo os autores, foram exibidos os filmes: *Tabu* (Júlio Bressane, 1982); *Cabezas cortadas* (1970) e *A idade da Terra* (1978-1980), de Glauber Rocha; *Sargento*

*Getúlio* (Hermano Penna, 1978-1983); *A lira do delírio* (Walter Lima Jr, 1978); *Cabaret Mineiro* (Carlos Alberto Prates Corrêa, 1980); *Pixote: a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980); e *Ladrões de cinema* (Fernando Coni Campos, 1977)<sup>150</sup>. Não há indicações do lugar onde foi realizada a mostra.

Outra atividade promovida com apoio da Embrafilme foi a “Semana de Cinema no CREA”, realizada entre 1985 e 1987. O cartaz de divulgação não possui indicação de mês e ano, apenas o horário, às 20 horas, e as datas 23, com exibição de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964); dia 24 com o filme *Sem essa aranha* (Rogério Sganzerla, 1970); dia 25, *Jânio a 24 quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1981); dia 26, *Cabezas cortadas*; dia 27, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969); e dia 28, *A idade da Terra*<sup>151</sup>.

É preciso destacar que a Embrafilme foi muito mais utilizada pelo CAM entre 1985 e 1987. Ela foi recorrente ao longo de todas as fases do cineclube, mas na terceira foi fonte principal de filmes, juntamente com o Instituto Goethe. De acordo com Lisandro Nogueira, “nesses dois anos nós exibimos tudo o que estava disponível na Embrafilme, desde Humberto Mauro até os anos 1980. Nós exibimos todo o cinema brasileiro, Cinema Novo, Cinema Marginal, os cineastas independentes”.

É possível supor que a opção pela Embrafilme tenha se dado por vários motivos: por ser mais acessível financeiramente, por atender aos anseios do cineclube em passar todos os filmes disponíveis; por viabilizar a distribuição das obras do Cinema Novo; pela compatibilidade de ideias com o grupo que estava no comando; mas também porque esta época é aquela em que grande parte das pequenas e médias empresas se extinguiu. Restaram apenas as de grande porte, voltadas para distribuição comercial, cujos preços dos aluguéis eram impraticáveis para os cineclubes. E não se pode deixar de lado o fato de que a Embrafilme possuía mais filmes em 16mm do que as outras empresas.

Já a Dinafilme, enquanto esteve ativa, foi uma importante fonte de filmes para o CAM, especialmente quando a entidade ainda não era formalizada. Nos primeiros tempos de cineclube, inclusive quando havia as reuniões no Diretório Setorial de Ciências Biológicas, ela era a distribuidora mais utilizada. Leonardo de Camargo lembrou-se de como eram feitos os acordos e a rotina de exibição:

Primeiro, nos reuníamos com os colegas e pensávamos no tipo de filmes que iríamos pedir para a Dinafilme. Ela era a única distribuidora com a qual a gente contava na época. As atribuições eram essas: telefonar do Centro Acadêmico para falar na

<sup>150</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 199, p.72.

<sup>151</sup> Cf. Anexo T.

Dinafilme; pedir o filme; fazer seu pagamento; buscar a obra na Agência do Correio; buscar o projetor no Campus com o professor Hélio Furtado toda sexta-feira; passar o filme antes, para ver se ele tinha defeitos, projetar o filme – feito por nós mesmos; e depois discutir o que vimos e devolver o projetor.

Ricardo Musse afirmou que o cineclube também procurava o catálogo da Dinafilme entre 1978 e 1979. O mesmo também ocorria na segunda fase do grupo. No entanto, ao longo dos anos de 1978 a 1981, a entidade passou a discordar das ideias do CNC e a rejeitar a Dinafilme, por causa de “divergências cinematográficas”, segundo Ricardo. O segundo motivo apresentado era a limitação estrutural da distribuidora que deixava o serviço aquém do esperado. Segundo Eudaldo Guimarães, o CAM recebia filmes de outros cineclubes e produções independentes por meio da Dinafilme. Mas o número de obras em 16mm era limitado, o que não supria as demandas da programação:

Ela não tinha muitos títulos, portanto nós optávamos pelas embaixadas. Ela tinha que ter lucro, porque tinha funcionários, contas e tinha que pagar a sede. Como todos os cineclubes não tinham dinheiro para pagar, também passaram a pedir emprestado das embaixadas, pois os filmes eram gratuitos e tinha maior número de títulos. Logo a Dinafilme foi desativada. Complementando esta situação também veio o aparecimento do vídeo, porque ele possibilitou às pessoas pegarem filmes e levarem para casa.

Na terceira fase do CAM, a Dinafilme já havia se extinguido. Mas o que fica nítido é que o diálogo com a empresa foi se modificando de acordo com o perfil do cineclube. Quando o CAM era composto por dois grupos, o movimento estudantil e os cinéfilos, havia ainda uma preponderância pela busca de filmes que abordassem os temas políticos e sociais em voga na época. Portanto a recorrência à Dinafilme foi maior, pois sua cartela de títulos atendia a esta demanda. Já em anos posteriores, o cineclube identificava-se com outras propostas estéticas, no caso as principais obras do cinema, o que obrigava uma procura maior por fontes desses tipos de filmes, como as embaixadas e institutos culturais. Além disso, em sua primeira e segunda fase, a entidade possuía uma postura de forte oposição ao CNC, resultando também em uma oposição à distribuidora.

Por fim, a CDI foi a empresa menos recorrente no Cineclube Antônio das Mortes, tendo seus serviços solicitados apenas na segunda fase da entidade. A distribuidora forneceu, principalmente, filmes do Cinema Marginal e produções independentes. Segundo Lisandro Nogueira, “a CDI não tinha um acervo muito grande, mas possuía títulos interessantes de Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla. Trabalhamos muito com esse

cinema da CDI, das margens, das bordas”. Outros entrevistados da segunda e terceira fase não mencionaram a empresa como uma das distribuidoras.

Além dessas empresas, é possível que o Cineclube Antônio das Mortes tenha conseguido cópias junto à Cinemateca Brasileira e à distribuidora Polifilmes. Lisandro Nogueira e Herondes César foram os únicos entrevistados que mencionaram a utilização do acervo da Cinemateca. Existem duas cartas destinadas à Cinemateca que citam a Polifilmes como uma empresa que alugava filmes para o CAM<sup>152</sup>. Mas não foram encontradas informações mais detalhadas sobre esses acordos.

### **2.3.1.2 - As entidades estrangeiras**

Para garantir o acesso do público a diferentes filmes, os integrantes recorriam também às embaixadas e ao Instituto Goethe. As obras dos acervos das embaixadas eram gratuitas e atendiam os objetivos do grupo de exibir o maior número de cinematografias possíveis. Elyeser lembrou-se de que não havia uma política em exibir filmes nacionais ou internacionais, e sim exibir o que estava disponível.

É importante destacar que existe uma questão das filmotecas estrangeiras terem como objetivo maior a difusão da cultura do país e, por meio dos filmes, realizarem propaganda. No caso do cineclube goiano, este aspecto foi levado em conta a partir da segunda e terceira fase, o que muitas vezes era motivo de desistência nos empréstimos. Lisandro Nogueira recordou-se de uma exibição de filmes da Tchecoslováquia em Alto Araguaia, Estado do Mato Grosso, na qual a embaixada enviara filmes de propaganda do país, o que se revelou numa experiência desastrosa.

Mesmo assim, o CAM teve a oportunidade de realizar várias mostras de filmes a partir das películas disponíveis nas embaixadas da Alemanha, União Soviética, Espanha entre outras. Também pôde realizar exibições de filmes franceses e alemães por meio de cópias fornecidas pela Aliança Francesa e Instituto Goethe. Tais filmes eram conseguidos gratuitamente, cabendo ao cineclube o pagamento do frete de devolução.

Eudaldo Guimarães lembra-se que o CAM tinha preferência em pedir filmes para as embaixadas “porque era gratuito e tinha títulos interessantes”. Quando as obras eram solicitadas nos acervos de embaixadas de Brasília, a solução recorrida pela entidade era buscar as latas na própria cidade, de carro ou ônibus. Já nos acervos das embaixadas

---

<sup>152</sup> NOGUEIRA, Lisandro. *Intercâmbio cultural-cinematográfico*. Goiânia, 30 de julho de 1986. (Acervo de Lourival Belém Júnior)  
\_\_\_\_\_. *Solicitação de inscrição no circuito de distribuição*. Goiânia, 22 de agosto de 1986. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

localizadas no eixo Rio-São – como a Francesa – ou dos institutos de língua estrangeira, o grupo tinha que pagar o frete (avião ou ônibus) de envio e devolução.

Na primeira e segunda fase, o CAM também recorreu aos empréstimos de filmes do pequeno acervo da Aliança Francesa sediada em Goiânia. Além disso, em 1983 o CAM redigiu uma carta destinada aos membros do comitê de direção da Associação de Cultura Franco-Brasileira Aliança Francesa, especificamente à Silvana Cicatelli Oliveira, propondo que a escola acolhesse o cineclube em suas dependências, “cedendo uma de suas salas, onde o mesmo se reuniria para assuntos de seu interesse e para reuniões e programas culturais cinematográficos”<sup>153</sup>.

A sala seria a nova sede do grupo, visto que o CAM desde 1982 não possuía mais o espaço do DCE como centro de reuniões. Além disso, a outra proposta era de promover, em conjunto com a escola, um “programa cultural/cinematográfico”. De acordo com a carta, o pedido foi feito por conta da abertura que a instituição oferecia ao cineclube:

Sabendo do interesse da Aliança Francesa em manter um serviço cultural múltiplo; dispondo de um pequeno acervo cinematográfico a ser cuidado e trabalhado; e da disponibilidade da cessão de um espaço físico para atividades cinematográficas; foi o que animou o Cineclube a procurar esta associação. Acrescenta-se ainda, a positividade da oportuna aliança que faz a Aliança Francesa e o Cineclube, ambas as associações de caráter fundamentalmente educacional e cultural. E em todas as promoções do Cineclube obrigatoriamente se fará a menção da Aliança Francesa como coprodutora.

A associação proposta pelo CAM não foi adiante. Os acordos estabelecidos com a Aliança Francesa restringiram-se a empréstimos de filmes e parcerias em prol da organização de algumas mostras. Lisandro Nogueira recordou-se que a instituição oferecia filmes para o CAM e também, em algumas oportunidades, deixava a entidade realizar debates em seu auditório, mas que tais atividades nunca tiveram periodicidade.

Outra fonte de filmes constantemente utilizada pelo CAM foi o acervo do Instituto Goethe. Todas as mostras do Cinema Novo Alemão foram possíveis com as obras disponibilizadas pela entidade. Segundo Elyeser, “o Instituto Goethe facilitava demais” o empréstimo dos filmes. Ele se lembrou da realização de vários ciclos de cinema expressionista e Lisandro também destacou a exibição de muitos filmes deste movimento. Ricardo Musse afirmou que a entidade tinha a sede da filмотeca em Salvador, mas que depois foi transferida para São Paulo. Deste acervo, ele relatou que foi possível exibir filmes de

---

<sup>153</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. *Carta aos membros do comitê de direção da Associação de Cultura Franco-Brasileira Aliança Francesa*. Goiânia, 20 de dezembro de 1983. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior). A citação seguinte é da mesma fonte.

Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Werner Herzog e Wim Wenders, sendo os trabalhos destes dois últimos cineastas exibidos “antes de serem comercialmente distribuídos no Brasil”.

Além disso, a instituição também possuía um acervo do Cinema Alemão dos anos 1920, com filmes de G.W. Pabst e Fritz Lang. Lisandro assegurou que na década de 1980 o Instituto possuía 70% do acervo de filmes alemães no Brasil, todos eles exibidos no cineclube. Muitos títulos vinham sem legendas, o que era solucionado pelo grupo por meio de uma “tradução simultânea”, como relatou Lisandro:

Alguns filmes, principalmente do expressionismo, vinham [com legendas] em alemão. Então nós contamos muito com a ajuda do professor da UFG na época, Flávio Kothe. Ele foi muito generoso com a gente ao ficar 14 dias diretos traduzindo as legendas, e na hora da exibição, no CREA, ele traduzia para o público, com o microfone na mão.

O cineclube também enfrentava o problema da vinda dos filmes. Elyeser lembrou-se de situações, sem especificar qual distribuidora ou entidade, em que filmes anunciados pelo CAM não chegavam ou eram enviados títulos não programados. Ricardo Musse contou, e possivelmente pode ter sido uma dessas ocasiões, de uma situação curiosa com uma das obras emprestadas pelo Instituto Goethe:

Uma vez nós tivemos um problema com o filme do Kluge, cujo título era *Artistas na cúpula do circo: perplexos* [1968]. Esse filme veio, mas chegou de última hora. Nós pegamos o primeiro rolo e passamos. Quando fomos passar o segundo rolo, era a abertura do filme. A plateia queria nos bater (risos). Isso aconteceu porque os rolos estavam colocados na caixa fora da ordem, sem descrição. O mesmo ocorreu com um filme do Sarraceni, não me lembro se era *Porto das Caixas* (1962) ou *O desafio* (1964). Ele não tinha final, então cancelamos a sessão, porque vimos antes de exhibir.

Luiz Cam também relatou os mesmos problemas, principalmente nos primeiros anos do cineclube. Ele acredita que a causa da evasão de público em muitos momentos da entidade se dava por essas falhas. No entanto afirmou que esta situação melhorou quando o cineclube instalou-se no CREA-GO:

Com o amadorismo [dos cineclubes em Goiânia] as pessoas se distanciavam. Elas já iam ver um filme que ninguém entendia nada, aí chegavam lá e ainda não viam o filme? [risos]. Quando o cineclube fez o convênio, nos anos 80, com o CREA, para fazer a programação, que durou vários anos, aquilo foi uma coisa extremamente importante. [...] Não tinha aquela incerteza, será que vai ter, será que vão apreender?

As melhorias na estrutura de funcionamento do cineclube garantiram que possíveis falhas das distribuidoras e entidades pudessem ser contornadas para que não houvesse cancelamento das sessões.

### **2.3.2 - A programação do CAM**

Após nos determos sobre os acordos estabelecidos entre o Cineclube Antônio das Mortes e as distribuidoras e entidades culturais, é possível traçar um percurso que entrelace a programação do CAM e as relações com tais empresas. Na primeira fase, apesar dos poucos dados referentes às programações de filmes, é possível identificar que as principais distribuidoras às quais o cineclube recorreu foram a Embrafilme, Dinafilme e embaixadas. Neste momento tem-se uma preocupação inicial de chamar as pessoas para o debate político através do filme. Portanto, a utilização da Dinafilme é maior pela vertente de seus filmes focados na “realidade brasileira”. A recorrência às embaixadas segue o mesmo pensamento: buscar filmes que tratem de greves, de manifestações e lutas de minorias. No entanto isto é em 1977.

A partir de 1978, começou-se a utilizar o acervo da Embrafilme, com exibição de filmes de diretores que pertenceram ao Cinema Novo. As embaixadas forneciam os filmes de Eisenstein e do cinema russo. Pode-se supor que o cineclube ainda não havia perdido a questão política como ponto central dos debates. Mas a realização dos grupos de estudos organizados pelo CAM constitui num fator importante a se levar em conta nesta mudança das programações. Lourival Belém afirmou que uma das metas do cineclube era passar os principais filmes analisados por Jean-Claude Bernardet no livro *Brasil em tempos de cinema*. Acrescentando o estudo do livro de Ismail Xavier *O discurso cinematográfico*, é possível apontar que essas leituras alteraram os critérios de análise dos filmes, os tópicos para debates e a escolha das obras que compuseram as programações seguintes.

Em 1979, ainda na primeira fase, os longas-metragens que integraram as mostras do CAM deixaram mais claro uma abertura de gêneros e temas. Também revelaram a inclusão de outra instituição como fonte de filmes: o Instituto Goethe. Houve exibição tanto de filmes do Cinema Novo Alemão como do cinema dos anos 1920 deste país, o que consolida uma mudança no perfil das programações do CAM: exibição de filmes engajados ou não, independente do país de origem. A exibição de cópias da Embrafilme prevalece, com a projeção de filmes do Cinema Marginal, mas a ênfase novamente recai nas obras do Cinema

Novo. Tais filmes atendiam o desejo dos integrantes de estudar as estéticas cinematográficas mais relevantes, estimulados pelo livro de Ismail.

Na segunda fase do CAM, as mesmas distribuidoras continuaram sendo utilizadas, com exceção da Dinafilme, porque seus filmes não atendiam mais aos interesses do cineclube. As embaixadas também permaneceram como fonte de filmes, mas a entidade também passou a usufruir do acervo da Aliança Francesa. Alia-se a recorrência à CDI, com sua programação variada de filmes brasileiros, em especial do Cinema Marginal. Pode-se compreender que neste período o cineclube manteve seu perfil de exibir filmes brasileiros - principalmente do Cinema Novo e Cinema Marginal -, a Nouvelle Vague, o Cinema Novo Alemão e alguns filmes de outros países.

Na terceira fase da entidade, Embrafilme e Instituto Goethe constituíram as fontes principais. Com exceção da exibição de alguns filmes franceses, são inúmeras as mostras de cinema brasileiro e do cinema alemão. Como foi dito anteriormente, o Instituto Goethe era o local mais viável e de fácil obtenção de cópias, logo, os acordos estabelecidos foram constantes até 1987. A Embrafilme possuía um catálogo maior de filmes nacionais em 16mm, além de ter um preço mais barato para cineclubes. O CAM não possuía recursos para realizar empréstimos em distribuidoras comerciais, buscando na Embrafilme e o Instituto Goethe, uma maneira de garantir a regularidade das atividades do cineclube.

Diante dessas três fases e das diferentes empresas e institutos utilizados pelo Cineclube Antônio das Mortes, um elemento comum foi observado. Em todos os depoimentos, os integrantes afirmaram que não havia uma orientação para a organização das programações do CAM. A preocupação era exibir todas as cinematografias possíveis, prezando pela qualidade dos filmes. Quer dizer, o grupo buscou assistir diferentes tipos de filmes, de diversas regiões, na medida do possível, por meio das fontes que eram acessíveis a eles.

Entretanto, só a facilidade dos empréstimos não é suficiente para definir a presença de tantos filmes alemães e filmes brasileiros na programação do CAM. Por que repetir tantas vezes um mesmo tipo de mostra ou até mesmo repetir os mesmos títulos de filmes? Exibir o que havia disponível de que acervo? Há uma escolha que leva em conta o aspecto financeiro, mas também existem aspectos ideológicos e estéticos por trás.

O possível gosto do público, a ponto de pedir novamente as mesmas exibições ou mesmas mostras, pode ser levado em consideração. Mas este ponto também não dá conta solitariamente desta resposta, pois não se tem dados da recepção deste público. Talvez a

escolha insistente pela projeção dos filmes brasileiros – em especial Cinema Novo e Cinema Marginal – e pelos filmes do cinema alemão – notadamente Cinema Novo Alemão – revele um projeto de formação que este cineclube levou adiante.

Primeiro uma proposta de formação dos próprios integrantes para com as estéticas cinematográficas. Analisar e debater filmes para uma compreensão maior de questões políticas, culturais e sociais, a partir de obras que despertavam a admiração, identificação e a reflexão por parte do grupo. Transposta esta fase tem-se o outro projeto de formação: o do público. Realizam-se várias mostras para que, talvez, esses espectadores pudessem compreender outras linguagens do cinema, além do cinema clássico-narrativo. Repete-se Glauber Rocha para que se entenda Glauber Rocha. Daí que os cursos e seminários promovidos pelo CAM, especialmente na terceira fase, auxiliariam nesta proposta.

### 2.3.3 - CAM: um cineclube elitista?

As escolhas das programações do Cineclube Antônio das Mortes não escaparam das críticas. Principalmente daquelas advindas de Hélio Furtado do Amaral. Era constante a classificação do grupo como uma entidade fechada. Em reportagem do jornal *Cinco de Março* sobre a presença maciça das pornochanchadas nos cinemas da capital, Hélio Furtado afirma que o CAM não introduz uma “consciência global” para o público:

A visão política é válida, mas o cineclube deveria ser aberto para o público em geral, não se restringindo ao público universitário. Deveríamos abrir uma consciência global, introduzindo no cinema inclusive a pornochanchada e até mesmo filmes de Mazaropi. O povo tem uma visão crítica, mas nós, por nós (*sic*) considerarmos a elite cultural, não damos oportunidade de mostrar essa visão.<sup>154</sup>

A opinião do jornalista foi rebatida uma semana depois pelos integrantes do cineclube, com um texto publicado no *Jornal Opção*. A introdução desta resposta já colocava em evidência um elemento fundamental da prática cineclubista que é oferecer uma programação alternativa. O grupo questiona, então, a utilidade de se exhibir no cineclube as pornochanchadas e os filmes de Mazaropi, visto que já possuem espaço nos cinemas. Respondem também a questão do público, ao afirmar que a entidade não é uma “panela universitária” e que o movimento cineclubista não pode ser visto como “elitista e fechado”<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> SÃO pornochanchadas 80% dos filmes apresentados em Goiânia. *Cinco de Março*. Goiânia, 9 a 15 jul. 1979, 3º Caderno, n. 963, p. 9. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC).

<sup>155</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. O bode expiatório. *Jornal Opção*. Goiânia, 11 jul. 1979. Cinema, n. 274, p. 21. Acervo do Jornal Opção. Cf. Anexo D.

É fato que, nos depoimentos recolhidos por esta pesquisa, foi unânime a caracterização do público frequentador do CAM: universitários, intelectuais e professores. Esta situação mudou um pouco quando as sessões passaram a ser realizadas no CREA-GO, não só pelo próprio local, que não era universitário, mas também pela dinâmica de especialistas abordando o filme. Como foi dito por Ricardo Musse no Capítulo 1, o debate muitas vezes afugentava o público. No entanto, é preciso destacar que o período em que foi feita esta crítica de Hélio ainda era de ditadura militar e o debate envolvendo grupos era visto como algo perigoso.

Neste “direito de resposta” do CAM é importante apontar a inserção do grupo nos meios de comunicação de massa. O Cineclube tinha muito espaço tanto na TV quanto nos jornais pela presença de membros da entidade que eram jornalistas nessas empresas. Mesmo assim, alguns fatores ainda podem ter influenciado o distanciamento de um público mais amplo: a exibição em um ambiente universitário, os debates de caráter político e o grupo formado, em grande parte, por intelectuais – além do momento de exceção do regime militar. Como se recordou Judas Tadeu:

No Cineclube, de certa forma, a gente tinha aversão à burguesia, uma aversão somente política. O Hélio participou [do grupo], mas politicamente, talvez pela idade e pela formação, sempre procurava defender a ideia de abrir para a população, por isso que o ponto de vista dele era sempre no sentido de não deixar de abarcar todos os segmentos da população. Mas o nosso interesse iminente era de contestar. Nós queríamos revolucionar pela decupagem fílmica.

A “revolução pela decupagem fílmica” só poderia ser possível com exibição de diferentes tipos de filmes e também com leituras e estudos sobre cinema, teatro, literatura, filosofia entre outros, que fizeram parte do repertório do CAM. Lourival Belém lembrou-se que estas leituras acabavam por restringir o público:

O Cineclube era antenado com tudo, com os grandes nomes (autores) que vinham ou estavam em São Paulo, Antônio Candido, Roberto Schwarz... A gente lia muito e tentava entendê-los ou nos bagunçarmos nesse entendimento. Imagine então esta bagunça toda para o público, quando vinha uma discussão como essa? Ficava “pedante”, “elitista” e não sei o que... Uma coisa era discutir isso entre nós, outra coisa era entre um público diverso.

Lourival ressaltou que o cineclube tinha um projeto e que cabia ao público se identificar ou não:

O pessoal [Hélio Furtado, Judas Tadeu, entre outros] criticava muito que a gente era elitista, que as discussões eram aprofundadas. Outros falavam que as discussões eram esnobes e que o grupo era muito fechado. Todo grupo é fechado. E todo grupo tem um projeto. A questão é: o grupo tem um projeto e a pessoa chega e não percebe que o projeto dela não é o mesmo do grupo. Ai quer implantar a ideia de um cinema bem popular. Vá conversar então com o Cacá Diegues.

Hélio Furtado do Amaral, ao ser questionado hoje sobre esta definição “elitista” do CAM, explicou que em sua experiência como cineclubista (no Cineclube Dom Vital, em São Paulo) direcionou suas atividades para a elite, esquecendo-se da democratização da cultura. Com o CAM, percebeu que inconscientemente o mesmo estava sendo feito: “estávamos trabalhando para uma elite e não para democratizar. Quer dizer, deveríamos ter feito trabalhos em colégios, mas não o fizemos”. Este trabalho de “democratização” esperado por Hélio foi feito anos depois, a partir de 1982, quando a entidade passou a fazer projeções em vários locais da cidade e no interior.

Entre os integrantes do cineclube foi possível perceber divergências sobre este perfil “elitista”. Para Guaralice Paulista, o cineclube possuía um grupo fechado, no qual as pessoas encontravam dificuldade para entrar. Segundo a artista plástica, “eles só me aceitaram, porque eu era namorada do Belém. Eles se achavam os intelectuais”. Estelino Filho, também partilhava da mesma opinião, caracterizando o grupo como um “feudo de gente que gostava de cinema”.

Ricardo Musse declarou que este grupo do cineclube nada mais refletiu do que uma combinação própria da época: o movimento artístico cultural brasileiro e o movimento político, em luta contra a ditadura. Segundo Musse, “essa convergência se dava perfeitamente no espaço do cineclube”, mas que “a figura do intelectual, caracterizada como alguém contra o regime militar, sofria um repúdio forte”.

Mariângela Berquó afirmou que a questão não era o cineclube ser restrito, mas que “o interesse das pessoas era pelos filmes comerciais, facilmente digeríveis”. Nesta mesma linha, Elyser Szturm defendeu a postura aberta da entidade, mas ressaltou o preconceito que havia por conta do ambiente onde ocorriam as sessões e também pelos filmes exibidos:

Do meu ponto de vista – como alguém preocupado com todas essas questões políticas e estéticas – a gente ficava muito empolgado quando as sessões ficavam cheias. A gente queria ter o maior número de pessoas nas sessões, mas, como sempre, elas não iam. O tipo de filme não era de grande público, não eram obras fáceis de gostar, então a maioria das pessoas não ia por causa disso. O povo dizia “não vou. Lá só passam filmes muito chatos, filmes de intelectual”.

Na resposta publicada no *Jornal Opção*, os membros do CAM apontam esses filmes “chatos” e de “intelectual” como aqueles também capazes de oferecer uma “consciência global”:

E agora, temos, no cineclube, que exibir pornochanchada e Mazzaropi para abrir uma consciência global? Ou se propondo filmes como as mostras do Cinema Novo brasileiro e Alemão, de curtas-metragens, do Neorealismo e outros, não estamos mais realisticamente abrindo esta consciência? Não se trata aqui de rebater gratuitamente. Trata-se de esclarecer pontos duvidosos e recordar, a todos, indistintamente que: se mais o cineclube não tem cumprido uma missão – que se vem revelando ingrata – é porque distante de centros mais favorecidos levamos o boicote de lá e temos que aturar as elucubrações de cá. Só isto.<sup>156</sup>

As sessões do CAM refletiram uma postura de ir além do que a exibição e uma conversa sobre o filme poderiam oferecer. Refletiram também uma tentativa de propor uma programação alternativa para a cidade. Quando o filme *Recordações de um presídio de meninos* retrata os membros do cineclube fora das salas de cinema, demonstra não uma aversão à sala em si, mas a um tipo de programação que ilude e não uma programação que esclarece. Daí a busca por outros filmes que não circulavam nestes locais.

Esta ideia é materializada em *Contemplação*, um curta-metragem em 16mm realizado por Ricardo Musse em 1984, não finalizado. Neste filme, tem-se um espectador, interpretado por Estelino Filho assistindo a um filme estrangeiro numa sala de cinema. Imóvel e insensível ao que era retratado na tela, perde-se em seus pensamentos rotineiros. No entanto, passa a se incomodar com o diálogo conservador do filme e começa a proferir diversos palavrões aos personagens Tom e Sr. Clements, que aparecem na tela.

O plano é seguido por três *travellings* rápidos nos quais a câmera, dentro de um carro, exhibe imagens das fachadas dos Cines Frida e Astor. Mas a cena seguinte é a que resume a postura deste curta e (por que não?) a do próprio CAM, em relação aos filmes exibidos nas salas comerciais. Em frente ao Cine Astor, o personagem de Estelino começa a pintar (ou pichar) de forma debochada o cartaz do filme *O amante de minha mulher* (Alberto Pieralisi, 1978). Tem-se neste curta-metragem uma crítica ao filme estrangeiro – provavelmente norte-americano devido o nome dos personagens – e à pornochanchada.

---

<sup>156</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. O bode expiatório. *Jornal Opção*. Goiânia, 11 jul. 1979. Cinema, n. 274, p. 21. Acervo do Jornal Opção.



Figura 17: Estelino Filho interpretando um personagem que se revolta com a programação da sala de cinema.

No entanto, a opção do Cineclube Antônio das Mortes por exibir outros tipos de filmes não causou apenas inquietações e críticas de jornalistas ou do público de Goiânia. Identificado com as ideias de alguns cineclubes do Brasil, o CAM também se colocou em embates dentro do próprio movimento cineclubista quanto às programações que deveria exibir. E neste ponto também se portaram de forma incisiva, da mesma maneira como no texto publicado no *Jornal Opção*.

#### 2.3.4 - Jornadas de conflitos

Desde a X Jornada de Cineclubes realizada em 1976 na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, começaram a se “delinear duas linhas antagônicas quanto à direção do movimento”<sup>157</sup>. Nesta época, Marco Aurélio Marcondes presidia o Conselho Nacional de Cineclubes. Com a sua contratação para o departamento de 16mm da Embrafilme, Felipe Macedo, vice-presidente, assumiu a direção do Conselho em 1977. Até o ano seguinte, quando se daria nova

<sup>157</sup> SANTOS, Diogo Gomes do. Histórico das jornadas. In: *Cineclubes Brasil*. São Paulo: Centro Cineclubista de São Paulo, ano 1, v. 1, p. 18, nov. 2003. Acervo da Cinemateca Brasileira.

eleição para a presidência, Macedo deu continuidade às atividades da instituição, principalmente a estruturação da Dinafilme. O cineclubista integrava um grupo caracterizado pela ligação com o Partido Comunista Brasileiro, o “Partidão”, e com cineclubes apartidários<sup>158</sup>.

Neste ínterim, emergiram outras entidades influenciadas por diversas tendências políticas, como as trotskistas, anarquistas, maoístas, leninistas entre outras<sup>159</sup>. Muitos desses grupos advinham do movimento estudantil ou mantinham com ele forte ligação, como por exemplo, o Cineclubefau. A ideia de criação desta entidade surgiu entre estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo da USP nos anos de 1974 e 1975, tendo como principais fundadores José Teixeira Neto (Zeca) e Rubens Machado Jr. Para sua formação foi feito contato com Felipe Macedo, que os estimulou a também participarem da fundação da Federação Paulista de Cineclubes.

Segundo Rubens Machado, o Cineclubefau tinha um “caráter assembleísta, deixando com que o público opinasse nas reuniões”. A entidade tinha uma estrutura democrática de chamadas públicas de participação e realizava discussão conjunta de suas programações. O desenvolvimento deste grupo ocorreu no mesmo momento de uma grande politização da atividade estudantil, que culminou em diversas manifestações de rua. Rubens Machado participou deste momento dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e afirmou o importante papel que o cineclubes teve neste contexto:

O Cineclubefau, de algum modo, teve ligação com o movimento estudantil e foi até estigmatizado e visto pelos estudantes como uma entidade relacionada a uma das tendências – que acabou sendo predominante dentro do cineclubes e do cineclubismo em geral – que eram as correntes trotskistas. E não eram as únicas. Havia grandes correntes de esquerda que politizaram o movimento cineclubista, provocando um crescimento grande destas entidades principalmente depois da metade dos anos 70.

---

<sup>158</sup> Neste momento, o PCB tinha uma característica de ação pautada na “conformação da “frente democrática” contra a ditadura. Já os setores mais à esquerda, com raras exceções, se definiram pelo ataque frontal à ditadura, com base em ações de luta armada”. Cf. SANTANA, Marco Aurélio; ANTUNES, Ricardo. O PCB, os trabalhadores e o sindicalismo na história recente do Brasil. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil: Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.381.

<sup>159</sup> Dentre estas tendências citadas a que mais se destacou no meio cineclubista e universitário foi a trotskista, comandada pela Organização Socialista Internacionalista. Esta organização foi criada em 1976, em Praia Grande, São Paulo, mas ficou mais conhecida, segundo Dainis Karepovs e Murilo Leal, por sua corrente estudantil Liberdade e Luta (LIBELU). A OSI tinha como pontos de manifestação o voto nulo nas eleições de 1978 e a crítica radical à estrutura sindical oficial. Também de acordo com esses autores, as bases da OSI no final dos anos 1970 estavam concentradas no Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Brasília, Paraíba e Ceará. Com o movimento estudantil e a refundação da UNE, a organização se difundiu para outros Estados, como Goiás, Pernambuco, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Espírito Santo e Paraná. Cf. KAREPOVS, Dainis; LEAL, Murilo. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil: Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.153-237.

Alguns integrantes do Cineclubefau, como Rubens e José Teixeira entre outros, se filiaram em 1977 ao Liberdade e Luta (Libelu). Este grupo tinha tendência trotskista e venceu as eleições do DCE Livre Alexandre Vannucchi Leme, em 1978<sup>160</sup>. Além desta confluência de correntes políticas dentro dos cineclubes, também havia o encontro de entidades universitárias de São Paulo no Cinusp, dentre elas: o Cineclubes Luz Vermelha (ECA/USP), cineclubes dos cursos de História, Química, Direito e Física e também de outras universidades<sup>161</sup>.

É preciso ressaltar que esta ligação entre movimento cineclubista e tendências estudantis ocorreu também em outras regiões, como a aproximação entre cineclubes de Minas Gerais e o grupo Centelha; e, no Nordeste, entre as entidades e o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, o PCBR. Rubens Machado afirma que muitos desses cineclubes eram ligados a grupos políticos, mas também havia aqueles independentes de qualquer corrente. Ele recorda-se também que a convergência entre estas tendências estudantis no movimento cineclubista e a organização da Federação Paulista de Cineclubes resultaram na criação de “uma tendência diferenciada e muito crítica dentro do movimento cineclubista nacional”.

É fruto também desta tendência crítica dentro do cineclubismo a publicação do jornal *Cine-Olho*, criado em 1976 pelo cineclubes do Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ. Até 1978 foi produzido no Rio de Janeiro e em 1979 passou a ser editado em São Paulo, na USP. Sua primeira equipe editorial era formada por Henrique Faulhaber Barbosa, José Manuel de Seixas, Ney Costa Santos, João Batista Lanari Bó, Alberto Tornaghi e Luiz Rosenberg Filho. O intuito do periódico era discutir o cinema brasileiro, sob variados pontos de vista, defendendo “a necessidade de lutar por liberdade de expressão como única forma de evoluir numa produção cinematográfica verdadeiramente nacional”<sup>162</sup>. O jornal fazia a defesa de um “trabalho cineclubista atuante no processo cinematográfico” e de um cineclubismo que

---

<sup>160</sup> A Libelu foi uma tendência do movimento estudantil brasileiro que tinha como principal referência de formação os escritos de Leon Trotsky e as ideias marxistas de Pierre Lambert. Ela tinha como proposta a mobilização e o ativismo político, entrando em conflito com outra tendência da época, denominada Nova Proposta. Este outro movimento prezava por uma corrente mais filosófica na defesa da consciência antes da mobilização. Cf: BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. *Abaixo a repressão! Movimento estudantil e as liberdades democráticas*. Porto Alegre: Libretos, 2008.

<sup>161</sup> O Cinusp foi criado na década de 1970 pelos mesmos membros do Cineclubefau, como Rubens Machado Jr. Na época era considerado “um *pool* de cineclubes universitários”. Ver em: PALAMIN, Vera. Cinema e Metrópole. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP/Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAU, 1990, p.10-31. O atual Cinusp não tem relações com esta entidade aqui citada, pois sua criação é de 1993, pela Pró-Reitoria de Extensão Universitária.

<sup>162</sup> CENTRO DE ARTES CINEMATOGRAFICAS. Apresentação. *Cine-olho: jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas*. São Paulo: PUC, n. 2, p. 2, jun. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

não fosse apenas a prática de exibição de filmes. Através da pesquisa neste periódico, foi possível ter acesso a vários textos que refletiam as discussões ocorridas nas Jornadas Nacionais de Cineclubes.

A distinção entre as duas tendências (cineclubes ligados ao grupo gestor do CNC e os cineclubes ligados às tendências estudantis) tornou-se mais evidente durante a XI Jornada Nacional de Cineclubes em Campina Grande, Paraíba, em 1977. Neste encontro participaram 66 cineclubes de diferentes estruturas – advindos da Igreja Católica, universidades, escolas, associações de bairro, sindicatos – que se reuniam em assembleias diárias e mini-plenárias. O tema básico do encontro era a avaliação da atividade cineclubista e as novas formas de atuação.

Uma reportagem escrita por José Manuel de Seixas, Henrique Faulhaber e Alberto da Costa Tornaghi para o jornal *Cine-Olho* caracterizou tal discussão como a “demonstração de certa falta de clareza da concepção do trabalho a ser levado pelo cineclube”<sup>163</sup>. O conflito sobre esta “concepção” é colocado pelos autores sob vários aspectos. O primeiro deles foi o apoio irrestrito ao cinema nacional:

Um dos pontos que suscitou maior polêmica foi no que se refere a um apoio irrestrito ou não ao cinema brasileiro na programação do cineclube. Alguns representantes, particularmente os universitários, por discordarem da centralização da produção nas mãos da Embrafilme, ou seja, o Ministério da Educação e Cultura, apontaram para a necessidade de uma constante análise da ideologia que está por trás de cada filme, mesmo aqueles que aparentemente estão ligados às perspectivas populares.

Neste quesito, questiona-se o apoio aos filmes brasileiros, em especial os produzidos pela Embrafilme, e ao tipo de produções a serem inseridos na programação. Para se discutir estes pontos, é preciso retomar alguns elementos da política cultural desenvolvida naquela época. De acordo com José Mario Ortiz Ramos, a atuação de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação e Cultura, a partir de 1969, trouxe uma mudança significativa na postura do Estado para com a Cultura, com ênfase na criação de uma indústria nacional para o cinema e no resgate de um “nacionalismo”. Na década de 1970, o Estado se apropria das questões do “nacional” e da “realidade nacional”, tendo como base as concepções já debatidas pelos grupos universalistas-cosmopolitas e cinemanovistas nos anos 1950 e 1960<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> SEIXAS, José Manuel; FAULHABER, Henrique; TORNAGHI, Alberto da Costa. XIª Jornada de Cineclubes. In: *Cine-olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, p. 3, jun. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>164</sup> Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

O grupo dos universalistas-cosmopolitas defendia um desenvolvimentismo consonante com o governo e o capitalismo, sem entrar em conflito com os interesses estrangeiros. Buscava-se um “cinema universal”, abordando temas como a modernização e as angústias dessas transformações urbanas no homem – burguês. Já o grupo do Cinema Novo criticava o monopólio estrangeiro e as amarras do imperialismo, defendendo uma industrialização independente. Veículo de crítica social, o cinema deveria ser “popular (que se dirija ao povo) com matéria prima popular (que vem do povo)”, como resumem Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet<sup>165</sup>.

A partir do embate entre estas duas tendências, o Estado tenta construir um projeto unificador nacional. Esta nova postura atraiu a atenção dos produtores, como afirma José Mário Ortiz Ramos:

O ideário “nacionalista” acoplava-se de forma perfeita ao sonho dos produtores e cineastas de criar uma indústria de cinema nacional. A tentativa do Estado de construir uma identidade nacional harmoniosa a nível simbólico deparava-se com uma situação favorável no campo do cinema, já que poderia unir ali a sua perspectiva de resgate de uma “cultura brasileira” com a possibilidade de uma indústria cultural nacional<sup>166</sup>.

Os principais produtores aos quais o autor se refere são Luís Carlos Barreto e Roberto Farias, que pertenciam ao grupo que almejava “deter o poder da Embrafilme”, de acordo com André Gatti<sup>167</sup>. A “harmonia” entre um Estado preocupado com a cultura nacional e o desenvolvimento de uma indústria do cinema desembocaria em 1975 na elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC). Visando uma “unidade e identificação no campo cultural”, o Estado utilizaria como prerrogativas a busca por uma identidade nacional e a busca pelo homem brasileiro<sup>168</sup>. Tais ideias acabaram influenciando a dinâmica das produções da Embrafilme e atraindo alguns cinemanovistas como Gustavo Dahl e Cacá Diegues.

Retomando a matéria sobre a XI Jornada, publicada no jornal *Cine-Olho* em 1977, quando uma parcela de cineclubistas questiona o apoio irrestrito ao cinema brasileiro e ainda sugere uma análise da ideologia destas obras, mostra-se a preocupação que algumas entidades tinham com o que elas estavam exibindo para o seu público. Ricardo Musse, ao se lembrar

---

<sup>165</sup> GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p.139-140.

<sup>166</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.* p.111.

<sup>167</sup> GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, p.17. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>> Acesso em: 19 de julho de 2013.

<sup>168</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. *Op.cit.* p.117.

destas discussões que permearam o movimento cineclubista, afirmou que havia uma forte vertente nacionalista de defesa de uma indústria cinematográfica brasileira que era contestada, principalmente, pelo meio universitário:

Esta vertente, que tinha como um dos principais nomes Gustavo Dahl, fazia a defesa de um cinema de mercado, mas este cinema não possuía qualidade estética. No meio universitário, fazia-se a defesa do Cinema Novo, não do cinema brasileiro. O Cineclube Antônio das Mortes era contra essa defesa irrestrita ao cinema nacional por considerar mais importante a linguagem cinematográfica e a estética, do que o local de produção deste filme.

Outro texto publicado na mesma edição do jornal *Cine-Olho* demonstra o receio com o que era produzido nacionalmente. No artigo de autoria de Carlão, o autor critica a ideia de “pregação de uma cultura nacional e popular [...] fazendo menção vaga a um ente (a metafísica) genérico, idealizado, sem contradições: o povo”<sup>169</sup>. Tais ideias eram propagadas pelo PNC e pelo grupo que estava na Embrafilme. Carlão ainda acrescenta outro ponto da concepção de cineclube discutido na XI Jornada:

Hoje há o risco dos cineclubes caírem numa postura política de meros exibidores (quase), quando a primordial questão que se coloca é a da organização das pessoas interessadas em cinema, formando grupos de estudos, publicando textos, jornais, passando filmes e discutindo, dando continuidade e efervescência ao processo de formação e fortalecimento dos cineclubes que são a razão e a essência do movimento.

Este posicionamento levantado por Carlão, de um cineclube que não assumisse um caráter de espaço exibidor, mas de um espaço de debate, era a tônica defendida pelo Cineclubefau, pelo Cineclube Antônio das Mortes e outras entidades. O Cineclubefau apresentava uma dinâmica de atividades pautada na formação de quadros como grupo de estudos, crítica, produção de filmes e curadoria, num diálogo intenso entre o núcleo organizador da entidade e o público. Rubens Machado afirma que esta dinâmica, denominada por ele de “cineclubismo radical”, contrastava com outro tipo de cineclubismo, caracterizado por uma concepção de um circuito exibidor voltado para o produto nacional:

O Marco Aurélio Marcondes preconizava que fizéssemos a distribuição dos filmes de 16mm da Embrafilme, que fossemos um circuito exibidor do cinema nacional. E a gente estava mais interessado na Cinemateca, nos clássicos do cinema brasileiro do que nos lançamentos. E estávamos interessados também em passar qualquer filme, independente da qualidade, desde que desse um bom debate e que interessasse o

---

<sup>169</sup> CARLÃO. Nacional e popular. *Cine-olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, jun. 1977, p. 7. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

público. Nossa proposta era no sentido de fazer com que o interesse do público falasse mais alto do que o interesse do grupo ativo organizador do cineclube.

Na terceira edição do jornal *Cine-Olho* de 1977, José Manoel Seixas publicou um texto em que critica a rede de exibição criada em cima dos cineclubes:

Não cabe aqui a discussão do cinema popular em si [...]; mas no que tange aos cineclubes o que se vê é um aproveitamento da rede cineclubista como um meio barato de divulgação, sob o pretexto de compromisso cineclubista com o cinema brasileiro. A construção do conceito (ou mesmo do próprio) cinema nacional e popular com a exibição e a discussão de filmes é um projeto atrasado que mantém o imobilismo deste movimento. [...] Ora, a estreita ligação Embrafilme-cúpula do movimento cineclubista é um fato por demais revelador para ser escamoteado com falsas palavras, é um dado incontestável na compreensão de a quem este projeto defende<sup>170</sup>.

Felipe Macedo defendeu e ressaltou a importância da ligação da Embrafilme com o movimento cineclubista, porque a empresa tinha recursos suficientes para realizar as cópias em 16mm e, juntamente com a Dinafilmes, conseguia alcançar regiões onde os filmes não chegavam:

A gente estava na direção da Embrafilme [com o Marco Aurélio Marcondes] e da Dinafilme. A Embra tinha as cópias de longas-metragens e a Dina completava com os curtas, com os filmes estrangeiros, com a produção clandestina. Isso foi um grande complemento ao movimento cineclubista. Foi estratégico. Quem tinha cineclube no nordeste não tinha acesso aos filmes. Nenhuma distribuidora emprestava cópias para aquela região. Só a Embrafilme e a Dinafilme.

Já no artigo “Cineclubismo”, também publicado na terceira edição do *Cine-Olho*, Rubens Machado Júnior reforçava o “enfoque “nacionalista” que havia predominado nos últimos quatro anos do movimento cineclubista, “colocado pela hegemonia de um discurso quase “embrafilista””<sup>171</sup>. Ele acrescenta também que os cineastas “recebiam com azedume as polêmicas cineclubistas, muito em função de uma visão utilitarista de cineclubismo enquanto simplesmente circuito de exibição”.

Tem-se aí outro aspecto da concepção do trabalho a ser levado pelo cineclube, citado anteriormente na matéria de José Manuel de Seixas, Henrique Faulhaber e Alberto da Costa Tornaghi sobre a Jornada de Campina Grande. A ideia de um cineclube enquanto mera

---

<sup>170</sup> SEIXAS, José Manoel. Da arte de se construir um cinema popular com projeto tela e muito papo. In: *Cine-Olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 6, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>171</sup> MACHADO JR, Rubens. Cineclubismo. In: *Cine-Olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 6, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

atividade de projeção de filme era também um dos pontos questionados durante esta jornada. Jean-Claude Bernardet apresentou seu ponto de vista alinhado à tendência mais crítica do cineclubismo, destacando a importância do debate dentro do movimento:

Sem isso, o cineclube tende a virar uma sala de projeção. Eu acho que o debate é tão ou mais importante que o filme. Deve-se realizar uma análise, não uma análise ao nível acadêmico, mas uma análise que leve a um posicionamento. Não acho que haja nenhum tipo de informação que o cineclube possa trazer atualmente, que seja superior a esta. A meu ver, o debate deve partir da situação concreta vivida pelo cineclubista, durante a projeção do filme. Eu nunca promovo o debate ao nível do assunto do filme<sup>172</sup>.

Aqui se reforça a importância de haver o debate após a sessão, como uma característica intrínseca do cineclubismo. Além disso, o autor analisa a realização do debate como uma ação que vai além do assunto que o filme expõe. Coloca-se em xeque a prática recorrente de alguns cineclubes em exibir filmes que abordavam apenas a realidade social e que restringiam sua análise ao mero tratamento do tema.

Outros dois pontos importantes discutidos na XI Jornada e que também se relacionam com esta “concepção” de cineclube foram apontados no jornal *Cine-Olho*. Um deles foi o crescente número de entidades ligadas ao movimento estudantil. A questão que se colocava era de “uma tentativa involuntária de identificar o movimento cineclubista com o movimento estudantil”<sup>173</sup>. Rubens Machado Jr recorda-se que uma das atividades do Cineclubefau era a impressão de textos clássicos sobre arte e política e a organização de grupos de estudos. Esta reunião acontecia marginalmente e paralelamente às atividades do movimento estudantil. Tais encontros eram vistos com maus olhos pelos estudantes, pois serem considerados uma forma de agregar adeptos para a política:

Fazer cineclubismo era entendido como uma antessala do movimento estudantil, ou seja, para engajar, aliciar novos membros. Havia uma expressão do Marco Aurélio Marcondes, um dos líderes do movimento cineclubista, ligado ao Partido Comunista e presidente de algumas gestões do CNC, que dizia que nossa proposta servia a interesses escusos da política, como se ele também não fizesse política. Só que era um outro tipo de política. A gente explicitava o interesse em debater política, enquanto a proposta deles era mais sóbria, no sentido de não discutir política diretamente, apenas discutir uma programação de qualidade. Programação esta que tinha o perfil de passar filmes brasileiros, da Embrafilme.

---

<sup>172</sup> PAPO com Jean-Claude Bernardet. *Cine-olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, p.7, jun.1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>173</sup> SEIXAS, José Manuel; FAULHABER, Henrique; TORNAGHI, Alberto da Costa. XIª Jornada de Cineclubes. In: *Cine-olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, p. 4, jun. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

Em Goiânia, este mesmo diálogo entre cineclube e movimento estudantil ocorreu com o CAM, visto que a entidade surgiu deste movimento. Utilizava-se o cinema como um atrativo para que os estudantes participassem da retomada do DCE da UFG e também como uma maneira de debater e fazer resistência ao regime militar.

Para finalizar, outra questão apontada pelo jornal foi a “excessiva burocratização das discussões plenárias” e a manipulação da mesa diretora fazendo “prevalecer os seus encaminhamentos sem prévia consulta dos cineclubes presentes”<sup>174</sup>. A reclamação aqui era em relação à organização do evento, com alguns cineclubes alegando não ter recebido relatórios importantes antes da realização da jornada. Em *Cine-Olho*, Rubens Machado Júnior teceu críticas à produção de documentos que eram lidos apenas no último dia do encontro e acabavam por hegemonizar um discurso:

Este discurso é o discurso do conjunto dos cineclubistas? Ele reflete as diferentes visões que existem entre os diversos cineclubistas? Eu acho que não. Eu acho que os discursos só têm uma terminologia. Acho isto um problema capital do cineclubismo. A predominância de um discurso sobre todos os outros. [...] Qual a finalidade de uma Jornada e será que ela não prescinde desse tipo de coisa?<sup>175</sup>

Dois aspectos chamam a atenção para esta jornada de 1977. O primeiro é que os assuntos abordados nos dias do evento reforçam a temática central, que eram os rumos do cineclubismo: que programações exibir, quais os objetivos enquanto entidade, como organizar as jornadas etc. Portanto, são questionados os elementos estruturantes de funcionamento dos cineclubes. Além disso, a crítica acima realizada por Rubens deixa claro uma característica do movimento cineclubista da década de 1970 que é a sua heterogeneidade: a existência de várias vozes, diferentes tipos de cineclubes e diferentes pensamentos sobre a prática cineclubista.

É importante ressaltar que esta pesquisa dá mais espaço para o histórico de formação e para as ideias defendidas pela vertente de oposição ao grupo do CNC por dois motivos. O primeiro, porque o Cineclube Antônio das Mortes alinha-se com suas propostas e com a própria dinâmica de atividades destes “cineclubes radicais”. O segundo, deriva-se das dificuldades de acesso às informações sobre esses conflitos ideológicos entre os cineclubes nesta época. O contato com esses dados deu-se por meio de entrevistas e de alguns periódicos produzidos por esta tendência. Grande parte dos documentos elaborados durante as jornadas não existem mais e o material sobre cineclubismo (verbetes, livros, jornais da época,

---

<sup>174</sup> SEIXAS, José Manuel; FAULHABER, Henrique; TORNAGHI, Alberto da Costa. *Op.cit.* p.6.

<sup>175</sup> MACHADO JR, Rubens. Cineclubismo. In: *Cine-Olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 6, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

pesquisas) encontrado para este trabalho não trata destas divergências dentro do movimento cineclubista. Portanto, para a compreensão do diálogo do CAM com os cineclubes brasileiros fez-se necessário a realização deste retrospecto.

Retornando à edição número três do *Cine-Olho* de 1977, tem-se a publicação de uma carta informando a composição de uma chapa de oposição à gestão do CNC: Deflagração. Neste manifesto estavam reunidos os princípios de atuação para as eleições do Conselho que ocorreriam em 1978<sup>176</sup>. A defesa do cinema brasileiro e sua liberdade de criação são ressaltadas, mas deixa-se claro também que os cineclubes não deveriam se limitar a elaborar suas programações baseadas somente nos filmes nacionais:

As opções de programação são do arbítrio de cada cineclubista, porém, consideramos que a tarefa fundamental do cineclubismo não se localiza propriamente na eleição da nacionalidade de sua programação, mas *no trabalho aberto de relacionamento da programação com a realidade vivida*, e na liberdade de fazê-lo. [grifo do texto]

A chapa posiciona-se também em relação às funções das Federações e à distribuidora dos cineclubes, a Dinafilme. Sobre as instituições regionais, chama a atenção do CNC para que represente de fato os cineclubes e que funcione em prol deles, e não o contrário. Quanto à Dinafilme, defende sua atuação subordinada aos interesses gerais dos cineclubes e não que estes trabalhem pelo fortalecimento da empresa. Novamente rejeitam a ideia do cineclubismo como “mera atividade de projetar filmes” e manifestam-se contra a consolidação de um circuito de distribuição e exibição.

Em 1978, tem-se então a XII Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em Caxias do Sul entre os dias 11 e 15 de fevereiro. De acordo com a notícia veiculada pela *Folha de S. Paulo* em 16 de fevereiro do mesmo ano, o encontro reuniu cerca de 300 representantes de cineclubes brasileiros e de outros países da América Latina para discutir “os meios pelos quais será possível ampliar a faixa de público de uma atividade até agora restrita a pequenos grupos de iniciados”<sup>177</sup>. Segundo a coordenadora geral da Jornada, Liliana Albertini, nos cinco anos seguintes o movimento se estenderia aos bairros e sindicatos e iria se desenvolver “através do incentivo ao cinema nacional, sem preconceitos”. Pode-se perceber aqui uma das bandeiras levantadas pela gestão do CNC, que era a da popularização da atividade cineclubista. A Jornada de Caxias do Sul teve em sua programação as seguintes assembleias:

---

<sup>176</sup> CHAPA Deflagração: carta programa. In: *Cine-Olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 8, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira. As duas citações seguintes são da mesma fonte.

<sup>177</sup> CINECLUBES em busca do grande público. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 fev. 1978. Folha Ilustrada, p. 35. Acervo da Cinemateca Brasileira. As citações seguintes são da mesma fonte.

Cineclubismo e Cultura; Cinema Nacional; Dinafilme; Estatutos do CNC; e Eleição para a direção do CNC<sup>178</sup>.

Na eleição direta para a presidência do CNC, a chapa que dava continuidade aos trabalhos da gestão do Conselho era denominada Avançar. Liderada por Felipe Macedo, representava a maioria dos cineclubes e tinha como proposta principal promover a difusão do cineclubismo. De acordo com o cineclubista, o período apresentava como novidade a emergência dos cineclubes de periferia. Portanto, o intuito era promover a deselitização do movimento, além da reafirmação de outras metas, como a consolidação da Dinafilme e do compromisso com o cinema brasileiro, com o cinema nacional popular. Ele se recorda também que as entidades mais radicais surpreenderam a chapa que estava à frente do Conselho, pois se prepararam para disputar a eleição.

Desta forma duas chapas se enfrentaram na Jornada: Avançar, ligada à gestão anterior do Conselho e ao Partido Comunista Brasileiro, liderada por Felipe Macedo<sup>179</sup>; e a chapa Deflagração, liderada por Rubens Machado Jr, ligada a grupos do Partido Comunista do Brasil (PC do B), aos anarquistas e aos trotskistas da Libelu, aos cineclubes de Minas Gerais e à Federação de Cineclubes do Nordeste. Ambas as tendências, de acordo com Felipe Macedo, tinham como lideranças ideológicas daquele momento os autores Antonio Gramsci e Leon Trótski.

Na avaliação de Rubens Machado sobre os embates na Jornada de 1978, a estratégia de debate utilizada por Felipe Macedo era apontar as similitudes das ideias das duas chapas. No entanto, para Rubens a diferença aparecia na prática:

Eles [chapa Avançar] mimetizaram questões do nosso discurso. Tentei mostrar como a gente colocava isso na prática, na nossa programação, na dinâmica interna de nossos cineclubes, na consulta pública, na formação do cineclubista [...] tudo isso se observava na prática do cineclubes universitário, mas não se observava ou era raro, nos cineclubes da situação. [...] É claro que havia uma diferença etária entre nós. O Felipe e o Marco Aurélio eram mais velhos que nós, a gente tinha uma formação mais jovem. Por um lado eles reconheciam que a gente era mais preparado para o debate e por outro nós reconhecíamos que eles eram mais experientes no debate. Eles diziam que a gente lia mais, preparava mais os debates, tinha uma reflexão crítica sobre a própria atividade ou sobre o cinema brasileiro, sobre estética e sobre crítica. Eles não, eles eram mais burocratas. E a gente não podia falar a palavra burocrata que era uma ofensa. Era coisa de trotskista contra stalinista e isto caía dentro de um clichê do debate da esquerda que não tinha solução. A gente até

---

<sup>178</sup> MUSSE, Ricardo. [Sem título]. *O Popular*. Goiânia, n.d, fev, 1978. Acervo de Ricardo Musse. Cf. Anexo B.

<sup>179</sup> Em depoimento à pesquisadora, André Gatti informou que o Partido Comunista Brasileiro possuía um segmento voltado para cinema. Deste segmento, uma fração era composta só para o cineclubismo. Ela tentava levar as teses do Partido para o movimento cineclubista, como as noções de nacional popular e soberania nacional.

evitava falar a palavra burocrata e substituí-a com “preocupação com administração”, “com a gestão”...

Mas a prática era justamente o que Felipe Macedo defendia como o forte da chapa Avançar:

A gente achava esta defesa do socialismo, feita pelo outro grupo, uma coisa abstrata dentro da ditadura. Propúnhamos algo de trabalho e eles, uma coisa abstrata. Foi uma briga muito grande, mas muito bonita. Havia uma solidariedade intrínseca com a estrutura do movimento cineclubista. Quem era de oposição aceitava as regras do jogo democrático desta estrutura. Éramos radicalmente democráticos.

Similitudes e diferenças foram responsáveis por uma disputa acirrada. Segundo matéria veiculada na revista *Em Tempo*, esta Jornada, assim como toda a eleição, foi marcada pela grande “polarização, mas equilibrada”, com a vitória da chapa Avançar por uma diferença de quatro votos<sup>180</sup>. Após esta eleição, Felipe Macedo relatou que o grupo de oposição perdeu força nos anos seguintes, desaparecendo em 1980.

O encontro em Caxias do Sul contou com a presença, pela primeira vez, do CAM através de dois representantes: Leonardo de Camargo e Ricardo Musse. Desta experiência, Ricardo Musse recorda-se apenas que teve a oportunidade de conhecer outros cineclubistas e que havia uma confusão entre cineclubes e movimento político. Mas ressaltou que desde essa época já havia estabelecido contato com o pessoal de São Paulo responsável pelo jornal *Cine-Olho*, tornando-se o correspondente em Goiás<sup>181</sup>.

Já Leonardo de Camargo recordou-se de um fato inusitado ocorrido durante o encontro, envolvendo um colega que não pertencia ao Cineclube Antônio das Mortes. Segundo ele, um ator chamado Daniel Reck – ligado ao Teatro Laboratório do qual Carlos Fernando Magalhães (frequentador do CAM) era diretor – estava em Caxias do Sul e recebeu dos integrantes do CAM um crachá para poder acompanhar a reunião. Sua participação acabou provocando uma reviravolta no evento:

Ele era uma pessoa com fala muito clássica. Um orador bastante panfletário. Ele foi lá na frente, fez um discurso e acabou mudando os rumos da eleição. Eu não me lembro mais quais eram as duas chapas, mas este ator fez um discurso tão inflamado que acabou influenciando a eleição do grupo que venceu, ligado à Dinafilme. Apesar de não fazer parte do Cineclube, nós demos um crachá para ele, sabendo de sua capacidade persuasiva e de oratória. Ele foi muito aplaudido. Foi uma festa.

<sup>180</sup> 1 PROJOTOR + 1 sala...?. *Em Tempo*. São Paulo, 20 a 30 mar. 1978, p. 8. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>181</sup> Não foram encontrados os textos escritos por Ricardo Musse para o jornal *Cine-Olho*.

Ricardo Musse não fez referência a essa história quando perguntado das participações do CAM nas jornadas de cineclubes. Rubens Machado também não se lembrou deste ocorrido. Felipe Macedo recordou-se vagamente e afirmou que um jovem de Goiás, integrante do PC do B, fez uma manifestação emocionante aderindo à chapa Avançar.

Em 1979, teve-se a realização da XIII Jornada Nacional de Cineclubes, entre 7 e 11 de fevereiro em Santa Teresa, Espírito Santo. Segundo a trajetória traçada por Diogo Gomes dos Santos para a *Revista CineclubesBrasil*, o que marcou esta edição foi uma chuva torrencial em todo o Estado. O autor relembra que o maior jornal do Espírito Santo publicou uma charge na qual os cineclubistas eram retratados num convento de freiras, em cima de uma serra, enquanto embaixo a população tinha suas casas invadidas pela enchente.

Neste encontro, novamente o CAM esteve presente, desta vez com os representantes Beto Leão, Ricardo Musse, Geraldo Gomes e Joaquim Moura Filho. Beto Leão afirma que o grupo apresentou no encontro sua defesa em favor “de um cineclubismo que interfira de forma efetiva na produção e discussão cinematográfica”<sup>182</sup>. Aqui, Leão reivindica a possibilidade dos cineclubistas produzirem cinema. Ao retomar os pontos discutidos nessa jornada, o autor informa das reverberações que ainda havia em torno da concepção de cineclubes como mero circuito de exibição:

Sem uma visão utilitarista de cineclubismo enquanto simples circuito alternativo de exibição, os representantes do “Antônio das Mortes” apresentam um projeto cineclubístico consciente de sua própria natureza enquanto cineclubismo, preocupando-se fundamentalmente com a “concepção assumida por diferentes autores e escolas quanto aos estatutos da imagem/som do cinema frente à realidade – dentro das concepções conflitantes que se têm desta”, deixando de lado discussões sobre problemas tais como mercado paralelo e aceitando o cineclubes como mercado para os mesmos produtos que chegam aos cinemas comerciais, ou seja, filmes (nacionais e estrangeiros) feitos com a finalidade de suprir o mercado da indústria cultural.<sup>183</sup>

Mesmo com o enfraquecimento e o desaparecimento de algumas tendências de esquerda, o CAM permaneceu em oposição à direção, realizando diversas intervenções. Ricardo Musse recordou-se dos pontos mais divergentes em relação ao CNC:

Eles [CNC] acreditavam que nós tínhamos que discutir a realidade nacional, ou seja: a exibição do filme era só um pretexto para a discussão política. Nós discordávamos disso. Não éramos nacionalistas. Acreditávamos que um filme europeu poderia ser mais de esquerda que um filme brasileiro, se formos julgar em termos políticos. Nossa preocupação era com a estética cinematográfica.

---

<sup>182</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.47.

<sup>183</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Op.cit.* p.48.

A problemática do apoio dos cineclubes ao cinema nacional e popular perdurou na década de 1980. Esteve presente na XIV Jornada Nacional de Cineclubes, realizada entre 5 e 9 de fevereiro de 1980, em Brasília. Este foi o último encontro do qual a entidade goiana participou. De acordo com matéria publicada em *O Popular* por Cori Ronai, o evento contou com a participação de 110 cineclubes de todo o país que se reuniram para repensar o cineclubismo em tempos de abertura política:

da atitude introvertida dos tempos de censura, os cineclubes devem, agora, passar a um comportamento extrovertido. De pequenos centros culturais elitistas, devem passar a ser entidades de caráter comunitário, o instrumento para que o cinema possa chegar a segmentos da população hoje marginalizada culturalmente<sup>184</sup>.

Percebe-se que a tônica desta Jornada é consolidar a expansão do cineclubismo para as comunidades, dando continuidade à ideia defendida em anos anteriores de “deselitização” da prática cineclubista. Nesta edição o Cineclubes Antônio das Mortes foi representado por Beto Leão, Lourival Belém e Ricardo Musse. Márcio Belém afirmou ter participado desta Jornada, mas seu nome não é citado no livro de Leão e Benfica, nem na matéria realizada pelo jornal *O Popular*, dedicada ao tema. Nesta ida à Brasília, o CAM se aliou a Josino Nery, integrante do Cineclubes Aruanã, do Distrito Federal, e a Júlio César Gabrich do Cineclubes Tristes Trópicos, de Petrópolis, Rio de Janeiro.

Segundo a edição do dia 22 de fevereiro de *O Popular*, a entidade goiana e os dois outros cineclubes assumiram um posicionamento “contra o encontro em si porque perceberam logo que as discussões mais necessárias para o aprimoramento do movimento foram evitadas”<sup>185</sup>. A crítica do grupo era de que os cineclubes não realizavam um questionamento aprofundado dos filmes que exibiam, sendo suficiente para eles que a obra abordasse a temática operária e popular. É preciso ressaltar que a manifestação do CAM não era contra a ampliação dos cineclubes, mas contra a forma como estas entidades estavam desenvolvendo suas atividades.

No primeiro e segundo dia de reuniões, a comissão que discutiu o tema “Cineclubismo e Sociedade” foi marcada por algumas confusões. De acordo com os Anais da XIV Jornada de Cineclubes, nesta mesa foram propostos os seguintes tópicos de debate: a cultura popular; as

---

<sup>184</sup> RONAI, Cora. Da semiclandestinidadade à extroversão. *O Popular*. Goiânia, 12 fev. 1980. Social, p. 15. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>185</sup> DEPOIS das discussões, a busca por novos rumos. *O Popular*. Goiânia, 22 fev. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo F.

propostas do movimento cineclubista para a cultura; articulação política do movimento cineclubista com diversos movimentos sociais; e novos espaços sociais para o movimento cineclubista<sup>186</sup>. O CAM posicionou-se a favor da “preocupação com a arte” e contra a “visão mistificada” da cultura, em consonância com as federações mineira e nordestina<sup>187</sup>.

No dia 8 de fevereiro, durante a leitura do relatório elaborado após as reuniões desta comissão, foi registrado o seguinte acontecimento:

Esta discussão foi interrompida por uma intervenção do cineclubista Tristes Trópicos, do Rio, que visava unicamente tumultuar a plenária. Este mesmo cineclubista, juntamente com os integrantes do Cineclubista Antônio das Mortes, de Goiás, já havia sido expulso da plenária de abertura, pela mesa. Mais tarde, no decorrer da Assembleia a própria plenária encarregou-se de expulsar definitivamente estes “personagens” da Jornada, pois se deitavam no chão, ficavam na frente da mesa que conduzia os trabalhos, procuravam, enfim, por todos os meios, simplesmente conturbar a reunião.

Perguntado sobre este fato, Ricardo Musse afirma que isto não ocorreu. Felipe Macedo também não se recorda desta expulsão, mas afirma que várias manifestações ocorriam durante as assembleias, inclusive de assuntos diversos aos que estavam sendo tratados, como por exemplo a liberação da maconha. Ele ressaltou que as manifestações eram assimiladas, mas que para ser expulso de uma reunião só em casos extremos.

Além das manifestações descritas nos Anais da Jornada, os integrantes do CAM fizeram um registro do encontro em Super-8, que nas palavras de Ricardo Musse foi realizado “quando o grupo ficou famoso”. Lourival Belém, que atuou como ator, recorda-se de que partiu de Ricardo Musse a ideia de filmar a própria Jornada e a presença das câmeras da Rede Globo. O intuito era “mostrar, simbolicamente, a irrealidade que existe por trás de uma máquina, que só consegue captar a aparência das coisas”<sup>188</sup>. Segundo Ricardo, o registro almejava questionar os rumos do cineclubismo e a burocracia que envolvia os encontros.

Nestas imagens (que não chegaram a ser finalizadas), a câmera acompanha Lourival Belém em vários momentos. Num deles, registra-o folheando o jornal *Cine-Olho*, com zoom nas páginas onde se encontram a frase “Il n'existe pas le cinéma vérité” e o artigo “A ideologia do cinema militante”, de Arlindo Machado. Apresenta imagens do Instituto de Ciências Biológicas da UFG e de seus estudantes e focaliza uma placa instalada próxima ao

---

<sup>186</sup> CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES. *Anais da XIV Jornada Nacional de Cineclubes*. São Paulo, fev. 1980. (Acervo da Cinemateca Brasileira). A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>187</sup> *Op. cit.*, 1980, n.p.

<sup>188</sup> DEPOIS das discussões, a busca por novos rumos. *O Popular*. Goiânia, 22 fev. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). As duas citações seguintes são da mesma fonte.

teto do edifício onde se pode ler: Divirta-se com a ordem. Depois das imagens feitas na UFG, passa-se para a cobertura da Jornada de Cineclubes, focando as câmeras de TV presentes no encontro e a performance de Lourival Belém Jr com um microfone na mão. Há um close no livro intitulado *Desburocratização* (São Paulo: Atlas, 1978), de Francisco Gomes de Matos, seguido de um plano que mostra um representante do CNC – não é possível identificar quem é esta pessoa.

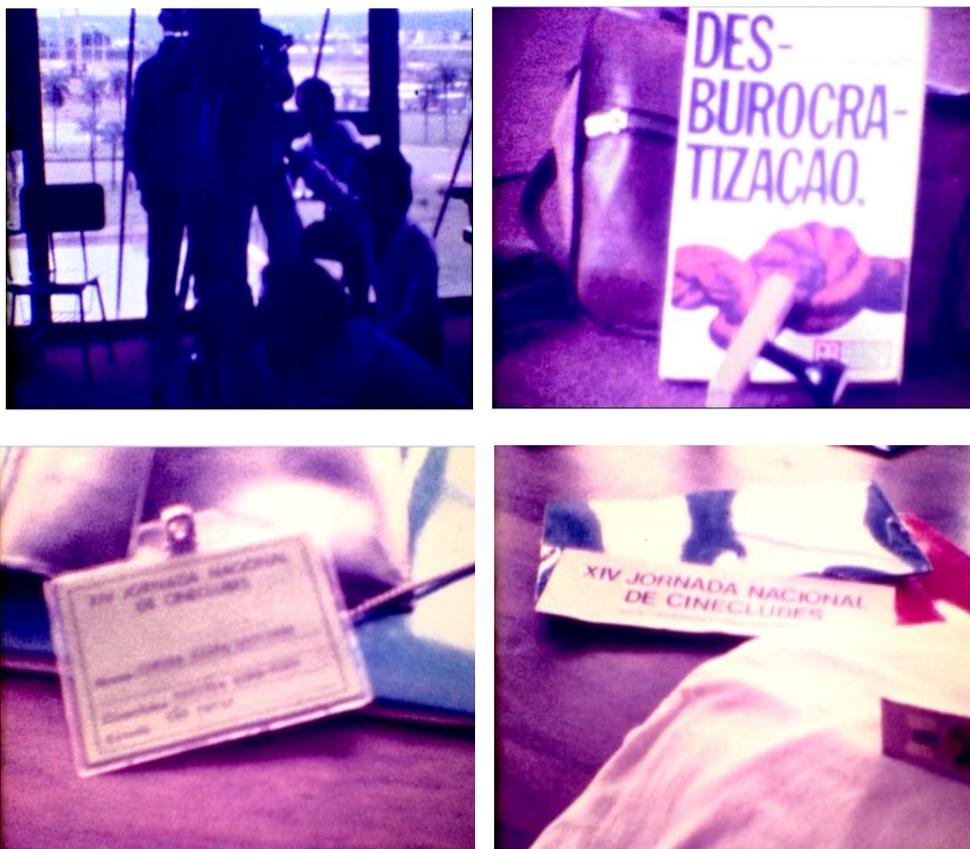


Figura 18: registro em Super-8 da XIV Jornada Nacional de Cineclubes em Brasília, 1980

Além de registrar os debates da Jornada, o registro traz uma imagem significativa do perfil daquele encontro, ao mostrar um papel em que está escrito “Jornada Nacional de Cineclubes” e ao seu lado um carimbo do Partido Comunista Brasileiro. Ricardo Musse afirma que o registro tinha o intuito de questionar os rumos do cineclubismo e a sua burocratização. Ele se recorda também da crítica que os integrantes do CAM faziam aos cineclubes fantasmas que existiam dentro do movimento. Segundo Musse, os integrantes faziam barulhos durante as reuniões, imitando fantasmas. O mesmo fato foi lembrado por Lourival Belém:

No meio da leitura do relatório final do tema “Cineclubismo e Sociedade”, pegamos o microfone principal e denunciemos a presença de vários cineclubes fantasmas no país, por sinal, nomeando-os. Só no Distrito Federal tem seis, e o Cineclubes Humberto Mauro é um deles. [...] No final, voltamos a falar, continuando a denunciar as entidades fantasmas e isso provocou algum alvoroço. Acreditamos que fizeram isso para aumentar as delegações e terem mais direito a voto. Criaram todo um aparato falso, aparentando uma imagem que o movimento não tem, para desempenhar uma função que ele nunca desempenhou e talvez nunca nem chegue a fazê-lo.

Segundo Lourival Belém, o Distrito Federal possuía 12 cineclubes e não 18, como havia informado o CNC. Além disso, criticou as resoluções tomadas pela Jornada:

Agora o cineclubismo pretende partir da projeção de filmes nas periferias dos centros urbanos e vão pensar que basta que o filme fale do povo, greve, como se o importante fosse apenas que os cineclubes cheguem até as bases, não importa de que maneira.

As posições tomadas pelos integrantes do CAM refletem uma característica comum da primeira, principalmente, e da segunda fase da entidade, que era um posicionamento crítico influenciado pelas ideias anarquistas e trotskistas. Lisandro Nogueira recordou-se da radicalidade deste grupo, que durante as assembleias do Conselho Nacional de Cineclubes abria guarda-chuvas como forma de protesto. Ricardo Musse afirmou que mesmo com uma posição radical, as “relações eram cordiais” entre o grupo e os demais cineclubistas.

Rubens Machado Júnior, a partir de seu contato com o CAM, ressaltou a singularidade do pensamento desses integrantes que embasava os discursos de oposição dentro do movimento cineclubista:

A preocupação na época levantada pelo CAM era de se negar a ser um circuito de exibição, objetivo então almejado pela Embrafilme. Para esses integrantes, a defesa era de uma arte radical contra uma arte revolucionária. Este espírito *porra louca* deles advinha da proposta de Trótski sobre a arte, fundamentada na ideia de liberdade total de criação.

Esta caracterização delineada por Rubens é encontrada nos discursos da primeira e segunda fase do CAM e nos depoimentos colocados aqui neste capítulo. Tal postura foi se modificando ao longo dos anos, quando a entidade passou a direcionar seu perfil para um lado de maior de formação de público e com debates conduzidos por especialistas. Há de se ressaltar também o próprio contexto político da terceira fase, que era de abertura política, legalização e surgimento de novos partidos. Desta forma tem-se um outro grupo, em um outro momento histórico, com outros debates e preocupações políticas.

A partir de 1981, o CAM não participou mais das Jornadas de Cineclubes. Segundo os depoimentos foi possível averiguar que desde então o contato com outras entidades foi quase inexistente também. O motivo para este afastamento constitui-se de vários pontos. O primeiro é que os principais integrantes envolvidos com os embates dentro do movimento não estavam mais presentes no cineclubes: Ricardo Musse havia se mudado para São Paulo, Lourival Belém viajou para a França para fazer sua pós-graduação retornando tempos depois, Beto Leão

concentrou-se em outras atividades como o Cineclube João Bennio, e outros membros citados não pertenciam mais à entidade.

Outro fator é que, por se tratar de um cineclube que não possuía apoio financeiro nem governamental nem privado, a própria falta de recursos para bancar as viagens do grupo já consistia num fato que restringia sua participação nas jornadas. Mais questão é que a entrada de novas pessoas e mudança de gestão, que acabou alterando gradativamente o perfil que o cineclube tinha até então. Outras prioridades foram colocadas, condizentes com as transformações ocorridas no movimento na década de 1980.

Neste período em que o CAM se afastou dos encontros de cineclubes, algumas ideias permaneceram em debate dentro do movimento cineclubista. Em depoimento para esta pesquisa, André Gatti afirmou que as questões dos cineclubes continuavam ligadas à defesa do cinema brasileiro, à luta contra a censura e ainda havia o envolvimento com partidos e movimentos sociais. Para ele, “eram poucos os cineclubes à moda do Chaplin-Club, mas mesmo assim estes ainda tinham um movimento político”.

Felipe Macedo afirma que a partir de 1982 as Jornadas passaram a ser disputadas entre lideranças ligadas aos cineclubes de periferia e aquelas que não tinham esse envolvimento. No entanto, para Felipe, as gestões que dominaram o CNC tomaram direcionamentos que culminaram na falta de diálogo entre as entidades e no afastamento destas. Também neste período, os partidos de esquerda estavam se encaminhando para a legalidade e os trotskistas já haviam se afastado do cineclubismo. O embate configurou-se entre o PC do B, neste momento uma minoria, e a Igreja Católica em conjunto com o Partido dos Trabalhadores (PT). A permanência dessa relação partidária com os cineclubes é o que André Gatti, em entrevista à pesquisa, justifica como a continuidade de uma essência de esquerda nos cineclubes do começo dos anos 1990.

A partidária nos cineclubes também se transformou na década de 1980. De acordo com Gatti, quem tinha vocação político partidária direcionou-se para os partidos, outros se voltaram para a política cultural, como foi o caso do próprio pesquisador. Segundo André, acreditava-se que havia um grupo homogêneo, entretanto “as frentes políticas, partidárias, juntavam muitas pessoas com objetivos semelhantes, mas com interesses diversos”. O pesquisador recordou-se qual era seu pensamento na época:

A gente via o cinema como um instrumento de fazer política, a gente não fazia política para o cinema. É diferente. É claro que num determinado momento essas coisas começam a se misturar, mas nossa ideia era organizar partido, organizar a

massa, os sindicatos e os centros acadêmicos. A gente acreditava no poder de transformação que os filmes tinham junto ao público. Doce ilusão.

Este engajamento político dos anos 1980 é visto por Rubens Machado como reflexo de uma fase de transição no cineclubismo. Segundo o professor, as entidades mantiveram atributos dos anos 1960 e 1970, mas se transformaram a partir do contexto histórico daquele momento. O cineclubismo deixou de lado o caráter de “movimento estudantil radical” e passou a se profissionalizar. Esta alteração, nas palavras de Rubens, constituiu num “paradoxo, visto que os cineclubes continuaram engajados, mas apenas no espírito e não no sentido prático”.

A mesma transformação pode ser observada no Cineclube Antônio das Mortes. A entidade trilhou outros caminhos que foram determinantes para a constituição de outros perfis. Primeiro, direcionou-se para a produção audiovisual, sem deixar de lado as exposições, os debates e a postura questionadora. As projeções eram realizadas quando o grupo conseguia locais para a realização das atividades. Após 1985, a consolidação de uma programação regular, com a presença de um público mais diversificado e de um especialista, ofereceu um novo contorno ao cineclube. Os temas para debate eram outros. O público não era apenas de estudantes, mas de professores, engenheiros, arquitetos, psicólogos etc. A roda de debate alterou-se para um palco e cadeiras postadas de frente. Diferentes convidados deram outras dinâmicas às discussões. A formação era a preocupação básica, embora o debate tenha permanecido. Estes novos rumos foram reflexos das transformações da década, do grupo que estava à frente da entidade, de uma outra maneira de pensar o cineclubismo. Mas resquícios desta ação mais provocadora permaneceram.

Diante de todo o trabalho desenvolvido pelo CAM, dos embates nos quais esteve inserido em prol de uma programação que exprimisse a ideologia do grupo, a pergunta do personagem interpretado por Divino Conceição em *Recordações de um presídio de meninos* ecoa fortemente: “Será que o nosso público se recorda dos belos filmes que viu? Terá sido em vão todo aquele esforço?”

### Capítulo 3 – A produção crítica e audiovisual

Em *Recordações de um presídio de meninos* tem-se como personagem principal da história um jovem que retoma suas lembranças do período em que viveu no Centro de Observação e Orientação Juvenil, o COOJ. A primeira cena do filme, em que o personagem interpretado Divino Conceição está situado em frente ao antigo prédio da instituição, revela o contraponto entre as recordações e o momento presente. Do lado de dentro, atrás dos muros e das grades, encontra-se sua história da infância e adolescência marcada pelas torturas e repressões. Do lado de fora, na rua, em um espaço amplo e iluminado, encontra-se o tempo real e a liberdade. Na transição entre esses dois mundos, o personagem seguiu um caminho: tornou-se projecionista do DCE e membro integrante do Cineclubes Antônio das Mortes. Dois anos depois, tornou-se jornalista.

O que se apresenta neste percurso entre o menor infrator e o adulto jornalista é a importância que a experiência cineclubista teve na vida do personagem, transformando sua posição: de objeto assunto das notícias de jornal para o sujeito que escreve sobre o mundo. Mas não é apenas neste ponto que o jornalismo se insere na trama. Ele também estabelece uma relação de revelação e ocultamento das informações. Ao mesmo tempo em que aparece em forma de locução de rádio, apresentando a “novidade” da inauguração do Centro de Observação e suas possibilidades de recuperação do menor, as notícias dos jornais revelam que tal “novidade” resultou no desaparecimento e nos maus tratos aos internos.

Em outra cena, tem-se um repórter, interpretado por Hélio de Brito, que entra no antigo prédio para denunciar as torturas que ocorriam dentro da instituição. A locução de rádio ocupa-se em apresentar o repórter como funcionário de uma emissora de TV local que consegue captar do lado de fora os sons da violência provocada pelos agentes da instituição. A contraposição entre memória e tempo atual permanece também neste momento, onde se tem um jornalista do lado de fora, no presente, observando e escutando o passado. Um detalhe desta cena é que ao registrar as discussões e agressões ocorridas dentro do Centro, uma das vozes dos agentes chama a atenção ao questionar: “você está vendo aquele filme do pessoal da USP?”. Esta referência não foi inserida por acaso. Remete ao filme *O apito da panela de pressão*, produzido em 1977 pelos estudantes do DCE Livre da USP e DCE Livre da PUC-SP, e que também fora exibido em uma das sessões do CAM.

Mais adiante, tem-se a sequência em que o jovem jornalista caminha pelas ruas do centro de Goiânia. Novamente, outra referência à relação intrínseca entre o cineclubista, o jornalismo e as artes é estabelecida, desta vez por meio da narração do personagem principal. Ele afirma que encontrou “no cineclubismo, no jornalismo, na profissão de ator de cinema e de teatro, uma maneira de ser aceito e respeitado no meio universitário”. Esta narração, no mesmo momento do trajeto que o personagem faz nas ruas da capital pode sugerir não só uma aceitação entre os estudantes, mas uma aceitação social como um todo, sendo o caminho da universidade e do cinema um instrumento para este fim.

Interessante observar que esta experiência cineclubista que levou à sua formação como jornalista também levou a outra formação: como cineasta. Em outra passagem do curta, tem-se a imagem da televisão que exibe o *Jornal Nacional*. No entanto, o som que se ouve é a de uma locução de rádio, que informa que “a discutida existência da tortura no Brasil chega agora ao seu fim com as imagens obtidas pelo cinema verdade destes jovens cineastas”. No caso, o locutor está se referindo ao grupo de cineclubistas ao qual Divino pertence.

A cena repete a mesma ação e a mesma história de violência registrada anteriormente pelo personagem do repórter de TV (Hélio de Brito), no entanto desta vez quem está com o microfone é outra repórter, interpretada por Guaralice Paulista. Um contraponto importante é que na sequência de Hélio de Brito, o repórter entrevista um agente policial que está de costas e protegido pela escuridão, para não ser identificado. Não se escuta sua voz e sim a voz do locutor, indicando o que o entrevistado falou. Já nesta sequência de Guaralice, este depoimento é dado por um “agente policial” interpretado por Eudaldo Guimarães. Esta voz do policial, não está sincronizada com a sua imagem, não é captada diretamente no momento da ação. Foi colocada depois, na montagem.

A recriação desta cena traz mais um elemento de intertextualidade do curta-metragem. No capítulo dois, foi citada a utilização dos óculos como uma referência à Godard. No trecho aqui abordado, a sequência de Guaralice interpretando uma diretora pertencente a um grupo de cineastas do cinema-verdade também estabelece diálogo com uma tradição do campo do documentário. A entrevista, a explicitação das condições de filmagem, a presença do aparato de captação do som (gravador e microfone) e do próprio diretor que provocam situações reveladoras são algumas das características do cinema-verdade, movimento consolidado por Jean Rouch e Edgar Morin na década de 1960.

No livro *O espelho partido: tradição e transformação do documentário* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006), Sílvio Da-Rin dedica um capítulo para a abordagem deste tipo de

documentário e para a análise do filme *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch e Edgar Morin, 1960). Nesta perspectiva ele afirma que a presença do cineasta em cena “transformava-se na própria força dinâmica do filme”, no qual a intervenção criava a “condição de possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto”<sup>189</sup>. Aqui, no filme de Lourival Belém, a alusão ao cinema-verdade é feita com a “diretora” que não só mostra a feição do “agente”, como também revela uma interpretação, seja do integrante do CAM que se faz de policial como de uma interpretação e exposição de uma violência que ocorria naquele espaço.

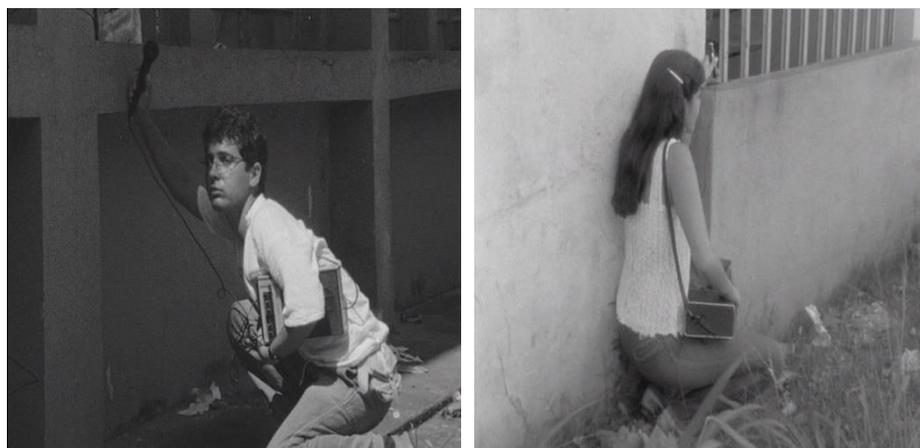


Figura 19: À esquerda, Hélio de Brito interpretando um repórter de televisão; À direita, Guaralice Paulista como uma jovem cineasta.

Ainda percorrendo a linha de produção cinematográfica, *Recordações* também contém no final da trama trechos de filmagens realizados por seus integrantes. O primeiro foi realizado por Noemi Araújo, no qual se mostra um jovem, interpretado por Estelino Filho, subindo na estátua de Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera, para queimar rolos e latas de filmes dentro da peneira carregada pelo bandeirante. A segunda sequência de imagens é oriunda de um registro em Super-8, no qual se apresentam uma atriz e Divino Conceição ensaiando uma cena. Não é possível saber o filme as quais estas imagens pertencem, pois não é citado nos créditos finais.

Entre as imagens captadas por Noemi e estas que não possuem referências, tem-se o personagem do jornalista em um set de filmagem com um texto em mãos, na companhia de Guaralice Paulista. Neste momento ele narra uma característica do período de produção audiovisual do grupo: “querem me fazer ver que não é politicamente correto falar de injustiças com experimentalismos”. A inserção de imagens produzidas pelos integrantes do

---

<sup>189</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006, p.153.

CAM e esta recordação do estilo de filmes que produziam definem uma outra atividade deste grupo, que era a da realização de filmes experimentais.

Têm-se então duas esferas da dinâmica da entidade que se originaram a partir da experiência do cineclube: a produção crítica e a produção audiovisual. Parte dos integrantes do CAM se dedicou à escrita de críticas de cinema nos jornais de Goiânia e também à prática do audiovisual. Este terceiro capítulo abordará estas duas dinâmicas, a partir dos textos coletados e do levantamento dos filmes realizados entre os anos de 1977 e 1987, período de atividade do cineclube. A proposta aqui não é de promover uma análise aprofundada das críticas e dos filmes, visto que para realização deste processo seriam necessários dois tipos de trabalho.

Em relação às críticas, seria preciso fazer um levantamento de todos os textos e uma seleção mais acurada destes para executar a análise. Neste capítulo, trabalha-se com os artigos encontrados na pesquisa que remetem às atividades do cineclube e também com aqueles fornecidos pelos próprios integrantes. Em relação aos filmes, a análise é um passo posterior ao contato inicial com as obras. As informações sobre estas produções não estão sistematizadas em conjunto e não se encontram disponíveis facilmente. O acesso a determinados filmes não é possível, além de outros que já não existem mais.

Como um processo inicial, objetiva-se aqui reunir e organizar as informações sobre esta produção escrita e audiovisual, apontar seus aspectos históricos e construir uma filmografia do Cineclube Antônio das Mortes. Fecha-se, assim, a estrutura de atividade deste cineclube, pautada na exibição e debate, na realização de grupos de estudos e na produção audiovisual e crítica – estrutura que fez esta entidade assemelhar-se aos poucos cineclubes do Brasil que conseguiram ir além da projeção de filmes.

### **3.1 – Irradiando e atraindo a crítica**

A presença do Cineclube Antônio das Mortes nos meios de comunicação em Goiânia constitui-se em uma característica singular desta entidade em comparação com as outras que existiam na cidade. O Cineclube da Aliança Francesa também tinha sua programação divulgada nos jornais, porém em menor quantidade e concentrada no ano de 1982, de acordo com os jornais coletados para esta pesquisa.

Foi possível encontrar uma grande quantidade de textos com a programação do CAM, principalmente entre os anos de 1979, 1980, 1982 e entre 1984 e 1987. Benê de Castro afirmou que, nos primeiros anos do cineclube, não era possível fazer um amplo anúncio das

atividades por conta da Censura Federal. Isto pode explicar as poucas referências encontradas em 1978 e o aumento da divulgação, de acordo com a abertura política que se instaurava. Também é preciso ressaltar que determinados filmes considerados polêmicos na época não eram anunciados nos jornais, por conta de possíveis apreensões e repressão da Censura, como foi o caso da exibição do filme *O apito da panela de pressão* (cf. Capítulo 1). A diminuição da divulgação entre 1981 e 1983 deve-se ao fato de que o cineclube estava se dedicando mais à produção de filmes. Portanto, nesta época a maioria dos textos refere-se às produções e não às exhibições. Já a constância da divulgação entre 1984 e 1987 se dá pela regularidade maior das projeções.

Contudo, um fator importante que garantiu a presença do cineclube na mídia foi a atuação de parte dos integrantes como críticos de cinema seja em colunas fixas e diárias, seja em artigos esporádicos, para os jornais *Top News*, *Jornal Opção*, *O Popular* e *Diário da Manhã*. Alguns eram profissionais do jornalismo, como é o caso de Benê, Judas Tadeu, Beto Leão e Lisandro Nogueira. Outros, pelo conhecimento em cinema, conquistaram espaço para exercer a crítica como Herondes Cézár, Ricardo Musse e Lourival Belém. Benê de Castro lembrou-se de que outros participantes do cineclube, em maior ou menor integração com a entidade, também escreviam artigos ou tinham colunas em jornais. Ele citou o exemplo de Oto Araújo Vale, que nos anos 1980 tinha uma coluna de crítica literária no *Jornal Opção*, e o exemplo de Suelena, frequentadora da entidade e esposa de Antônio Gusmão (um dos fundadores), que escrevia sobre música neste mesmo jornal. Eudaldo Guimarães recordou-se de que Benê e Beto Leão eram chamados de “os jornalistas do cineclube, pois eles faziam os releases e se encarregavam de enviar para os jornais”.

De todos estes integrantes citados, não foi possível ter acesso aos textos de Lourival Belém e Herondes Cézár, pelo fato de que eles já não os possuem mais em seus arquivos pessoais e também porque não foram encontrados exemplares dos jornais nos institutos de Goiânia destinados à preservação de documentos históricos. Lourival Belém escreveu alguns artigos para *O Popular* e Herondes Cézár era crítico fixo do jornal semanal *Top News*, com o pseudônimo de Nicola Palumbo<sup>190</sup>. Ele escreveu alguns textos para o jornal *O Popular* na década 1970, sob o estímulo de Hélio Furtado do Amaral. Entre 1989 e 1992 foi redator do *Boletim de Informação ao Pessoal*, do Banco do Brasil, e publicou críticas no *Jornal Opção* entre 2007 e 2011.

---

<sup>190</sup> Nicola Palumbo é o nome do personagem interpretado por Stefano Satta Flores no filme italiano *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanto amanti*, 1974), de Ettore Scola.

Em relação aos outros integrantes, foi possível ter contato com grande parte dos textos escritos, pela facilidade em encontrá-los tanto nos acervos históricos quanto nos acervos pessoais. Estes outros integrantes também tiveram uma extensa participação nos jornais da cidade, pois trabalharam por um longo período de tempo nestes veículos. No entanto, é necessário destacar que a relação entre estes integrantes e a crítica de cinema, de alguma maneira, perpassa pelo cineclube.

Hélio Furtado já era um crítico de cinema e considerado uma figura de referência para alguns membros. Judas Tadeu e Benê de Castro eram estudantes de jornalismo que ampliaram o conhecimento em cinema por meio das sessões do Cine Rio e do Cineclube Antônio das Mortes e direcionaram suas respectivas carreiras profissionais para a crítica. Herondes César foi convidado por Hélio Furtado, em 1977, a escrever sobre cinema em *O Popular*. Beto Leão, Ricardo Musse, Lourival Belém e Lisandro Nogueira tiveram o cineclube como um estímulo para exercerem a crítica de cinema.

Um ponto que chamou a atenção para esta relação entre o cineclube e o jornalismo originou-se de um trecho do depoimento de Lourival Belém, quando perguntado sobre a aproximação dos membros com a entidade:

De qualquer forma, ter pessoas ligadas ao jornalismo sempre foi importante para o cineclube. Primeiro pelo viés político. Segundo, um pouco por aquele romantismo, quer dizer, aquela coisa de todo mundo se colocar como jornalista do mundo, aquela redação da década de 1960, de você estar pensando o país, de estar ali antenado na cidade, nos fatos, aquela urgência das coisas e o jornalismo tem uma força muito grande nisso. Então talvez o local predileto nosso eram os jornalistas, o jornalismo, o curso, as pessoas. A gente via os filmes, discutia cinema, era um movimento.

A partir deste trecho, da própria presença de jornalistas no cineclube e da presença dos integrantes nos jornais, é possível compreender o CAM como uma experiência que foi além do visionamento e debate de filmes. Constituiu-se num polo de atração de críticos que se aproximaram da entidade pela qualidade das atividades e dos debates, e num polo irradiador de críticos, visto que, a partir do envolvimento com o cineclube, outros membros se sentiram estimulados a escrever. E este movimento de atração e difusão contribuiu para a consolidação de uma rotina de críticas de cinema nos jornais, que em anos anteriores não havia. Também serviu como exercício de análise cinematográfica destes integrantes e como mais um local onde eles podiam se posicionar sobre as questões em voga na época.

Outro aspecto é que os membros utilizavam o espaço nos jornais para a divulgação da programação da entidade. No material utilizado para esta pesquisa foi possível encontrar críticas sobre os filmes que seriam exibidos pelo grupo ou textos que dedicavam algumas

linhas às informações essenciais do evento. Muitas vezes o anúncio das atividades do CAM disputava espaço com análises dos filmes mais interessantes que eram exibidos nas salas de cinema, ou até daqueles que seriam exibidos na televisão. Muitas dessas colunas também serviam para divulgar todos os filmes exibidos na cidade, o que deixava pouco espaço para a análise propriamente dita.

Mais um detalhe importante é que estas críticas foram escritas, em grande parte, pelo grupo da primeira fase do CAM. Tem-se então textos escritos por Herondes, Ricardo, Judas Tadeu, Lourival, Beto e Benê. Na segunda fase, Judas Tadeu, Benê, Ricardo e Beto Leão continuam a escrever críticas, mas numa relação um pouco mais distante ao CAM devido às demandas do trabalho ou mudança de cidade. Na terceira fase permanecem as críticas de Judas, mas o integrante mais envolvido com o cineclube era Lisandro Nogueira. É preciso destacar também que parte destes membros (Ricardo, Herondes, Judas Tadeu, Belém e Beto Leão) dedicava-se ao grupo de estudos, destinado às leituras sobre cinema, arte, filosofia e psicanálise.

Desta atuação dos integrantes do cineclube na escrita de críticas para os jornais, ficam alguns pontos de reflexão. Como identificar a experiência do cineclubismo nos textos produzidos? De que maneira as leituras realizadas nos grupos de estudos e a promoção dos debates influenciaram em suas colunas? Com quais outros críticos estes integrantes tinham afinidades? De que maneira estes textos dialogam com as fases do cineclube? Como foi dito anteriormente, aqui não será realizada uma análise aprofundada sobre as críticas, porém, com o material utilizado neste trabalho, é possível lançar tais questões e pensar os diálogos existentes entre esta produção e a experiência deste cineclube.

### **3.2 – A crítica entre a distância e a proximidade**

Hélio Furtado do Amaral começou a escrever críticas no jornal *O Popular* já na metade dos anos 1970<sup>191</sup>. Inicialmente a coluna era publicada uma vez por semana, aos sábados. No entanto, foram encontrados textos publicados em outros dias, como as quintas e sextas-feiras. A partir do dia 10 de setembro de 1979, sua coluna passou a ser diária. O jornalista colaborou no jornal assiduamente até o início dos anos 1980. Depois, continuou a publicar seus artigos neste veículo, mas em número reduzido. A partir de 1984, passou a ser colaborador e membro do Conselho Editorial e Consultivo da *Revista de Cinema Cisco* até

---

<sup>191</sup> Não foi possível definir o ano em que Hélio Furtado começou a escrever para este jornal.

1988. Ele também foi crítico de cinema no jornal *A Gazeta e Diário da Manhã* e na revista *Convivium*.<sup>192</sup>

Judas Tadeu Porto começou a trabalhar como crítico de cinema no jornal *O Popular* a partir de fevereiro de 1980, e permaneceu neste posto ao longo da década. Suas críticas eram diárias e aos domingos dividia a página com Hélio Furtado do Amaral, na seção “Filmes em destaque”, com a apresentação de suas respectivas análises sobre um mesmo filme exibido nos cinemas de Goiânia.

Benê de Castro, em 1979, trabalhava como jornalista da coluna de cinema do semanário *Jornal Opção*. Permaneceu no posto até final de 1980, quando foi trabalhar no *Diário da Manhã* até 1982. Em 1983, trocou o ofício diário da imprensa pela produção de publicidade para vídeo e rádio, em uma empresa denominada Max Propaganda. Beto Leão iniciou como crítico no *Jornal Opção* em 1980. Entre 1982 e 1993, era responsável por uma coluna diária sobre cinema no jornal *Diário da Manhã*.

Hélio Furtado, Judas Tadeu, Beto Leão e Benê de Castro tinham como uma característica comum a divulgação das atividades do Cineclubes Antônio das Mortes. Mesmo quando havia a demanda em incluir numa só coluna todos os filmes exibidos durante a semana nos cinemas comerciais, lá estava o cineclubes referenciado como uma atração a mais para os leitores.

No início do Capítulo 2 foram abordadas as inúmeras críticas tecidas por estes integrantes, principalmente Hélio Furtado e Judas Tadeu, às programações das salas exibidoras de Goiânia e também às condições físicas destes locais. A existência dos textos sobre as projeções do CAM reforçava a intenção destes membros em atrair leitores para se tornarem público para os filmes de arte. Isto também pode ser observado na crítica que Hélio Furtado Amaral fez à exibição de *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1969). O jornalista elogia a atitude “vanguardista” do cineclubes em exibir os filmes do cinema marginal:

O Cineclubes Antônio das Mortes, em sua retomada como experiência vanguardista, lança, neste final de semana, a primeira fita em longa-metragem de João Batista de Andrade, *Gamal, o delírio do sexo*. [...] A atitude do Cineclubes Antônio das Mortes em partir para uma forma de cinema que rompe com as tradições (ao nível de influência do cinema americano, com sua exposição, intriga, clímax, desfecho), merece todo o apoio. Representa uma forma de abertura em face do cinema

---

<sup>192</sup> HÉLIO Furtado não pendurou as chuteiras. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, n. 1, ano 1, p.10, nov. 1985. Acervo de Hélio Furtado do Amaral.

brasileiro contemporâneo, cujas raízes ideológicas se recolhem numa série de confrontos.<sup>193</sup>

Não só para divulgação e elogio ao cineclube estas colunas se dedicaram. Também serviram de espaço para críticas às próprias programações da entidade. É o caso de um texto escrito por Judas Tadeu, em 27 de agosto de 1982, sobre a exibição dos filmes do Cinema Novo Alemão no Pathernon Center, em parceria com o governo Estadual. Neste texto, o jornalista destaca o apoio institucional e descreve os filmes que seriam exibidos. Mas Judas Tadeu aproveita o gancho para criticar a repetição destas mostras:

O apoio ao cineclubismo é fundamental para a ampliação das opções de lazer e a cultura cinematográfica na cidade. Porém, o “Antônio das Mortes” não pode se prender a apenas uma cinematografia, restando agora ampliar os projetos e alçar novos voos. Aonde andam os pássaros?<sup>194</sup>

No momento de elaboração desta crítica, Judas Tadeu encontrava-se já afastado do cineclube devido às demandas da carreira somadas a uma certa divergência com os rumos tomados pelo CAM. Mesmo assim, o jornalista continuou a exercer críticas dos filmes exibidos na entidade, mas a partir de um olhar de fora, na posição de espectador e não de membro.

Outra característica destes textos produzidos pelos membros era a reivindicação de apoio à entidade e a outras atividades culturais da cidade. O espaço dos jornais era utilizado para chamar a atenção tanto do setor público como privado para incentivar as atividades do CAM como uma maneira de garantir sua sobrevivência. Na coluna do dia 12 de setembro de 1982, Beto Leão reproduziu um texto de Lisandro Nogueira que abordava a temática do apoio governamental às ações culturais:

Num país pobre, arte e poder devem caminhar juntos? Qual deve ser a relação do cinema (cineastas, cineclubistas) brasileiro com o aparelho estatal? Existe equilíbrio? São perguntas que faço no final desse texto. E talvez seja esse o medo do Cineclube Antônio das Mortes: existir sem dependência.<sup>195</sup>

Outra coluna, agora escrita por Judas Tadeu em 1980, informa sobre um anteprojeto do Ministério da Justiça que regulamentava a criação de salas especiais de exibição. Esta

---

<sup>193</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Marginal tem vez. *O Popular*. Goiânia, 01 set. 1979. Lazer, Cinema, p. 17. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo E.

<sup>194</sup> PORTO, Judas Tadeu. O apoio ao cineclubismo e a fita em lançamento especial. *O Popular*. Goiânia, 27 ago. 1982. Serviço, Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>195</sup> SILVA, Lindoberto. Puro engano. *O Popular*. Goiânia: 12 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 40. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

proposição, Lei nº6 da seção II, permitia a exibição integral de obras audiovisuais em salas mantidas por cinematecas e cineclubes de finalidades exclusivamente culturais. A partir desta proposta, Judas Tadeu sugere uma “dica” para o Cineclube Antônio das Mortes e demais cineclubistas de Goiânia, como uma “oportunidade que poderá representar a instalação de salas especiais de exibição”<sup>196</sup>. Ressalta-se, portanto, uma alternativa para a manutenção das atividades do grupo:

Em Goiânia a única entidade que mantém atividades cinematográficas sem fins lucrativos é o Cineclube Antônio das Mortes. Apesar de não ter conseguido executar um plano grandioso, ele possui projetos que poderiam se encaixar plenamente na ideia das salas especiais de serem controladas por cineclubes e cinematecas. Mas para isto seria necessário um apoio, em termos de equipamento e obtenção de uma sala propícia às exibições cinematográficas. O Cineclube Antônio das Mortes possui toda uma experiência, além do público (que forma a base destes filmes especiais), que poderia ser aproveitado. Funcionando há mais de dois anos, o Antônio das Mortes tem se mantido às duras penas e talvez tenha chegado a hora de reconhecer sua importância e possibilitar seu desenvolvimento.

O pedido de apoio à entidade dirige-se não somente às autoridades, mas também ao leitor, como uma maneira de informá-lo das dificuldades que o grupo passava para manter suas atividades. Sugere-se aqui também um reconhecimento por parte desse leitor da importância do cineclube.

As produções audiovisuais realizadas pelos integrantes do CAM também serviram de temas para estas colunas. Nos textos de 24 de junho e 2 de setembro de 1980, Judas Tadeu divulga a participação do filme *O homem primitivo* (1978), de Eudaldo Guimarães e Divino Conceição, na mostra GRIFE, Grupo Independente de Realizadores de Filmes Experimentais, em São Paulo. No primeiro texto, o jornalista destaca que o trabalho dos dois “é mais um registro de que a arte cinematográfica em Goiás tem seus adeptos, o que falta é o apoio, simplesmente inexistente da parte dos órgãos oficiais”<sup>197</sup>. No texto seguinte, ele ressalta que “Goiás também tem seus cineastas, mesmo menores”<sup>198</sup>. Aqui, Judas Tadeu não só divulga o trabalho de dois cineastas pertencentes ao CAM, como também explicita a falta de apoio do governo para com os realizadores no Estado.

Em outra coluna de Hélio Furtado, em 17 de fevereiro de 1982, o crítico elogia a tentativa do cineclube em realizar um longa-metragem em 16mm – obra não finalizada – em

---

<sup>196</sup> PORTO, Judas Tadeu. Oportunidade para os cineclubes. *O Popular*. Goiânia, 12 set. 1982. Cinema, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>197</sup> \_\_\_\_\_. Retrospectiva Hitchcock – Estreia de Intriga Internacional. *O Popular*. Goiânia, 24 jun. 1980. Cinema p.18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>198</sup> \_\_\_\_\_. Retornam os prêmios Leões de Ouro. *O Popular*. Goiânia, 02 set. 1980. Lazer, Cinema, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo G.

um momento em que “se pensa que 35mm (ou mais) é a verdadeira bitola do longa-metragem”<sup>199</sup>. Ele ainda ressalta que a entidade passou a “exercer uma função, não mais de avaliação crítica de programação, mas de exercício da atividade profissional que, nos grandes centros, é assumido pelos ditos ‘cineastas’”.

Hélio Furtado também foi colaborador de um periódico que também publicou diversas matérias sobre a produção de filmes do CAM: a *Revista de Cinema Cisco*. Este veículo, criado em 1985 por estudantes do curso de jornalismo da UFG, era um projeto experimental de publicação impressa, especializada na temática cinematográfica. Tinha o intuito de “formar jornalistas para a grande imprensa, que tenham uma preocupação maior com o cinema [...] e desenvolvam um papel consciente diante do fato”, de acordo com o editorial da primeira edição<sup>200</sup>. O editor desta revista era Hermes Filho Leal, jornalista e documentarista, fundador da *Revista de Cinema*.

A *Revista de Cinema Cisco* desenvolveu-se até 1988, com a publicação de 12 edições. Não é possível afirmar qual era a periodicidade desta revista, pois são poucos os exemplares que informam o mês de lançamento. Das doze revistas, apenas duas não foram acessadas, o que também dificultou a chegar num consenso sobre esta questão. No entanto é possível dizer que a primeira foi lançada em 1985 e a segunda edição entre dezembro de 1985 e janeiro de 1986. Depois, três edições foram publicadas ainda em 1986 e outras três em 1987. Em 1988 foram lançadas mais quatro edições.

De todos os números elaborados, os cinco primeiros foram produzidos em Goiânia e os restantes contaram com parte da produção feita em São Paulo<sup>201</sup>. A partir também da quinta edição, a revista passou a contar com o Conselho Editorial e Consultivo formado por Jean-Claude Bernardet, Assumpção Hernandez, Maria Rita Galvão, Jairo Ferreira e Vladimir Carvalho, entre outros. Mais transformações ocorreram na revista, mas no âmbito temático. A primeira edição contava com a maior parte de suas matérias dedicadas ao cinema em Goiás. A partir da segunda, a proporção passa a ser igualitária entre textos sobre a produção do Estado e de outras regiões. Já na terceira edição tem-se apenas uma matéria que abordava o cinema realizado pelo cineasta e ator goiano João Bennio. A partir da quarta em diante não se encontram mais referências ao audiovisual em Goiás. Das duas edições que concentram

---

<sup>199</sup> AMARAL, Hélio Furtado do. Polo de produção, exigência de cineastas. *O Popular*. Goiânia, 17 fev. 1982. Lazer, Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). A próxima citação é da mesma fonte.

<sup>200</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelps, 1995, p.63.

<sup>201</sup> AUTRAN, Arthur. Revistas. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.456.

matérias sobre Goiás, encontram-se seis textos relacionados aos filmes realizados pelo Cineclube Antônio das Mortes.

No primeiro número foi publicada a entrevista realizada por Ricardo Musse e Herondes César, em 1978, com o escritor e tradutor ucraniano Boris Schnaiderman, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (Cf. Capítulo 1)<sup>202</sup>. Outra matéria, escrita por Liliane Machado e Adolfo Neves, tem como título “A resistência através da prática cineclubista” e aborda o trabalho dos três cineclubes de Goiânia: Antônio das Mortes, Nuestra América e João Bennio<sup>203</sup>. A matéria traz um histórico sobre cada entidade, ressaltando as dificuldades de funcionamento e a intenção de formação de público. Em relação ao CAM, tem-se uma explicação da parceria realizada com o CREA e a informação de que o grupo, naquele momento dirigido por quatro integrantes, estava voltado para a produção de curtas-metragens, “acionando o conhecimento por eles acumulados, ao longo de oito anos de atividades cineclubistas”. Dois pontos precisam ser destacados. O primeiro é que esta matéria é de 1985 e neste ano o cineclube não produzia mais filmes, em forma de cooperativa. A referência à produção de curtas-metragens acima citada deve-se tratar de realizações individuais destes membros. O segundo ponto é que o texto trata dos três cineclubes de Goiânia, mas as duas imagens que ilustram a reportagem são fotos de dois integrantes do CAM: Lisandro Nogueira e Divino Conceição.

A última matéria desta edição intitulada “A iniciativa autônoma no cinema independente” destaca a trajetória cinematográfica de Hélio de Brito, informando sua iniciação no cinema, a participação no CAM e a produção dos filmes *O homem que veio de Patis* (1981), *O grande circo Vera Cruz* (1983), *Conceição my love* (1984) e *Cinzas de quarta-feira* (1984)<sup>204</sup>. O final do texto insere uma opinião de Hélio influenciada pela experiência cineclubista, quando este afirma que “só uma autêntica educação cinematográfica poderá formar um público expressivo para as produções independentes e de boa qualidade, desligadas do circuito comercial-convencional”.

No segundo número da *Revista de Cinema Cisco*, três integrantes do cineclube destacam-se com matérias sobre suas produções: Eudaldo Guimarães, Lourival Belém e Pedro

---

<sup>202</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schweiderman fala sobre Eisenstein: Entrevista. *Revista Cisco*, Goiânia, ano 1, n. 1, p. 9, 1985. Entrevista concedida a Ricardo Musse e Herondes César. Acervo de Hélio Furtado do Amaral.

<sup>203</sup> MACHADO, Liliane; NEVES, Adolfo. A resistência através da prática cineclubista. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, ano 1, v. 1, p. 14, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>204</sup> A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

Augusto de Brito. Os textos relacionados à Eudaldo (“No ar, a fantasia de um cineasta experimental”) e Lourival (“O interesse pelo cinema inicia-se pela ilusão”) possuem uma estrutura semelhante: relatam a formação em cinema dos dois membros e seus filmes produzidos. Eudaldo ocupa um espaço maior de duas páginas, onde apresenta as dificuldades de se fazer cinema em Goiás. Ambos também são relacionados ao cineclubismo: na matéria sobre Lourival, tem-se resumidamente a história do CAM. No texto sobre Eudaldo, apresenta-se a tentativa de execução da construção de uma cinemateca empreendida pelos cineclubistas da cidade. Na matéria sobre o filme *Ventos de Lizarda* (1982-2002), tem-se também as informações sobre o trabalho e a vida do cineasta Pedro Augusto, no entanto, em nenhum momento cita-se o Cineclube Antônio das Mortes, nem quanto a sua formação e sua produção. Esta falta de referência será explicada mais adiante.

Desta presença do cineclube na *Revista de Cinema Cisco* pode-se levantar alguns aspectos. Mesmo não intencionalmente, a primeira edição apresenta dois grupos do CAM. O primeiro grupo a partir de Ricardo Musse e Herondes, com a entrevista de uma personalidade que compôs um dos grandes destaques na programação da entidade. O conteúdo desta entrevista reflete o que este grupo estudava e debatia (história do cinema, diálogo com outras artes, Eisenstein). Nesta edição também se encontra a transição entre o segundo e o terceiro grupo, por meio de Divino Conceição e Lisandro Nogueira. Aqui os integrantes se voltam para produções individuais, fora da cooperativa e tem-se a orientação do cineclube voltado para uma formação de público. Na segunda edição, dá-se mais atenção às produções dos membros do CAM, o que demonstra uma característica da segunda fase, mais focada na realização cinematográfica do que na exibição.

Retornando as referências ao CAM feitas nos jornais *O Popular*, *Diário da Manhã* e *Jornal Opção*, é possível levantar dois aspectos importantes para a compreensão deste diálogo entre a crítica e a entidade. O primeiro ponto é que, em alguns casos, o cineclube é citado como um instrumento para se discutir assuntos em um plano abrangente: demonstrar um circuito paralelo acessível ao público; reforçar a existência de uma boa programação; criticar a programação das salas da capital e chamar a atenção dos exibidores para outros tipos de filme que tem público garantido (frequentadores do cineclube); manifestar a necessidade de apoio à produção cinematográfica do Estado, entre outros temas.

O segundo ponto é que estas colunas também acompanharam as transformações dentro do CAM e da própria relação entre os críticos e a entidade. As mudanças de diretorias, os conflitos gerados por essas alterações e a transição de um grupo que promovia exibições para

um grupo que também produzia filmes são elementos que se fazem presentes nestes textos. E mesmo afastados do núcleo organizacional ou até das sessões, não deixaram de dar espaço para o cineclube, seja divulgando as atividades, seja com a crítica dos filmes exibidos.

A partir destes textos foi possível perceber uma característica constante: a preocupação em informar o leitor sobre determinada cinematografia ou cineasta. Todas as colunas analisadas, quando possuíam espaço suficiente para dedicar-se a um só filme, tinham uma estrutura semelhante: apresentar a sinopse e um histórico sobre o movimento cinematográfico ao qual pertence ou os elementos que o ligam ao estilo do autor. Desta maneira, ofereciam uma contextualização da obra, visando um público que não tinha contato com esse tipo de filme.

Um exemplo deste aspecto informativo é o de Benê de Castro. Na coluna “Falemos de algo diferente”, de 21 de dezembro de 1980, tem-se como tema a “Mostra de cinema tcheco”, oferecida pelo Cineclube. Naquela data, a entidade exibiria dois curtas-metragens brasileiros da Pedra Produções Cinematográficas e o longa-metragem tcheco *Tereza* (Paul Blumenfeld, ano desconhecido). Em três parágrafos o jornalista faz um breve histórico da cinematografia tcheca, mas não analisa o filme *Tereza* e sim aborda o longa-metragem *Falemos de algo diferente* (*O necem jinem*, Vera Chytilová, 1963), para refletir como este filme inseria-se dentro de um novo movimento cinematográfico no país<sup>205</sup>. É provável que esta produção também estivesse incluída na programação, embora não exista na coluna nenhuma indicação sobre isto.

Com um espaço pequeno para um assunto extenso, Benê finaliza o texto com “prossequiremos neste resumo sobre cinematografia da Tchecoslováquia, no próximo final de semana quando a mostra prosseguirá”<sup>206</sup>. Na divulgação de outros filmes exibidos na cidade, Benê faz o mesmo processo. No texto “Godard, uma usina geradora sob suspeita”, de 15 de agosto de 1980, o jornalista ressalta a genialidade e inventividade do cineasta francês e a dificuldade de acesso do público brasileiro às suas obras devido à Censura Federal. Novamente, pelo pouco espaço que possuía, termina o texto com “na próxima sexta-feira, mais sobre Jean-Luc Godard”<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> O título do filme utilizado nesta crítica de Benê de Castro difere da tradução dada para o filme em outras mostras realizadas no Brasil.

<sup>206</sup> CASTRO, Benedito de. Falemos de algo diferente. *Jornal Opção*. Goiânia, 21 dez. 1980. Cinema, p. 26. Acervo do Jornal Opção. Cf. Anexo I.

<sup>207</sup> \_\_\_\_\_. Godard, uma usina geradora sob suspeita. *Jornal Opção*. Goiânia, 15 ago. 1980. Cinema, p. 15. Acervo do Jornal Opção.

Nestes dois exemplos, tem-se uma maneira de informar e formar o leitor, garantindo uma continuidade da abordagem do assunto (no caso o cinema tcheco e Jean-Luc Godard). Tenta dar continuidade à divulgação das programações do cineclube ou de filmes importantes que estão sendo exibidos. E busca conquistar este leitor/público para que ele assista aos filmes indicados. Fica clara a intenção de formação de uma cultura cinematográfica, já desenvolvida pelas atividades do cineclube, mas que se estende nos textos destes integrantes.

Trazer informações a respeito da obra, do diretor, da vertente cinematográfica à qual o filme pertence, não é uma característica somente dos membros do CAM, pois outros críticos do país o faziam também. A questão aqui é que o fato de pertencerem ou terem pertencido a um cineclube transforma este perfil das críticas elaboradas em uma extensão também da experiência cineclubista: o envolvimento com a programação de filmes, a própria relação com a entidade, o tipo de filme escolhido para a crítica e como as obras exibidas no CAM eram analisadas.

Sobre este último item, é preciso abordar separadamente os textos de cada integrante, pois alguns aspectos determinam esta forma de análise dos filmes. Nas críticas de Benê de Castro observadas para esta pesquisa, percebeu-se que ele analisava outros filmes que estavam passando nos cinemas, mas no começo ou no final do texto não deixava de citar o CAM. Foram encontrados, apenas, dois textos que apresentam críticas de filmes das obras exibidas na entidade. Um trata do filme *Artistas na cúpula do circo: Perplexos (Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos*, Alexander Kluge, 1968) e o outro trata do filme *O parto* (Celso Lucas e José Celso Martinez Correia, 1975).

O primeiro texto, publicado em 6 de julho de 1979, aborda o filme a ser exibido naquela noite no cineclube, no caso a obra de Alexander Kluge<sup>208</sup>. A estrutura do texto segue o que se abordou anteriormente. Segundo o jornalista, como “primeira leitura” dada ao espectador estão os dados do diretor e a sinopse do filme. A “segunda leitura”, mais profunda, é a interpretação do jornalista. Finaliza o texto com uma frase do próprio diretor sobre a liberdade do espectador: “a liberdade é o espectador ter como divertimento o que nós lhe propomos sem ser necessário que seja um divertimento”. Esta frase do cineasta pode apresentar várias funções neste texto. A hipótese colocada aqui é que ela seja uma espécie de provocação, no sentido de jogar para o leitor uma reflexão sobre a forma como ele vai receber o filme. Se a obra classificado por Benê como uma “parábola desabusada” trata sobre o “drama dos artistas frente ao gosto pervertido do público e frente à parede de dinheiro”, como

---

<sup>208</sup> CASTRO, Benê. Denúncia do fascínio e da mistificação. *Jornal Opção*. Goiânia, 06 jul. 1979. Cinema, p. 19. Acervo do Jornal Opção. Cf. Anexo C.

este público reagiria ao filme? Como um mero entretenimento? Independente da reação, ela estaria legitimada por sua liberdade diante do longa-metragem.

Já o texto em que se dedica a falar do filme *O parto* apresenta outra proposta. Intitulado “Um mini-roteiro de *O Parto*”, a pequena coluna lança os principais pontos da história do filme, sem entrar em muitos detalhes<sup>209</sup>. A sua leitura não é fácil. Diferentemente dos outros textos, não há uma base de informações sobre os autores e a sinopse. Mas Benê revela o final do curta-metragem: “e termina o filme com a fita branca, a ser preenchida pelo processo em curso de todos”. Assim como o texto, que não entrega o sentido do filme, o final também apresenta este ponto de interrogação a ser respondido por cada espectador.

Beto Leão também escreveu poucos textos que se referiam apenas à entidade. Os cinco artigos que se encaixam neste contexto mostram a estrutura já comentada: as informações sobre os autores, os movimentos cinematográficos, o contexto histórico. Mas no caso deste jornalista, pouco espaço foi dado à interpretação, como pode ser observado em três críticas. Em 1984, o jornalista se propôs a abordar a mostra “O melhor do Cinema Novo Alemão”, entre os dias 14 e 16 de março<sup>210</sup>. Os dois primeiros dias informam os filmes da mostra e sinopses resumidas dos longas-metragens projetados no dia da publicação. Encontra-se ainda a divulgação de outros filmes do circuito comercial da cidade. No último dia, Beto Leão faz um balanço da mostra, apontando os pontos negativos e positivos e, a partir daí, faz uma crítica das obras de Wim Wenders. Pequenas interpretações em um pequeno espaço de escrita.

Judas Tadeu Porto e Hélio Furtado também seguiram o mesmo perfil de Beto Leão. Informam as atividades do CAM, mas não analisam seus filmes. Assim como Leão, também é possível encontrar críticas sobre outras obras projetadas nas salas de exibição, com suas respectivas interpretações. Fica então a questão: por que não há uma análise dos filmes exibidos pelo cineclubes e sim a divulgação das atividades e informações sobre os filmes? Algumas hipóteses podem ajudar a refletir sobre esta pergunta. A primeira delas é a preocupação com a formação, já citada anteriormente. Estes jornalistas objetivavam com seus textos trazer a cultura cinematográfica, preparar estes leitores para o encontro com as obras. Por isso a ênfase nestas informações.

A segunda é que só Benê de Castro apresenta críticas sobre os filmes, porque frequentava mais o cineclubes, era ligado ao núcleo organizador. Já havia assistido aos filmes

---

<sup>209</sup> CASTRO, Benedito de. Um minirroteiro de *O Parto*. *Jornal Opção*. Goiânia, 14 dez. 1980. Cinema, p. 19. Acervo do Jornal Opção. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>210</sup> LEÃO, Beto. Cinema Alemão: um balanço da mostra. *Diário da Manhã*. Goiânia, 16 out. 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira. As duas citações seguintes são da mesma fonte. Cf. Anexo O.

em outras ocasiões e podia analisá-los com mais profundidade. E os outros? A terceira hipótese, que é relacionada à segunda, é que Judas, Hélio e Beto não frequentavam as sessões do CAM, então eles não podiam analisar filmes que não assistiram.

Hélio Furtado já não frequentava o cineclube. Até 1979, o professor tinha acesso aos filmes antes que os demais membros. Depois, se distanciou ainda mais da entidade. Os textos recolhidos de Judas Tadeu e Beto Leão datam a partir do ano de 1980, época em que já não participavam mais do grupo. Logo, a falta dessas interpretações revela o distanciamento destes membros em relação ao CAM. Estão mais ligados ao circuito comercial, no qual podiam ver os filmes em diversos horários disponíveis. Pode-se cogitar também as possíveis pressões da Empresa de Cinemas São Paulo Minas, para a divulgação dos filmes em cartaz na cidade – mesmo com as inúmeras críticas feitas por estes integrantes. Essas considerações apontam as diferentes interações entre o cineclube e a crítica: de um lado, a frequência na defesa do cineclube e na divulgação de sua programação, de outro, o distanciamento explicitado pela falta relação de análise dos filmes exibidos.

### **3.3 – A crítica, pelos presidentes do CAM**

Alguns membros vinculados à direção do cineclube também se dedicaram às críticas de cinema. A entidade teve cinco presidentes, dos quais três escreviam para os jornais de Goiânia: Ricardo Musse, Lourival Belém e Lisandro Nogueira. Como já foi dito anteriormente, não foi possível ter acesso aos artigos de Lourival Belém, portanto este tópico será concentrado nos escritos de Ricardo e Lisandro.

Ricardo Musse teve uma coluna fixa no jornal *Top News* durante dois meses do ano de 1978. Deixou o posto, segundo o professor, pela falta de pagamento pelo trabalho. No entanto, permaneceu escrevendo críticas esporádicas nos jornais *O Popular*, *Diário da Manhã* e *Jornal Opção*. Em muitos desses textos, principalmente aqueles escritos para o jornal *Top News*, Ricardo Musse utilizava o pseudônimo de Vittorio Cottafavi<sup>211</sup>.

Já Lisandro Nogueira começou a publicar artigos de opinião no jornal *O Popular* a partir de 1981, sem regularidade. Também escreveu para o *Diário da Manhã*, mas em raras oportunidades. Entre 1985 e 1990 trabalhou como coordenador do Centro de Documentação da Organização Jaime Câmara (CEDOC), instituição proprietária de *O Popular*. Entre 1988 e 1990 foi crítico de cinema da TV Anhanguera, com inserções no “Jornal Anhanguera” do horário do meio-dia. Os textos publicados no jornal *O Popular* não se enquadravam numa

---

<sup>211</sup> Vittorio Cottafavi (1934-1998) foi um diretor de cinema da Itália que dirigiu mais de 70 títulos.

coluna específica. Lisandro escrevia sobre cinema, música, política e até sobre futebol. Mas enquanto realizava as atividades do cineclube a tendência maior foi para a elaboração textos relacionados ao CAM.

Tanto Ricardo, em menor quantidade, quanto Lisandro fizeram análises de obras exibidas no cineclube. Também se assemelham aos outros membros quando abordam o cineclubismo e sua alternativa para o cinema comercial. Em outubro de 1984, Lisandro Nogueira escreveu uma crítica no jornal *O Popular* sobre a mostra de Cinema Novo Alemão oferecida pelo cineclube<sup>212</sup>. Neste texto, ele ressalta que a programação “vem preencher um espaço vazio dentro da programação cinematográfica da capital” visto que a cidade era bombardeada “por filmes medíocres que são mostrados de segunda a domingo nos cinemas comerciais, é hora de amenizar a tão difícil crise de opção de cultura e lazer”. O jornalista aqui defende o cineclube como uma resistência e como um espaço para o contato com obras de valor cultural.

Ricardo Musse segue a mesma linha de raciocínio, mas aprofunda-se na questão do monopólio da Empresa São Paulo-Minas para explicar a baixa qualidade da programação comercial da cidade. No artigo “Os melhores do ano”, publicado na semana de 7 de janeiro de 1979 no jornal *Top News*, Musse responsabiliza os “interesses predominantes” das empresas de distribuição americanas e dos distribuidores paulistas pela péssima cartela de filmes oferecida. Também apresenta uma lista de filmes considerados por ele de alta qualidade exibidos pelo CAM e pelo Cine Rio.<sup>213</sup> Antes desta listagem, Ricardo deixa claro que “se assistimos bons filmes, isto não se deve ao monopólio exibidor, muito pelo contrário”.

Até este ponto, permanece o que foi discutido sobre os outros membros do CAM. Porém, existem outros pontos que revelam que o diálogo entre estes dois membros (enquanto críticos) e a entidade se deu de maneira singular. No acervo de textos de Lisandro Nogueira, foram consultados vários artigos que citavam Glauber Rocha, mesmo aqueles que não tratavam de cinema, como é o caso do artigo “Vanguardismo e modernidade de Tom Jobim”. Nesta coluna, o jornalista coloca a importância do músico como semelhante à de Glauber para o cinema<sup>214</sup>.

---

<sup>212</sup> NOGUEIRA, Lisandro. O Cinema Novo Alemão em cartaz. *O Popular*. Goiânia, n.d, out. 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira. As duas citações seguintes são da mesma fonte.

<sup>213</sup> COTTAFIVI, Vittorio [MUSSE, Ricardo]. Os melhores do ano. *Top News*. Goiânia, 7 a 14 jan. 1979. Cinema, p.10. Acervo de Ricardo Musse. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>214</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Vanguardismo e modernidade de Tom Jobim. *O Popular*. Goiânia, 27 abr. 1985. Acervo de Lisandro Nogueira.

Destes artigos que citam o cineasta, destaca-se “Glauber Rocha um ano depois: morto e lúcido”, publicado no mês de agosto de 1982<sup>215</sup>. A coluna é uma homenagem a um ano de morte do diretor e, ao mesmo tempo, um desabafo sobre o CAM:

Nós, do Cineclube condenamos você, muitas vezes. Você era autoritário e L. Belém dizia isso muito bem. Mas sempre amamos você e suas tiradas brilhantes. Seu personagem ficou sendo nome do nosso Cineclube. O CAM, ou melhor, o Cineclube “Antônio das Mortes” foi o pensamento maior do novo cinema. Onde está o Cineclube? Está nos cineastas (?) que não tiveram coragem como você, Glauber. Nem L. Belém, Divino ou Eudaldo, Lisandro, Ricardo, Hélio, Tadeu, Luiz ou Márcio. Desculpe! Estou rasgando o verbo nesse texto fazendo uma auto-crítica (*sic*) de um Cineclube que ainda não venceu. Quem sabe na França? Pois é, Glauber, o Cineclube vai para França em março, ou seja, quase a maioria do mesmo. Sem lenço e sem documento. Estudará desde as origens do cinema até o conflito de classes através das máquinas de 16mm ou 35mm. Adeus! Glauber.

Este trecho, com um certo tom enigmático, demonstra o quanto as ideias de Glauber eram ao mesmo tempo reverenciadas e também combatidas pelo cineclube. Mas sua figura também se torna um elemento questionador da própria prática da entidade naquele momento: em 1982 ela havia reduzido suas atividades e seus membros estavam focados na produção de filmes. A afirmação de que o cineclube estaria viajando para a França pode ser uma referência a Lourival Belém, presidente na época do cineclube, que iria para este país em 1983 fazer sua pós-graduação. Porém fica a dúvida quando o jornalista afirma que esta era uma autocrítica de “um Cineclube que ainda não venceu”. Que confronto seria este? O texto não dá mais explicações para esta questão, entretanto pode-se pensar aqui como uma reflexão dos caminhos que a entidade estava tomando, opostos talvez ao que Lisandro esperaria de um cineclube.

As críticas posteriores do jornalista, para cinema, também apresentam uma preocupação em informar o leitor sobre o cineasta ao qual está se referindo e a que estética cinematográfica pertence. Esta característica ganha a sua singularidade por dois fatores: primeiro porque tais textos estão ligados à época em que ele está no comando da entidade. Neste momento o cineclube, com sua sede fixa no CREA e a presença de especialistas para comentar os filmes exibidos, tinha como objetivo a formação de público e realização de debates. Para formar este público não bastava somente o contato com as obras, mas também um aparato teórico: o conhecimento do especialista, para o caso dos debates; e do jornalista - crítico de cinema- que torna mais próximo do leitor o contato e confronto com as cinematografias não comerciais.

---

<sup>215</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Glauber Rocha um ano depois: morto e lúcido. *O Popular*. Goiânia, 29 ago. 1982. Caderno 2, p. 29. Acervo de Lisandro Nogueira. Cf. Anexo M.

Lisandro não só traz para o texto esta ideia de formação, como também sua linguagem é direcionada a um leitor geral: ele fala para um público amplo, não para um público especializado. Neste diálogo, o jornalista utiliza o pronome pessoal “nós” em várias situações, ora se colocando junto ao leitor, ora como cineclube. É o único, entre os membros, que utiliza esse tipo de construção. Na crítica intitulada “Ozualdo Candeias e o cinema experimental”, publicada em abril de 1987, tem-se a análise do filme *Aopção ou As rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1981), longa-metragem que também seria exibido no CAM<sup>216</sup>. O jornalista finaliza utilizando um tom mais duro com o público:

É por essa razão [estilo] que esse cineasta é desconhecido. Não temos e não gostamos de saber o que faz e pensam os cineastas marginais. Entretanto, e isso é apenas uma constatação, a burrice do público aumenta cada vez mais, antevendo-se, inclusive, a mediocrização geral em curto espaço de tempo.

Neste trecho, o jornalista se coloca em igual posição com o público, quando trata da dificuldade de compreender e lidar com o Cinema Marginal. Mas também se coloca distante deste público ao reforçar a ignorância deste. Em outra matéria, sobre a inauguração da sala do cineclube no CREA, o contato é diferente. Lisandro fala do mesmo lugar do cineclube ao anunciar as programações:

Todavia, teremos o inédito *Sem essa aranha* [...], de Rogério Sganzerla. [...] Segundo amigos que já viram o filme, *Sem essa aranha* é difícil de ser digerido logo na primeira refeição – exibição. [...] A expectativa dos cineclubistas do “Antônio das Mortes” em relação a esse filme é enorme, mesmo porque temos ótima impressão de outros filmes seus. E mais: o professor Rubens Machado Jr., nosso amigo e que está em Goiânia, recomendou esse filme e fez bons comentários sobre o mesmo<sup>217</sup>.

Aqui, o jornalista se coloca na posição de cineclube para mostrar ao público que até a entidade tem dificuldades para compreender o filme *Sem essa aranha*. Mas a importância desta obra, atestada pela indicação de Rubens Machado, faz valer a pena o esforço. A alternância entre “nós” público e “nós” cineclube cria uma relação mais próxima com o leitor, de forma a cativá-lo e torná-lo um espectador de filmes de arte. Estes aspectos aqui mencionados – direcionamento para um público amplo, temas diversos e uso de uma linguagem mais “próxima” ao leitor – revelam características da terceira fase do cineclube.

---

<sup>216</sup> NOGUEIRA, Lisandro. Ozualdo Candeias e o cinema experimental. *O Popular*. Goiânia, 10 abr. 1987. Caderno 2, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira. A citação seguinte é da mesma fonte. Cf. Anexo S.

<sup>217</sup> \_\_\_\_\_. Glauber Rocha abre nova sala de cinema. *O Popular*. Goiânia, 23 jun. 1986, Caderno 2, p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira.

Já a análise dos textos de Ricardo demonstra as particularidades da primeira fase da entidade. As críticas materializam os debates e as leituras realizadas pelo grupo neste momento inicial do CAM. O primeiro exemplo disto é a coluna “Em defesa de *O império dos sentidos*”, de 28 de janeiro de 1981, publicada no *Jornal Opção*<sup>218</sup>. Aqui, o autor não dirige as palavras para analisar o filme *O império dos sentidos* (Ai no Korīda, Nagisa Oshima, 1976) e sim para a receptividade da obra no Brasil. Desta forma alcança o tema pretendido: a distribuição e recepção da obra de arte. Para tal recorre ao conceito de indústria cultural:

O fato de se depender de uma indústria de distribuição impede o autor de ter qualquer controle sobre o modo como sua obra chega ao público. Seja na divulgação ou na distribuição das salas independe do cineasta a imagem que a opinião pública terá do seu filme. Na mesmice da indústria cultural, o diferente é igualado por uma rotulação classificatória e então embalado como o novo. Mas o espectador tem a certeza que por detrás da nova embalagem encontrará o velho produto, seu conhecido de longa data.

Complementa o texto com uma citação de Theodor Adorno em seu livro *Notas sobre literatura* (São Paulo: Tempo Brasileiro, 1973), realizando a defesa do produtor da obra de arte. O tema da indústria cultural e o posicionamento contra este sistema era recorrente nos debates do cineclubes. Lourival Belém, em depoimento, diversas vezes citou este assunto como um viés de pensamento tanto no debate sobre os filmes quanto na própria produção audiovisual do grupo. Neste texto, Ricardo Musse explora um dos conceitos presentes na formação intelectual destes integrantes.

Outra coluna que reforça esta ideia é a crítica intitulada “John Travolta, o novo garotão de Hollywood”, publicada em dezembro de 1978. Nela, o autor trata do filme *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday nigh fever*, John Badham, 1977), mas a partir do contexto da linguagem cinematográfica<sup>219</sup>. Ele inicia a coluna com o surgimento do cinema para falar da linguagem criada por Griffith e outros cineastas, identificada como “uma representação particular do mundo” e perpetuada pelo cinema produzido em Hollywood. Desta forma, o autor apresenta as características básicas da narrativa clássica, como o ilusionismo e a impressão de realidade para, assim, chegar ao filme objeto da crítica:

Assim, nos *Embalos de sábado à noite*, quando os garotos brincam na beira da ponte, sentimos medo por eles como se estivessem realmente tendo perigo de vida. Vocês podem até pensar que o bom cinema é isto, é a gente se deslocar da nossa

---

<sup>218</sup> MUSSE, Ricardo. Em defesa do Império dos sentidos. *Jornal Opção*. Goiânia, 28 jan. 1981, p.15. Acervo de Ricardo Musse. Cf. Anexo K.

<sup>219</sup> MUSSE, Ricardo. John Travolta, o novo garotão de Hollywood. *Top News*. Goiânia, 24 a 30 dez. 1978, p. 10. Acervo de Ricardo Musse. As citações seguintes são da mesma fonte.

realidade, é sofrermos por correspondência, nos alegrarmos com as vitórias de um personagem construído especialmente para este fim. Mas seria bom perguntarmos, o que está por trás disto. Ou melhor, a que interesses este tipo de cinema atende.

O que é importante ressaltar deste texto acima é que a contextualização e análise da narrativa clássica refletem um posicionamento do Cineclube Antônio das Mortes sobre o cinema hollywoodiano. Mas principalmente demonstram a influência do livro *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier, sobre a crítica de Ricardo Musse. Os pontos de reflexão utilizados (ilusionismo, impressão de realidade e ideologia) são aspectos trabalhados pelo teórico e que tiveram grande impacto na leitura e debate que os integrantes do CAM realizavam sobre os filmes. Ismail Xavier, assim como Jean-Claude Bernardet, também são leituras que influenciaram as críticas de Beto Leão, Judas Tadeu e Benê de Castro, membros deste grupo de estudos.

Destaca-se, ainda, mais um texto escrito por Ricardo Musse, desta vez sobre a própria questão da crítica cinematográfica. No ano de 1980, ele escreveu no *Jornal Opção* uma coluna intitulada “Vampiro contra-ataca pantera”, no qual utiliza uma sinopse do filme *Pantera cor de rosa* (*The pink panther*, Blake Edwards, 1963) elaborada por um autor não identificado. A intenção de Musse é mostrar como os textos escritos pelos críticos não diferem dos releases divulgados pelas empresas exibidoras e dos dicionários de cineastas<sup>220</sup>. Desta maneira, questiona:

Leitor desconfiado, já notaste a preferência de nossos críticos pelo produto industrial culto? Um amigo meu tem uma boa definição de crítico – é aquele que fala alreitor [sic] sobre; nunca do filme. Tinha tantos espectadores, o filme nos remete a um espaço contextual, o universo referencial do cineasta, deveríamos ter uma mostra de Fulano, seria ótima a oportunidade para vermos e aí segue tirado do Dicionário de Cineastas toda a cinematografia de Fulano. Leitor desconfiado, é só conferir. Compre os jornais da cidade, do país, leia os nossos críticos, estipule a fenomenologia da crítica. Não ria, é sério.

Apesar de a questão ser direcionada a um contexto nacional e regional, fica a dúvida: seria também este texto uma provocação às críticas cinematográficas elaboradas pelos membros do CAM?

Judas Tadeu e Hélio Furtado também escreveram artigos sobre a função da crítica. Isto demonstra que havia uma preocupação sobre esta prática, explicitada na produção textual dos integrantes do cineclube. Agora, é preciso retornar ao questionamento do tópico anterior: como Ricardo Musse e Lisandro Nogueira analisavam os filmes exibidos no cineclube? Em

---

<sup>220</sup> MUSSE, Ricardo. Vampiro contra-ataca pantera. *Jornal Opção*. Goiânia, n.d, 1980, n.p. Acervo de Ricardo Musse. Cf. Anexo J.

relação a Ricardo Musse é preciso destacar que seus textos, à exceção daqueles para o jornal *Top News*, eram publicados em períodos esparsos de tempo. Até neste periódico semanal em que trabalhou por dois meses também se destaca a relação do autor com seu texto: ele tinha tempo para escrevê-lo. Quer dizer, não convivia com a rotina diária da escrita da crítica.

Suas colunas abordam filmes tanto das salas de cinema comerciais quanto os exibidos no cineclube, mas sem o compromisso de fazer uma divulgação da atividade. Eles não eram escritos nos dias em que ocorriam as sessões. Estavam mais focados em reverberar, possivelmente, os temas debatidos nessas projeções.

No entanto, é preciso destacar um dos únicos artigos encontrados que aborda, explicitamente, de filmes exibidos pelo cineclube. O texto intitula-se “Um filme que Fassbinder não faria se vivesse no Brasil”, do dia 16 de outubro de 1980, no *Jornal Opção*<sup>221</sup>. Aqui, o autor relembra as obras do cineasta alemão exibidos no CAM: *Os deuses da peste* (*Götter der Pest*, 1970) e *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra Von Kant*, 1972). Também cita outros trabalhos do diretor para falar da relação entre o teatro e seus filmes e concentrar-se na análise da linguagem do longa-metragem *O casamento de Maria Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978). Além de apresentar a sinopse, faz sua interpretação da obra e destaca a personagem principal como metáfora política da Alemanha. No final do texto, termina com uma provocação:

Embora não seja a utilização por Fassbinder de sua instigante e pessoal linguagem, Maria nem por isto deixa de ser um filme menor, não sendo também o melhor Fassbinder como nos quer fazer acreditar a crítica norte-americana (titia Pauline Kael) e seus copiadores nacionais (os críticos dos **grandes Diários** brasileiros). Um filme que Fassbinder não faria se fizesse filmes no Brasil (onde se faz filmes raramente). Ele se dá ao luxo de ter 34 filmes em 13 anos de carreira. [grifo do autor].

Aqui, tem-se uma provocação tanto à prática da crítica com o trecho “nos quer fazer acreditar” e “seus copiadores nacionais”, como à própria produção nacional. Esta característica provocadora está em outros textos, como também está presente nas colunas de Lisandro aqui citadas. No caso deste jornalista, ou se provoca para criticar a falta de público para determinados filmes ou para instigar este público a ir às sessões.

O perfil provocador é proveniente dos debates promovidos nas atividades do cineclube. Aqui o interesse, além de promover a formação do público com o esclarecimento sobre linguagem cinematográfica e a importância de determinadas cinematografias, é também

---

<sup>221</sup> COTAFFAVI, Vittorio. [MUSSE, Ricardo]. Um filme que Fassbinder não faria se vivesse no Brasil. *Jornal Opção*. Goiânia, 16 out. 1980, p.14. Acervo de Ricardo Musse. A citação seguinte é da mesma fonte.

lançar pontos para instigar os futuros debates das projeções do CAM. Ou até mesmo como forma de prolongar estas discussões para o espaço da crítica, constituindo um processo em que o debate estimula a crítica e a crítica estimula o debate. Um processo permeado, sempre, pela provocação.

### 3.4 – Experimentando a produção audiovisual

A vontade de realizar filmes já existia no CAM desde seus primórdios. Leonardo de Camargo afirma que desde 1977 havia um desejo de algumas pessoas envolvidas no cineclubes em fazer cinema. Ele se recordou de que houve uma tentativa com a escrita de um roteiro feito por ele e mais dois frequentadores do cineclubes neste período, Mário Flávio e Luís Gomes Rangel. Segundo Leonardo, o projeto era realizar um documentário em 35mm intitulado *Mudança*, sobre a transferência da capital do Estado, antes cidade de Goiás, para Goiânia. O documentário não foi realizado, mas Leonardo “sempre se recorda de um plano que eles iriam fazer, que era a imagem de um pequi”. Elyser Szturm também relatou que no ano de 1977, ele e Lourival Belém esboçaram um *storyboard* de um filme que nunca chegou a ser concretizado.

Eudaldo Guimarães e Divino Conceição já tinham contato com a produção de filmes. Desde o ensino fundamental, Eudaldo tinha um projetor e uma filmadora de Super-8 da Kodak, presentes de seu pai. Com estes equipamentos, realizava seus trabalhos de escola ao invés de escrevê-los. Aos 14 anos procurou a Makro Filmes, empresa de propaganda e cinema, onde ficou empregado por um ano e três meses e aprendeu a técnica cinematográfica. Já Divino Conceição, que era do teatro, conheceu Eudaldo em 1975 e teve seu primeiro contato com o Super-8. Autodidata, começou a produzir pequenos registros já com um perfil experimental. Seu primeiro filme foi realizado em 1977, com o título de *Interferência*, um curta-metragem de 10 minutos de duração em Super-8. Neste trabalho, Eudaldo o auxiliou como produtor e cinegrafista. De acordo com Beto Leão e Eduardo Benfica, o curta “procura seguir a linha da estética da fome” e tem como sinopse o confronto entre “dois jovens: um independente, livre e idealista e outro dependente e preso aos dogmas do sistema”<sup>222</sup>.

O segundo trabalho realizado por Divino foi o curta-metragem *Terceiro Mundo*, em 1979. Produzido em Super-8, tinha a intenção de “pensar um filme numa estrutura mais clássica”, de acordo com o próprio cineasta<sup>223</sup>. Junto com Eudaldo, produziu outros dois

---

<sup>222</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.104.

<sup>223</sup> A HISTÓRIA DO CINEMA GOIANO: 1912 A 1998. Divino Conceição: depoimento. In: GUIMARÃES, Eudaldo. Goiânia, doc. vídeo beta-cam, 2002. Entrevista concedida a Eudaldo Guimarães.

curtas em Super-8, intitulados *O homem primitivo* (1978) e *Juventude 80* (1980). Os filmes foram exibidos na mostra GRIFE, Grupo de Realizadores de Filmes Experimentais, realizada em São Paulo em setembro de 1980<sup>224</sup>.

Ainda em 1979, outro diretor que futuramente iria integrar-se ao Cineclube Antônio das Mortes também produzia seus filmes. Pedro Augusto havia comprado naquele ano uma câmera Super-8 Yashica e realizou seu primeiro filme: um documentário sobre o samba de roda em Barreiras, Bahia. Ronaldo Araújo, irmão de Noemi Araújo, antes de frequentar a entidade já trabalhava com publicidade em uma produtora de cinema, da qual era cinegrafista. Pedro, Ronaldo, Eudaldo e Divino, que vinham de uma experiência cinematográfica, aproximaram-se do cineclube no intuito de adquirirem uma formação intelectual sobre cinema e de juntar-se a um grupo que também tinha intenções de produção.

A troca de experiências entre membros que já tinham um contato com a produção com outros que não tinham - mas que desejavam esta prática - configurou-se numa nova fase da entidade naquele momento. Além disso, constituiu numa diferenciação em relação à maioria dos cineclubes do Brasil, pois eram poucos aqueles que se dedicavam a este tipo de trabalho. Como já foi informado no início deste capítulo, não serão feitas análises sobre os filmes realizados pelo CAM, apenas um levantamento das informações destas obras e o próprio histórico da cooperativa e do esquema de produção.

Entretanto, faz-se necessário lançar algumas questões sobre esta vertente realizadora: qual conceito de experimental estas obras abrangem? Que características comuns podem ser identificadas nos filmes a partir deste trabalho em cooperativa? Acrescenta-se ainda uma pergunta realizada por Rubens Machado durante o depoimento para esta pesquisa: de que maneira estes filmes dialogavam com os debates, com as programações e demais atividades promovidas pelo cineclube?

O primeiro diálogo entre as produções e as atividades da entidade parece ter surgido como uma consequência dos debates, dos filmes exibidos e dos grupos de estudos, como demonstra um manifesto escrito pelo grupo em 14 de setembro de 1982 e publicado no *Diário da Manhã*:

Enganam-se aqueles que acham que o CAM esteve praticamente morto. Ele nunca esteve tão vivo quanto nos últimos tempos. É verdade que ele abandonou um pouco suas atividades de promoções e exibições de filmes. Porém, depois de tantos filmes

---

<sup>224</sup> PORTO, Judas Tadeu. Retornam os prêmios “Leões de Ouro”. *O Popular*. Goiânia, 2 set, 1980, Cinema, p.18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).  
PORTO, Judas Tadeu. Retrospectiva Hitchcock – Estreia de Intriga Internacional. *O Popular*. Goiânia, 24 jun, 1980, Cinema p.18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

vistos, estudados, discutidos; tantos livros devorados, debatidos, tantas tardes de sábados de estudos, chegou-se às primeiras experimentações, começando-se pelo S-8, fazendo-se documentários, ficções, curtas, médias e até longas-metragens. Quem quis, fez. Apesar de muitas dificuldades, da falta de apoio e de material humano, a “trancos e barrancos”, alguma coisa saiu. Fazia-se “vaquinhas”, um filme aqui, outro ali; conseguia-se 500 pés de Super 8mm e fazia-se um curta. E assim por diante. De curta em curta o cineasta enche a tela<sup>225</sup>.

O manifesto, que tinha o intuito de informar o público de que o cineclube ainda existia, explicita uma nova etapa percorrida pela entidade, que era a da produção. Ele sugere que uma das consequências desta experiência do cineclube foi o direcionamento de seus integrantes para a atividade de realização de filmes. Esta nova proposta iniciou-se com a criação do Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes.

O núcleo não era formado por todos os membros do cineclube e tinha como composição: Lourival Belém Jr, Guaralice Paulista, Eudaldo Guimarães, Divino Conceição, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Beto Leão, Nilson (projeccionista), Pedro Augusto, Luiz Cam, Ronaldo Araújo, Márcio Belém e algumas participações de Lisandro Nogueira. Tais nomes representam um grupo geral ao longo dos anos de produção, pois alguns membros passaram a pertencer à cooperativa em épocas diferentes, como por exemplo, Hélio de Brito que entrou em 1982.

A matéria “O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional”, de Judas Tadeu Porto, relatava os filmes que iam ser exibidos na I Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste, promovida pelo CAM<sup>226</sup>. Ao entrevistar Lourival Belém, o integrante afirma que a cooperativa “não está ligada ao cineclube, mas ao pessoal que surgiu dele”. De fato, ela oriunda destes integrantes do cineclube. No entanto, todos os entrevistados relacionados ao núcleo não dissociaram a cooperativa do cineclube.

Os filmes em 16mm e Super-8 eram realizados em sistema de cooperativa, no qual em cada obra os integrantes se revezavam nas funções. Os gastos com películas, com a compra de uma câmera de Super-8 e com o aluguel da câmera de 16mm também eram divididos coletivamente. Noemi Araújo recorda-se que a ideia de Glauber Rocha e do grupo cinemanovista da “câmera na mão e uma ideia na cabeça” influenciou o grupo para a compra do equipamento. Ela disse que “foram recolhidos aproximadamente um valor total que equivaleria hoje a 200 reais”. Acrescentou também que com o passar do tempo, o grupo foi se

---

<sup>225</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube mais uma vez pede passagem. *Diário da Manhã*. Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo N.

<sup>226</sup> PORTO, Judas Tadeu. O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional. *O Popular*. Goiânia, 06 dez. 1981. Cinema, p. 47. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

equipando com projetor, luzes e rolos de filmes. Noemi lembra-se que “as luzes sempre queimavam no meio das filmagens” e “que o combinado era que a máquina ficava no set e cada um tinha o direito de utilizá-la por um tempo”. Alguns membros do cineclube alegaram o sumiço desta câmera de Super-8 após a extinção do núcleo.

Em Goiânia, como em muitas outras cidades, era moda ter uma câmera e o projetor de Super-8 naquele momento. Em uma reportagem do jornal *O Popular* de 18 de novembro de 1980, o proprietário da loja Photoshop, João Batista Villac Filho, afirma que a onda superoitista na capital havia começado em 1977 devido o “aparecimento de filmadoras automáticas e mais simples de serem trabalhadas” e “pelo barateamento do Super-8 em relação à fotografia”<sup>227</sup>. Só para lembrar, a Photoshop era uma loja à qual o CAM recorria muitas vezes para o empréstimo dos projetores de 16mm. No entanto, mesmo com a popularização, tal divertimento era considerado uma atividade cara. A matéria informava que o custo médio do projetor mais barato de Super-8 era aproximadamente de 24 mil cruzeiros. Uma filmadora muda variava entre 9 e 15 mil cruzeiros, uma de médio porte 25 mil e a mais cara poderia ser encontrada por até 80 mil cruzeiros<sup>228</sup>.

As primeiras produções do núcleo foram realizadas em Super-8, com o detalhe de que os rolos de filmes eram divididos igualmente entre os integrantes. Segundo Noemi, cada membro tinha 60 segundos para realizar o seu filme. No entanto, as únicas produções das quais ela se recorda que foram provenientes desta divisão foram os registros realizados por ela e o filme *Contemplação* (1981), de Ricardo Musse. Ambos não foram finalizados.

O impulso maior de produção deu-se a partir de uma doação realizada pela emissora TV Anahaguera (filiada à Rede Globo), de 220 latas de filme virgem de 16mm. Com isto, o cineclube teve mais liberdade para realizar seus experimentos e pode produzir mais filmes. Eudaldo Guimarães lembra-se que as latas foram guardadas na geladeira de sua casa como forma de armazenar o material. Lisandro Nogueira informou que esta doação, na verdade, era composta por filmes estragados, descartados pela emissora por conta da transição para o videotape. Já Hélio de Brito afirmou que “eram tantas latas que a gente oferecia para quem quisesse filmar”.

---

<sup>227</sup> MORAES, Margara. Super-8: o luxo de ter cinema em casa. *O Popular*. Goiânia, 18 nov. 1980. Caderno 2, p. 11. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). A próxima citação é da mesma fonte.

<sup>228</sup> A partir da tabela de conversão de moedas fornecida pelo site Portal de Finanças, os valores das câmeras de super-8 apresentariam os seguintes valores aproximados: super-8 de 24 mil cruzeiros = R\$8,7e-9 (o símbolo “e” significa indicador decimal movido, neste caso, 9 casas para a direita); super-8 de 9 mil cruzeiros = R\$3,3e-9; super-8 de 15 mil cruzeiros = R\$5,5e-9; super-8 de 25 mil cruzeiros = R\$9,1e-9; super-8 de 80 mil cruzeiros = R\$2,91e-8. Tabela disponível em: <http://portaldefinancas.com/conversao1.htm>

Para a produção dos filmes, o grupo contava com o apoio da produtora Kino Filmes, na qual Ronaldo Araújo trabalhava. Ele “conseguia com facilidade os equipamentos necessários para as filmagens”. Segundo Ronaldo, as principais funções que exercia era a de “câmera, fotografia e edição, enquanto o grupo cuidava da direção e produção”.

A função de câmera era, em algumas situações, revezada com Eudaldo Guimarães. Este se recordou do impacto que houve na cidade decorrente da produção desta cooperativa, visto que até o início da década de 1980 os únicos nomes ligados à realização de cinema em Goiás eram os cineastas João Bennio e José Petrillo – o primeiro conhecido por suas ficções e o trabalho no teatro, o segundo, pela elaboração de documentários. Eudaldo reforçou que, na época, os jornais impressos e a televisão chamavam o grupo de “a nova geração de cineastas dos anos 1980”<sup>229</sup>.

Ao todo foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens, excluindo as produções não finalizadas. Segundo Guaralice Paulista, a falta de recursos fazia com que eles realizassem pequenos registros, que ficavam guardados por anos à espera da montagem:

A gente guardava os filmes por uns dois, três, cinco anos para depois fazer o copião. Era caríssimo e a gente tinha que mandar para São Paulo, esperar voltar e depois fazer a montagem. Imagina o medo que a gente tinha de errar? A gente filmava uma cena e ela era a única que ia acontecer. Nós não filmávamos várias vezes os mesmos planos, eles eram únicos. O mesmo acontecia com a fotografia, porque os filmes eram caros. Eu saía com dois rolos de 36 poses. A gente filmava por uma semana e esses dois rolos tinham que ser suficientes para esses sete dias.

A montagem destes filmes era realizada na garagem da casa de Lourival Belém e acompanhada por todos os integrantes. Para a revelação das cópias, Noemi Araújo lembrou-se que o grupo tinha que enviar o material para São Paulo, o que acarretava na demora:

A gente fazia dois, três rolinhos [filme] e enviava para São Paulo e tinha que esperar até três semanas para receber de volta. [...] Tudo era muito caro. Às vezes a gente não tinha dinheiro para a revelação e demorava para mandar. Ai a gente descobriu que precisava de um editor, então batalhamos para procurar um editor...

Diante dessas dificuldades, cabe ressaltar a realização de quatro curtas-metragens e pequenas filmagens em 16mm não concluídas. Uma delas é *Contemplação* (1984), de Ricardo Musse. A obra, citada no Capítulo 2 desta dissertação, foi produzida em 16mm e possui três

---

<sup>229</sup> Não foram encontrados nos jornais coletados este tipo de referência ao cineclube.

minutos e 41 segundos de duração. Teve roteiro e direção de Ricardo, fotografia de Eudaldo Guimarães e atuação de Estelino Filho e Cristina.

Outro trabalho não finalizado foi o de Noemi Araújo. A filmagem, em 16mm, tem aproximadamente 60 segundos e retrata um jovem, interpretado por Estelino Filho, que sobe na estátua do bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva e coloca fogo em rolos e latas de Super-8. Noemi Araújo afirma que o objetivo deste filme era fazer uma analogia irônica entre a chegada deste suporte em Goiás nos anos 1970 e a vinda dos Bandeirantes. O filme representaria a morte do cinema goiano com o advento do vídeo.



Figura 20: As imagens realizadas por Noemi Araújo em 1981, na antiga Praça do Bandeirante, Centro de Goiânia. À esquerda, Estelino Filho.

Em depoimento, Estelino Filho recorda-se das orientações que recebeu de Noemi:

A câmera estava instalada em cima de um ponto de ônibus e ela disse: nós vamos filmar a morte do cinema goiano. O cinema goiano nunca existiu, mas ela queria filmar sua morte. Eu disse: o que eu tenho que fazer Noemi? Ela então respondeu: você vai lá, sobe no bandeirante, põe essas latas de filme e essas fitas velhas, toca fogo e sai correndo. Foi o que eu fiz. Isto era vandalismo. [...] Eu subi no bandeirante com um litro de álcool e uma caixa de fósforo no bolso, levei as latas e toquei fogo. Depois contornei uma quadra, voltei com a Noemi e estavam lá, as latas e os filmes queimando.

Segundo Estelino, participaram desta filmagem somente ele e Noemi, embora tenha ficado em dúvida sobre a presença de Oto Araújo Vale. Este registro não foi finalizado (não recebeu os créditos finais), mas acabou sendo utilizado no filme *Recordações de um presídio de meninos*.

Mais um filme que não chegou à etapa final foi *O homem que veio de Patis*, com direção de Hélio de Brito, primeiro trabalho produzido por ele em sua inserção no cineclube. O filme, um média-metragem em Super-8, tinha 48 minutos de duração e tratava da temática do êxodo rural. Segundo Hélio, o média constituiu-se em “um aprendizado, mas não foi

exibido porque o rolo do filme havia desaparecido por muito tempo e faltava ainda a sonorização”<sup>230</sup>. Por fim, outra produção do Cineclube é o registro realizado durante a XIV Jornada Nacional de Cineclubes em Brasília, em 1980 (Cf. Capítulo 2). Também produzido em Super-8, era um trabalho elaborado por Ricardo Musse e Lourival Belém, mas anterior à formação da cooperativa.

Também é necessário destacar os documentários institucionais em Super-8 realizados pelo grupo. De acordo com reportagem intitulada “Nosso cinema, aspectos e gente” publicada pelo *Diário da Manhã* em 1981, chegavam ao número de 10 os filmes produzidos para “diversas entidades, órgãos públicos e associações”<sup>231</sup>. Ao fazer o levantamento destas produções institucionais, foi possível encontrar informações somente sobre algumas produções. Uma delas intitulava-se *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (Lourival Belém Jr e Noemi Araújo, 1981), que será discutida mais adiante. Noemi também relatou de uma verba destinada ao cineclube para registrar o III Ense – Encontro Nacional de Supervisores de Ensino, promovido em 1981 no Clube Ferreira Pacheco. No entanto este trabalho não foi entregue.

O grupo também realizava registros espontâneos, (sem ligação com uma produção institucional), quando seus integrantes participavam de eventos da universidade. O jornal *O Popular* de 6 de dezembro de 1981 noticiou um documentário realizado por Márcio Belém, intitulado *Encontro de Engenharia* (1981)<sup>232</sup>. No depoimento realizado para esta pesquisa, o engenheiro não citou a existência deste filme. É provável que não tenha sido finalizado. Outra produção também divulgada no *O Popular* foi o documentário *Arte: segredo e mistério* (1981), produzido por Noemi Araújo e Lourival Belém<sup>233</sup>. De acordo com a matéria, o filme era “um misto de ficção e documentário com texto de Marilena Chauí” e deveria ser exibido na 1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste. No entanto não foram encontradas mais informações sobre este trabalho.

Lourival Belém e Noemi Araújo afirmaram que foram realizados registros da vinda de Paulo Freire à Goiânia. Deste material restaram apenas fotografias. Também existem fotos tiradas de alguns integrantes do cineclube documentando manifestações de estudantes e

---

<sup>230</sup> A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>231</sup> NOSSO cinema, aspectos e gente. *Diário da Manhã*. Goiânia, 13 set. 1981, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>232</sup> PORTO, Judas Tadeu. O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional. *O Popular*. Goiânia, 06 dez. 1981. Cinema, p. 47. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>233</sup> \_\_\_\_\_. Uma cópia duvidosa e as atrações da mostra. *O Popular*. Goiânia, 11 dez. 1981. Cinema, p.19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

professores da UCG, mas não se tem notícias desses registros. Márcio Belém recorda-se que a entidade possuía uma prática espontânea, portanto em algumas situações acabavam ocasionalmente filmando eventos dos quais participavam. Nenhum dos integrantes possui estes materiais e muitos deles nem se recordam.



Figura 21: Noemi, de costas, participando do encontro com Paulo Freire na Faculdade de Educação da UFG, em 1981.



Figura 22: Márcio Belém e Eudaldo Guimarães em um encontro de estudantes da UCG, em Goiânia, em 1981.

O trabalho em cooperativa ocorreu entre 1981 e 1984. No entanto algumas produções individuais foram realizadas anos depois, com a presença de alguns membros no CAM. Neste trabalho, leva-se em consideração os filmes elaborados nesta cooperativa e um curta-metragem realizado em 1987, intitulado *Dedo de Deus*, de Lourival Belém e Márcio Gomes

Belém. A inclusão deste trabalho se dá porque toda sua equipe é formada por grande parte dos integrantes da cooperativa.

### 3.5 – Participação especial: Piolho

Em quase todas as entrevistas realizadas com os membros da cooperativa de filmes houve referência a um elemento singular. Citado em muitos casos nos últimos segundos do depoimento, nunca foi deixado de lado. Nas fotos tiradas da época, é presença quase constante. Erivaldo Nery, mais conhecido como Piolho, foi a lembrança recorrente desta pesquisa, por sua personalidade um tanto quanto onipresente.

Durante a produção dos filmes, Piolho sempre estava acompanhando o grupo, tanto atrás das câmeras quanto na frente delas. Ele não era um integrante do cineclube, mas sempre que havia filmagens fazia questão de aparecer. Segundo Lourival Belém, o apelido de Erivaldo Nery foi dado pelos próprios integrantes da entidade, porque “sempre que se tirava uma foto, ele estava lá. Se estávamos gravando uma cena, de repente, ele aparecia. Não tinha jeito, ele entrava no filme”. Guaralice lembra-se da dificuldade que existia nas filmagens quando Piolho aparecia, pois “ele chegava e ficava na frente [da câmera]. A gente pedia: chega para cá um pouquinho. Nós não sabíamos como, mas logo ele estava na frente das câmeras de novo.”



Figura 23: Foto tirada em 1981 nas filmagens do filme *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo*, que anos depois se chamaria *Recordações de um presídio de meninos*. Da esquerda para direita: Ricardo Musse, Noemi Araújo, Lourival Belém, Ronaldo Araújo, Erivaldo Nery (Piolho) e Divino Conceição.

Erivaldo Nery é poeta e figura conhecida em Goiânia, pois sempre está presente nos eventos culturais. Luiz Cam e Guaralice Paulista lembraram da história mais conhecida de Erivaldo, que foi sua participação em um concurso de literatura em Florianópolis. Segundo os dois, ele se inscreveu com três nomes diferentes e ganhou os três primeiros lugares.

Por sua referência constante e presença marcante na produção do cineclube, Piolho não poderia deixar de ocupar, também, um espaço nesta pesquisa.

### **3.6- A produção cinematográfica – Filme a filme**

#### **3.6.1 - *A imagem do trabalhador e 1º de maio* (CAM, Comunidade Ana Félix, 1981)**

Em 1981, o CAM foi convidado a realizar um trabalho conjunto com o grupo de teatro popular Ana Félix – de maioria camponesa -, na cidade de Itapuranga, localizada a 155 km de distância de Goiânia, centro do Estado. Segundo Noemi Araújo, a entidade foi chamada por um médico da cidade, chamado Vitor. Este profissional já realizava reuniões com sindicalistas, pessoas do campo e grupos de esquerda ligados à Igreja Católica. Ele apresentou à entidade um roteiro e música elaborados coletivamente pelos camponeses, cuja história abordava a migração do homem do campo para a cidade.

De acordo com Beto Leão e Eduardo Benfica, o filme inicialmente foi idealizado pela comunidade para ser mudo, em Super-8 e com duração de 15 minutos, mas com as discussões promovidas pelo CAM a obra passou a ser sonora e ter 42 minutos<sup>234</sup>. Noemi recordou-se desta experiência como a mais marcante em sua passagem pelo cineclube. Segundo ela, o grupo ficou hospedado na casa de Vitor e auxiliou, com o conhecimento e os equipamentos de filmagem, os camponeses na produção do filme:

Nós fomos para lá filmar e quando chegamos foi muito engraçado, porque a postura do cineclube era de não interferir no trabalho deles. Só que naquela época nós éramos muito ingênuos e não sabíamos que a própria técnica já era uma intervenção. Pensávamos que podíamos fazer tudo isso sem interferir. Aí o Belém perguntava a eles: então, o que vocês querem fazer? Mas isso durou pouco tempo até o momento em que a gente foi para o campo filmar uma casinha. A primeira cena era de uma casinha de uma família que estava sendo expulsa do campo e daí eles iam para a cidade. Na segunda cena, eles vinham do campo numa trilha a pé, carregando as coisas nas costas. Na terceira cena eles chegavam à cidade, passavam em frente a um grande edifício do Banco do Brasil e os camponeses falavam “nós trabalhadores, que fizemos este prédio, não podemos morar nele”. Esse era o desfecho do filme. Qual foi a primeira intervenção que a equipe do cineclube fez no filme? Eles não sabiam e não entendiam a ideia do corte. Eles achavam que a câmera deveria ir ligada da fazenda até a cidade. A partir daí começamos a interferir e explicávamos que eles tinham que caminhar um pouco, que a gente ia filmar e cortar e que filmaríamos de novo chegando à cidade. Isso na cabeça deles era inaceitável. Só isso

---

<sup>234</sup> LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995, p.49-50.

deu muita discussão. O roteiro deles continha toda a viagem. Ou seja, eles estavam pensando em um documentário e na nossa cabeça era um documentário misturado com uma ficção. Na verdade era a história deles que estava sendo contada.

O filme foi montado pelo cineclube e finalizado em 1982, mas as cópias da obra já não existem mais. O trabalho foi intitulado *A imagem do trabalhador*, com direção e produção da Pastoral da Saúde e Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Itapuranga. Há um impasse no que se refere à atribuição da função de direção. Nos depoimentos aqui colhidos, tal posto é atribuído à comunidade, não a uma pessoa específica. No entanto, no livro *Goiás no século do cinema*, Beto Leão e Eduardo Benfica indicam o nome de Divino Inácio como diretor do filme. O mesmo ocorre em uma matéria veiculada pelo jornais *Diário da Manhã*, do dia 13 de dezembro de 1981, que ao tratar deste trabalho, menciona Divino Inácio, “membro da comunidade rural de Itapuranga” como o diretor<sup>235</sup>. O jornal *O Popular*, do dia 5 do mesmo mês também faz a mesma referência<sup>236</sup>. Ambos os textos destacam a construção coletiva desta obra.



Figura 24: frames do filme *A imagem do trabalhador* (1982). À esquerda, Divino José, Noemi Araújo e Márcio Belém. À direita, integrantes da comunidade.

Com estas contradições de informações, optou-se por atribuir à Comunidade Ana Félix em conjunto com o CAM a direção deste filme. Primeiro, porque todas as fontes pesquisadas reforçaram a ideia de coletividade desta obra. Segundo, porque houve interferência dos integrantes do cineclube na condução do filme, como pode ser observado nos depoimentos.

O média-metragem foi exibido em outras cidades percorridas pelo cineclube e também foi apresentado para o educador Paulo Freire. Segundo Noemi, ela projetou o filme para Freire, quando participou de um seminário promovido na PUC-SP. No final da projeção, ele

<sup>235</sup> SILVA, Lindoberto. Filmes do interior e as sessões especiais. *O Popular*. Goiânia, 12 dez. 1981. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>236</sup> PORTO, Judas Tadeu. A abertura da Mostra e o humor de Goldie Hawn. *O Popular*. Goiânia, 05 dez. 1981. Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

fez severas críticas ao filme, pelo grupo não ter mostrado à comunidade que a técnica cinematográfica não era neutra. No entanto, durante dois anos de trabalhos realizados na cidade, Lourival ressaltou que os membros da comunidade puderam, aos poucos, tomar consciência do processo de produção cinematográfica:

Tinha momentos que algumas pessoas se ocupavam mais do som. De início queriam preencher aquela produção que estava sendo executada com todos os tipos de som que caberiam ali. E nas discussões eles começaram a perceber que poderiam deixar menos ruído, utilizar um som menos naturalista ou o silêncio e que iriam conseguir chegar mais perto do que iriam passar.

Lourival afirmou que a comunidade que participou deste filme também realizou outros projetos, auxiliados pelo cineclube. Segundo Belém, eles produziram no mesmo ano um filme intitulado *1º de Maio*, um Super-8 de 15 minutos que registrava a passeata dos trabalhadores. Eudaldo Guimarães afirmou que esta filmagem foi realizada no dia de uma visita do líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva à cidade de Itapuranga. Lourival Belém também citou uma outra produção intitulada *Puebla para o povo*, mas não há informações específicas sobre a realização deste trabalho, apenas que deve ter sido feito entre 1981 e 1982.

Não se sabe o paradeiro do filme *A imagem do trabalhador*, no entanto, algumas imagens podem ser vistas no documentário *A história do cinema goiano: 1912 a 1998*, de Eudaldo Guimarães, produzido em 2002.

### 3.6.2 - **SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola** (Lourival Belém Jr e Noemi Araújo, 1981)

Segundo Noemi Araújo, o documentário *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* foi o segundo trabalho realizado pela cooperativa. Filmado em Super-8, foi produzido em 1981 e contou com a direção de Lourival Belém e Noemi Araújo (que também exerceu a função de produção), fotografia de Eudaldo Guimarães e assistência de câmera de Divino Conceição. Este trabalho é um documentário institucional de 10 minutos financiado pelo SIMA, órgão que era vinculado ao Ministério da Agricultura e à Secretaria de Agricultura do Estado de Goiás.

O documentário tinha como objetivo mostrar as atividades da instituição, através de entrevistas com seus funcionários e o presidente, e filmagem das atividades no Centro de Abastecimento do Estado de Goiás (CEASA). A própria Noemi, que trabalhava como secretária neste órgão, aparece como uma das entrevistadas.

O documentário foi exibido uma vez no auditório do SIMA para os funcionários e os integrantes do CAM. De acordo com Noemi, não se tem notícias sobre a cópia deste filme, mas ela acredita que provavelmente deve estar guardada nos arquivos do SIMA na Secretaria de Agricultura do Estado de Goiás. Não foi possível ter acesso a este material.

### 3.6.3 - *Dois nove cinco ponto cinco* (Lourival Belém Jr, 1981)

Logo após a doação das latas de 16mm, os integrantes do CAM dedicaram-se à realização de seu primeiro trabalho, o curta-metragem *Dois nove cinco ponto cinco*. Sob a direção de Lourival Belém Júnior, o filme é uma ficção experimental que aborda o diálogo entre a arte e a loucura, enfocando suas imagens entre a criação de uma obra de arte e o espaço de um manicômio existente em Goiânia, o Hospital Psiquiátrico Adauto Botelho. O título desta obra refere-se ao código 295.5 do Manual Diagnóstico Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), que define a patologia da esquizofrenia.

O curta-metragem é inspirado numa peça criada por Rondon de Castro, “Instinto - O complexo de Deus” e também recorre, em uma das cenas, ao poema intitulado “O universo não é uma ideia minha”, do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. A trilha sonora foi composta por Rondon de Castro e Alfredo Ervilha.

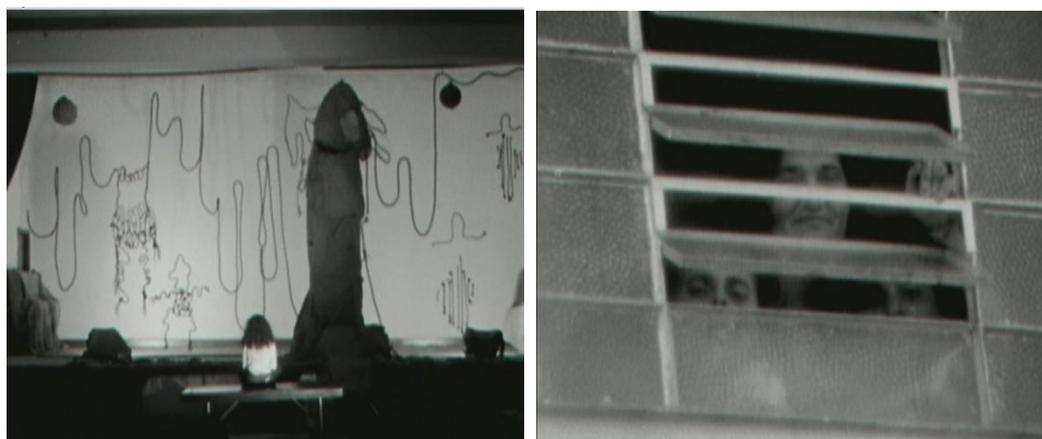


Figura 25: Frames do filme *Dois nove cinco ponto cinco* (1981), de Lourival Belém Jr.

O curta-metragem tem 12 minutos de duração e contou com a produção e iluminação de Noemi Araújo, câmera de Ronaldo Araújo e locução de Fábio Marques e Fernanda Guedes. O filme foi exibido dentro da programação do cineclube e no Festival de Brasília de 1982. Ele também integrou a programação da Mostra de Cinema do Centro-Oeste, promovida

em agosto de 1984 em Brasília, pela Embrafilme e pela Associação Brasileira de Documentaristas de Brasília (ABD-DF)<sup>237</sup>.

Para esta pesquisa, o curta-metragem foi visionado em DVD<sup>238</sup>. Segundo Noemi Araújo, a partir da experiência da produção deste curta-metragem, “o grupo percebeu que tinha capacidade de fazer cinema”.

### 3.6.4 - *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo* (Lourival Belém Jr, 1981)

Em 1981 foi rodado o filme *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo*, realizado em 16mm e com 15 minutos de duração. Com direção de Lourival Belém, o curta traz dois atores interpretando o diálogo entre um diretor de cinema e o cineasta francês Jean-Luc Godard. O objetivo desta conversa era “desconstruir a ideia de que existe uma transparência na linguagem cinematográfica”, nas palavras de Lourival.

Os trechos do curta-metragem *Recordações de um presídio de meninos* (2009) em que aparecem os integrantes do Cineclube Antônio das Mortes pertencem a esta obra de 1981. No entanto, o filme completo já não existe mais.

### 3.6.5 - *Nosso cinema, aspectos e sua gente* (Eudaldo Guimarães, 1981)

Neste filme, Eudaldo Guimarães trabalha com uma concepção de cinema baseada no “realismo, no naturalismo, na fotografia e na interpretação artística”<sup>239</sup>. Seu grande interesse pela arte o impulsionou para a produção de um filme que “retrata um pouco da história do próprio cinema goiano através de muita música e pouco diálogo”, com a “apresentação e narração feita pela atriz Jacqueline Oliveira Fidélis”<sup>240</sup>. Jacqueline era uma das mais conhecidas atrizes da cidade, principalmente por ter vencido o “Concurso do sorriso mais bonito do Brasil”, promovido pela revista *Capricho* na década de 1980.

---

<sup>237</sup> CINEMA goiano em Brasília. *O Popular*. Goiânia, n.d, ago, 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

<sup>238</sup> Este filme e outros de Lourival Belém (*Quinta essência, Dedo de Deus, Recordações de um presídio de meninos, etc*) também podem ser vistos no site da produtora F64 Filmes: <http://www.f64filmes.com>

<sup>239</sup> PIMENTEL, Roberto. Nosso cinema, aspectos e sua gente. *Folha de Goyaz*. Goiânia, 17 set. 1981. Folha Cultural, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>240</sup> NOSSO cinema, aspectos e sua gente. *Diário da Manhã*. Goiânia, 12 dez, 1981, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães. A citação seguinte é da mesma fonte.



Figura 26: Set de filmagem de *Nosso cinema, aspectos e sua gente* (1981), de Eudaldo Guimarães. Da esquerda para direita: Nilson Pereira (projeccionista do CAM), Eudaldo Guimarães, Jacqueline Fidelis, Lourival Belém, Guaralice Paulista e Noemi Araújo.

O filme é definido por Eudaldo como um documentário-ficção, que tinha o objetivo de tratar “da nova geração [cineastas do CAM] que vem tentando romper as barreiras e conseguir realizar um trabalho criativo”. O curta-metragem em 16mm possuía 20 minutos e foi exibido na 1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro Oeste, em dezembro de 1981.

Esta obra possui cópia apenas em 16mm e está no acervo pessoal de Eudaldo Guimarães. Alguns trechos deste filme podem ser vistos no documentário *A história do cinema goiano: 1912 a 1998*, dirigido por ele próprio. Não foi possível ter acesso ao material original.

### 3.6.6 - *Lúcidos ou neuróticos?* (Divino Conceição, 1981)

Divino Conceição alternava suas participações na cooperativa de produção entre direção, assistência de câmera e atuação. Como ator era tido entre os integrantes como o personagem “galã” dos filmes do CAM. Na direção, mostrou sua proposta experimental com a realização do filme *Lúcidos ou neuróticos*, em 1981. O curta-metragem foi produzido em 16mm, com duração de cinco minutos.

Segundo o diretor, o filme tem como objetivo abordar as neuroses do cotidiano através da história de dois personagens que buscam incessantemente algo que eles não conseguem definir e que também nunca encontram. A neurose do homem engendra-se na trama por meio da linguagem experimental, considerada por Divino Conceição como a única que consegue pensar o social.

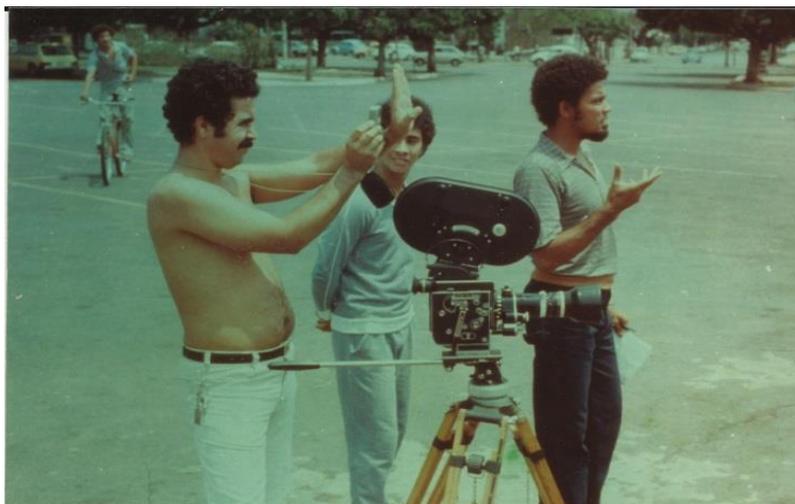


Figura 27: Filmagens do curta-metragem *Lúcidos ou neuróticos* (1981), de Divino Conceição. Da esquerda para a direita: Ronaldo Araújo, Erivaldo Nery (Piolho) e Divino Conceição.

Na opinião de Divino, o filme tem uma “concepção bastante fantástica de se pensar cinema”, influenciado pelas ideias de Glauber Rocha<sup>241</sup>. A cópia deste curta encontra-se apenas na bitola original, no acervo pessoal de Eudaldo Guimarães. Não foi possível ter acesso a este filme.

### 3.6.7 - *Quinta essência* (Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo, 1982)

O curta-metragem *Quinta essência* foi rodado em 16mm no ano de 1982, com a direção de Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo. Com duração de 17 minutos, o filme traz uma bailarina que percorre os corredores e espaços de um manicômio e através da dança se relaciona com os pacientes. A bailarina desliza nos espaços ocupados pelos pacientes, sob a presença de uma câmera que observa e que também é observada.

---

<sup>241</sup> A HISTÓRIA DO CINEMA GOIANO: 1912 A 1998. Divino Conceição: depoimento. In: GUIMARÃES, Eudaldo. Goiânia, doc. vídeo beta-cam, 2002. Entrevista concedida a Eudaldo Guimarães.



Figuras 28: frames do filme *Quinta essência* (1982), de Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo.

A bailarina foi coreografada por Cida Ramos e a música composta por Rondon de Castro. Um aspecto interessante que acompanhou esta obra no momento em que passou a ser exibida tanto no Cineclube quanto em festivais foi sua caracterização enquanto gênero. Embora no depoimento de Lourival Belém seja definida como uma obra de ficção experimental, ela foi denominada também como um musical.

Em reportagem publicada na *Revista de Cinema Cisco* de 1986 sobre as produções realizadas pelo cineclube, tem-se a caracterização deste curta-metragem como “um musical de 18 minutos”<sup>242</sup>. Lourival se recorda que a problemática da definição de gênero também ocorreu na exibição do filme no Festival de Brasília de 1983, durante uma discussão realizada, na qual um participante mencionou a obra como “uma riqueza de videoclipe”:

Eu tive vontade de suicidar (risos)! Eu estava tentando passar altas discussões daquele tema. Era o cineclube, eu, Rondon, Ronaldo, Guaralice, a nossa equipe discutindo, cada um sobre o que pensava da loucura. E pensar a loucura e montá-la num filme não é fácil.

Experimental ou musical, o curta-metragem também foi exibido no Festival Internacional de Filme Musical e Coreografado de Besançon, na França, em 1983. Foi exibido também na Mostra de Cinema do Centro-Oeste, promovida em agosto de 1984 em Brasília, juntamente com o curta *Dois nove cinco ponto cinco*. Nesta pesquisa, o acesso a este filme se deu por meio de uma cópia em DVD.

### 3.6.8 - *Sonhos e fantasias* (Eudaldo Guimarães, 1982)

---

<sup>242</sup> BRITO, Guilherme de. O interesse pelo cinema inicia-se pela ilusão. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, ano 1, n. 2, p. 25, dez./jan. 1986. Acervo da Cinemateca Brasileira.

Outro trabalho dirigido por Eudaldo Guimarães, *Sonhos e fantasias*, trata da história de uma menina, interpretada por Jacqueline Fidelis, que possuía o sonho de ser atriz de cinema. Para tal recorre à figura de um produtor, interpretado por Divino Conceição, que não estava envolvido com cinema e sim com o teatro. A trama se desenvolve neste conflito entre fazer o que era possível (teatro) e buscar o sonho (cinema). No fim, a garota apresenta uma amiga (Maria do Carmo) ao produtor que acaba optando por ela, deixando a personagem principal desolada.



Figura 29: Filmagens de *Sonhos e fantasias* (1981), de Eudaldo Guimarães, realizadas no Teatro Goiânia. Da esquerda para direita: Hélio de Brito, Eudaldo Guimarães, Jacqueline Fidelis e Idelsino Martins.

O trabalho, rodado em 16mm e com 15 minutos de duração, contou com a produção de Hélio de Brito e Lourival Belém Jr, fotos de Guaralice Paulista e câmera de Ronaldo Araújo. A cópia deste filme encontra-se na bitola original, no acervo pessoal de Eudaldo. Não foi possível ter contato com este material.

### 3.6.9 - *O grande circo Vera Cruz* (Hélio de Brito e Zezeu Rosa, 1983)

Este é o segundo filme dirigido por Hélio de Brito, realizado em 1983. O trabalho é um média-metragem de 40 minutos que também contou com a direção de Zezeu Rosa. Na época, foi considerado pela imprensa local como “um filme ensaio sobre estética cinematográfica”, por sua estrutura ser baseada na montagem de vários filmes de ficção e documentários<sup>243</sup>. O cartaz produzido para a divulgação deste filme também demonstra uma colagem de assuntos e de influências ao caracterizá-lo como “a fantástica aventura de um

<sup>243</sup> A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

calango no globo da morte”, “uma proposta para Goiás, Brasil e América Latina: a estética da fome: miserabilismo explicitado”:

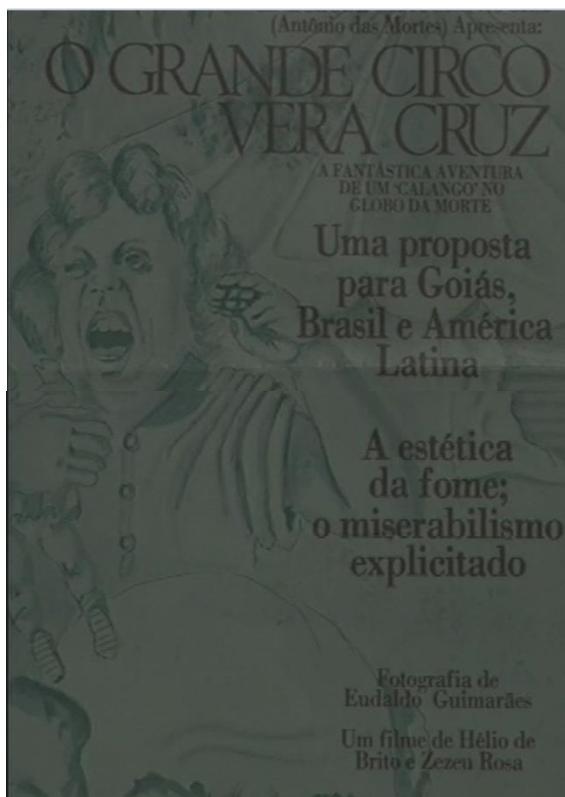


Figura 30: Cartaz do filme *O grande circo Vera Cruz* (1983), de Hélio de Brito e Zezeu Rosa.

Luiz Cam recorda-se de uma reação comum dos espectadores em relação a este filme, principalmente quando exibido nas cidades do interior de Goiás. Segundo Luiz, o grupo do cineclubes conseguia atrair grande público para a exibição, mas após o término da projeção tinham que sair correndo da cidade:

Talvez este filme causasse interesse no âmbito cineclubista, mas no geral o público queria apedrejar a gente, quebrar o projetor. Lembro-me que em Pires do Rio até o clero se voltou contra a gente. Nós fizemos uma divulgação muito grande numa escola de padres e freiras e conseguimos uma sessão cheia com mais de 70 pessoas. As freiras chegavam e diziam: esse pessoal do cinema... deve ter coisas interessantes para mostrar. Ninguém conhecia o filme. Depois de 20 minutos de exibição e ninguém tinha visto trapezista nem globo da morte, porque o filme chamava *O grande circo*, começaram a questionar: mas que diabo de filme é esse? Aí queriam linchar a gente. As freiras olhavam para a gente e diziam: vocês não são de Deus.

Apesar do grande número de exibições no interior de Goiás e dentro do próprio cineclubes, após este período o filme não foi mais visto e nada restou de seu material.

### 3.6.10 - *Conceição my love* (Hélio de Brito, 1984)

Terceira produção de Hélio de Brito, é um média-metragem realizado em 16mm no ano de 1984. De acordo com a matéria publicada na *Revista de Cinema Cisco* sobre os filmes produzidos por Hélio, este trabalho “versa sobre a influência que o cinema hollywoodiano exerce em países do terceiro mundo”<sup>244</sup>. A obra teve como locação as praias de Conceição do Araguaia, Estado do Pará, e contou com elenco formado pelo grupo de teatro Berokan, da própria cidade paraense. Foi exibido nas sessões do CAM, mas também participou da 9ª edição do Festival de Cinema de Palmas, no Tocantins, realizado entre 30 de outubro e 1 de novembro de 2010, com uma nova versão e novo título *O mistério de Conceição my love*, utilizando as imagens que restaram deste primeiro trabalho.



Figura 31: frame do filme *Conceição my love* (1984), de Hélio de Brito.

Nesta nova versão, o filme se apresenta como uma experiência vivida por uma equipe de filmagem de Goiânia, durante a produção de um comercial turístico na cidade de Coqueiros do Norte, nos anos 1980. Após a revelação dos negativos do comercial, a equipe se depara com cenas que não foram realizadas por eles. No material disponibilizado no site Youtube - onde se encontra parte do filme para seu visionamento -, esta influência estrangeira consolida-se nestas cenas misteriosas, descritas como “imagens do inconsciente coletivo daquela comunidade, povoada por mitos e heróis do cinema e da televisão; e imagens de um suposto confronto cultural entre Bilidim e Conceição, a rainha do carimbó”<sup>245</sup>. Parte da obra original encontra-se no acervo pessoal de Hélio de Brito, em Palmas, Tocantins.

<sup>244</sup> A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>245</sup> Link para acesso: <http://www.youtube.com/watch?v=WxwV0bRa0Xk>

### 3.6.11 - *Cinzas da quarta-feira* (Hélio de Brito, 1984)

Último filme produzido por Hélio de Brito no Cineclube Antônio das Mortes, *Cinzas da quarta-feira* é um média-metragem de 16mm filmado em 1984 na cidade de Gurupi, Tocantins. O filme aborda a história de dois jovens reprimidos no interior do Brasil, na época da ditadura militar, refletindo “a angústia da juventude, a falta de perspectiva. A mola propulsora da trama é o conflito impulso-moral”<sup>246</sup>. Este trabalho recebeu apoio da prefeitura de Gurupi, no entanto “grande parte do dinheiro necessário à produção veio do seu próprio bolso, o que o impeliu [Hélio Brito] a contrair uma série de dívidas”.



Figura 32: Frame do filme *Cinzas de quarta-feira* (1984), de Hélio de Brito.

Com o edital Sesi de apoio à cultura, o trabalho foi finalizado e ganhou uma nova versão em 2001. Foi disponibilizada na internet, utilizando imagens originais, mas acrescentando uma voz *over* totalmente diferente da diegese. De acordo com a sinopse apresentada pelo diretor, “enquanto a imagem é surrealista, a narração é naturalista e próxima do brega. O resultado é um pouco estranho, mas como se trata de experimentação...”.

A nova versão deste trabalho pode ser encontrada no site Youtube<sup>247</sup>. O material original encontra-se no acervo pessoal do diretor.

### 3.6.12 - *Ventos de Lizarda* (Pedro Augusto de Brito, 1982-2000)

Pedro Augusto de Brito era um funcionário do Fisco, órgão ligado ao Ministério da Fazenda, que tinha uma câmera Super-8. Ele produzia filmes, mas sentia em Goiânia um

<sup>246</sup> A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira. A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>247</sup> Link para acesso: <http://www.youtube.com/watch?v=9nfBEiPat9M>

isolamento entre os realizadores dessa bitola. Em 1981 escreveu uma carta ao jornalista Hélio Furtado do Amaral manifestando a falta de entrosamento entre os superoitistas goianos. A carta foi publicada no jornal *O Popular* na seção dos leitores<sup>248</sup>. Após esta divulgação, Hélio fez a ponte entre Pedro e o cineclube e a partir disto o cineasta passou a integrar a entidade.

Na primeira reunião de que participou, lançou a ideia de produzir um filme sobre uma lenda da cidade de Lizarda, Goiás, onde havia morado em anos anteriores. A história que corria neste município desde a década de 1930 era sobre uma moça, chamada Maria das Dores, que incorporava um espírito. Depois de um tempo este espírito passou a se manifestar sem a necessidade do corpo da garota, deixando a população da cidade apavorada. Pedro Augusto lembra que ao contar essa história para o grupo do cineclube, imediatamente Lourival Belém sugeriu que isto poderia virar um filme.

Para conseguir colocar o projeto em prática, o cineasta afirmou que vendeu as máquinas de uma confecção que possuía em São Paulo para comprar uma filmadora Bolex à corda, tripé, iluminação e outros equipamentos. Convocou, através do jornal, pessoas interessadas em trabalhar no filme e durante um ano foram feitos os trabalhos de pré-produção. No entanto, os problemas surgiram logo que a equipe chegou para filmar na cidade, pois o município ficou sem energia quando os equipamentos de filmagem foram ligados. Segundo Pedro, “a população ficou revoltada visto que o assunto [a lenda] era um tabu, porque íamos depor contra a cidade e que ninguém mais iria lá. De fato, a cidade tinha uma aura negativa por conta desta lenda”.



Figura 33: Frame do filme *Ventos de Lizarda* (1982-2000), Pedro Augusto de Brito.

---

<sup>248</sup> Durante o levantamento nos jornais para esta pesquisa, não foi encontrada esta carta.

Outro problema que o grupo encontrou: um cidadão de grandes posses financeiras da cidade quis comprar todos os equipamentos de filmagem para que a equipe interrompesse a produção. De acordo com o cineasta, “as pessoas estavam reclamando para ele do filme que estava sendo produzido. Ele queria jogar no rio todo o material”. Além disso, os figurantes desistiram de participar das filmagens, como conta Pedro Augusto:

Tem uma situação no filme que o personagem sai com uma cruz na porta da Igreja e as pessoas que estão rezando no filme são todas da equipe técnica, porque na cidade a gente não conseguia figurantes. Ocorreu de umas meninas que eram da figuração serem proibidas pelas mães na hora da filmagem de participarem. Não teve como terminar o filme na cidade.

A equipe teve que continuar a produção em outros lugares de Goiás, como a cidade de Nova Crixás e nas praias do rio Araguaia, numa tentativa de reproduzir um cenário semelhante à Lizarda. Quando a equipe chegou em Goiânia para a montagem do filme, mais problemas ocorreram. Pedro Augusto e Eudaldo Guimarães (que havia feito a câmera no longa-metragem) tiveram uma briga que terminou na delegacia. Talvez esta briga explique os motivos do cineasta ter afirmado na época que o Cineclube Antônio das Mortes não havia colaborado na produção deste trabalho.

De acordo com o jornal *O Popular* de 6 de outubro de 1982, *Ventos de Lizarda* “pretende representar Goiás no próximo Festival de Brasília, enquanto seu diretor assinala que a produção não tem nenhum vínculo com o Cineclube Antônio das Mortes”<sup>249</sup>. Outra possibilidade é que, pelo fato de Hélio de Brito e Eudaldo terem sido os únicos do CAM a trabalhar na produção, a colaboração tenha sido compreendida como uma ajuda individual. O próprio diretor, em depoimento a esta pesquisa afirmou que este foi um dos filmes produzidos pelo cineclube.

Além da briga, o grupo ficou sem recursos suficientes para finalizar o trabalho e teve dificuldades na sincronização do som, o que resultou em um trabalho sem conclusão. O filme, média-metragem em 16mm de 53 minutos de duração, só foi retomado em 2000, por meio do Edital de Incentivo à Cultura da prefeitura de Goiânia. Está disponível na íntegra no site Youtube<sup>250</sup>. O material original encontra-se em acervo pessoal do cineasta.

---

<sup>249</sup> PORTO, Judas Tadeu. Tentativa de afirmação de novos cineastas. *O Popular*. Goiânia, 06 out. 1982. Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>250</sup> Link para acesso: [http://www.youtube.com/watch?v=\\_e93cnTvM-Q](http://www.youtube.com/watch?v=_e93cnTvM-Q)

### 3.6.13 - *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* (Ricardo Musse, 1984)

Este filme surgiu por acaso. Ricardo Musse recorda-se que recebeu uma ligação de Lourival Belém avisando-o que estava com uma câmera de vídeo. Imediatamente Ricardo sugeriu que fosse feito um filme. Os integrantes do cineclube reuniram-se, em um dia de gravação, no ano de 1984, e produziram *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano*. Todas as cenas foram gravadas na rua 96, do Setor Sul, e no Teatro Goiânia. O filme foi feito em takes contínuos e o som foi captado pelo próprio microfone acoplado à câmera, assemelhando-se ao “*Dogma*, mas com condições precárias, pois não haveria condições para montagem”, de acordo com Ricardo Musse.

O vídeo é uma mistura de ficção e documentário, experimental, em que os integrantes do CAM se propõem a pensar sobre o povo goiano e sobre Glauber Rocha. Questionam o público da cidade quanto o seu cenário cultural, o gosto pelo cinema brasileiro, a repercussão da morte de Glauber Rocha e o domínio da televisão. O filme também apresenta um diálogo entre o cineasta baiano e o ator João Bennio interpretados, respectivamente, por Ricardo Musse e Leonardo do Carmo.



Figura 34: frame do filme *João Bennio, Glauber Rocha e o cinema goiano* (1984), de Ricardo Musse.

De acordo com Ricardo, o filme não teve roteiro, pois a ideia era deixar espaço para o improvisado e para que os personagens falassem por si próprios. Ele destaca que apenas um personagem, interpretado por Mauricinho, recebeu orientações da direção, porque tinha que ler uma passagem do livro de Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo* (Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981). Nesta produção, os integrantes do CAM e do Cineclube João Bennio questionam as pessoas da rua sobre o que assistem na televisão e propõem as

seguintes questões: o povo goiano quer ver e ouvir Glauber Rocha? Qual a importância de Glauber Rocha para a cultura goiana?

As perguntas são feitas por Ricardo Musse e respondidas por Leonardo do Carmo, que destaca a importância deste cineasta. As imagens mostram os integrantes do cineclube e se explicita também as condições de gravação, ao mostrar o equipamento utilizado.

Tenta-se também reproduzir a voz e o estilo de Glauber Rocha, da mesma forma como as reportagens do programa “Abertura” da rede Tupi de Televisão, do qual o cineasta participou por quatro meses no ano de 1979. Este programa tinha a direção de Fernando Barbosa Lima e reunia um grupo de escritores, cineastas e atores, como Fernando Sabino, Norma Bengel, Ziraldo, Antônio Callado, Antônio Guerreiro e o próprio Glauber. O objetivo era abordar temas políticos da realidade brasileira. Neste curta-metragem, a semelhança com a atuação de Glauber na TV se dá com as entrevistas realizadas pelos integrantes, os temas perguntados, o microfone que é empurrado na direção do rosto dos entrevistados, as brincadeiras e gritarias.

Em texto publicado no jornal *O Popular* de 12 de janeiro de 1986, Ricardo Musse define este trabalho pelo “seu caráter de farsa, de paródia, de sátira”, numa vídeo-performance “antropofágica” que visa a desmistificação:

O mito João Bennio, que o Leo do Carmo brilhantemente encarnou, mostra, ao inventar um João Bennio revolucionário, cinemanovista, a falsificação inerente a qualquer mitificação (mesmo à do João Bennio cultivador das raízes goianas). A valorização do discurso teórico de Glauber Rocha desmistifica a imagem do cineasta genial, guiado por inspirações. As entrevistas e as articulações entre as estéticas cinematográficas, a cultura goiana e a indústria cultural lançam uma luz sobre o processo de formação/produção do imaginário coletivo goiano.<sup>251</sup>

Tal processo finaliza-se com o grupo carregando um caixão vazio para dentro do Teatro Goiânia. Este filme foi exibido diversas vezes no Cine Cultura e no Centro Cultural Martim Cererê. Para esta pesquisa, o diretor disponibilizou cópia em DVD, também disponível no Museu de Imagem e Som de Goiânia.

#### 3.6.14 - *Dedo de Deus* (Lourival Belém Jr e Márcio Belém, 1987)

O curta-metragem *Dedo de Deus* é uma produção em 16mm com direção dos irmãos Lourival Belém Jr e Márcio Gomes Belém. A produção originou-se de um pedido da FEBEM de Goiânia - Fundação Estadual do Bem Estar do Menor, aos diretores para que fizessem um

---

<sup>251</sup> MUSSE, Ricardo. Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano. *O Popular*. Goiânia, 12 jan. 1986, p.27. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). Cf. Anexo R.

documentário sobre a instituição. No entanto, para a execução deste projeto, Lourival exigiu liberdade total de condução de sua obra, aceita pela entidade. O curta-metragem é um documentário que aborda o conflito entre o trabalho do Centro de Observação e Orientação Juvenil - COOJ/FEBEM e a “educação” dada aos menores que abrigava, entre 1972 e 1986.

O início do filme já simula uma atmosfera policialesca, com a voz que narra “A cidade contra o crime”, uma referência a um antigo programa popular sensacionalista de rádio – recurso também utilizado por Rogério Sganzerla no filme *O bandido da luz vermelha* (1968). A voz *over* contextualiza a história da instituição, no entanto a câmera passeia pelos corredores do local escancarando um ambiente sujo, depredado e decadente, contrastado pelo som do chorinho na trilha musical. As fotos dos menores que passaram pela instituição são mostradas em um mesmo momento que a locução narra como era feito o diagnóstico desses jovens para o encaminhamento de internação no local.



Figura 35: Frame do filme *Dedo de Deus* (1987), de Lourival Belém Jr e Márcio Gomes Belém .

Esta produção também foi utilizada para a construção do filme *Recordações de um presídio de meninos* (2009), de Lourival Belém Jr, juntamente com o outro curta-metragem *A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo* (1981). Para esta pesquisa, o filme foi visionado em DVD, mas pode ser encontrado também no site F64 Filmes.

### 3.7 – Glauberianos

Após o contato com os filmes realizados pelo cineclube, retoma-se às questões apontadas neste tópico de produção audiovisual. Qual conceito de experimental estas obras abrangem? Que características comuns podem ser identificadas nos filmes a partir deste trabalho em cooperativa? De que maneira estas produções dialogavam com os debates, com as programações e demais atividades promovidas pelo cineclube?

Uma dos primeiros aspectos que chamou atenção nesta pesquisa histórica sobre o cineclube é que desde a elaboração do estatuto da entidade já se tem como um dos objetivos a produção de filmes. De filmes experimentais:

Art.2º - Tem por objetivos principais:

- a) Apresentar filmes de qualquer qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica;
- b) Realizar conferências, cursos, mesas-redondas e seminários, editar boletins, promover concursos e manter uma biblioteca e arquivo para estudos e debates de assuntos de cinema em geral.
- c) Incentivar a prática e o progresso do filme experimental.<sup>252</sup>

Isto se relaciona com o manifesto publicado em 1982, onde se afirma que o cineclube já tinha uma carga teórica grande e que partia para a produção. Pode-se sugerir então que eles se prepararam para atingir este estágio, desde sempre desejado. Assim como na parte da crítica discutiu-se que o cineclube atraiu e irradiou críticos de cinema, na produção ocorreu este mesmo processo. A entidade atraiu pessoas que já tinham um contato com a realização de filmes, como é o caso de Eudaldo, Divino, Pedro Augusto e Ronaldo Araújo, como também lançou para este campo de produção integrantes que até então possuíam apenas uma vontade ou que tinham apenas preparo teórico.

As atividades promovidas antes da formação do núcleo (exibições, debates, grupos de estudos) contribuíram para o conhecimento destes membros sobre as estéticas cinematográficas, o que os influenciava a procurar outras formas de linguagem além da narrativa clássica. De acordo com Lourival Belém, a opção pelo experimental se dava pela liberdade do processo criativo:

ele [o cinema experimental] exige uma abertura, uma necessidade, uma condição de favorecimento do gênio criativo, que isso é uma dimensão - no meu entendimento - que tende a ser podada pelas condições mercadológicas, do próprio capitalismo, da massificação, da racionalização extremada, da planificação de tudo. No experimental você tem uma possibilidade de se desamarrar disso. [...] E você se põe naquele lugar onde o confortável, o cômodo não cabe mais.

Para Divino Conceição, o experimental é uma condição para “ultrapassar a linguagem convencional em busca de uma evolução” e “uma afronta ao cinema capitalista” [cinema hollywoodiano]. Em texto escrito pelo cineasta na seção de cartas do *Jornal Opção*, ele

---

<sup>252</sup> CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Estatuto interno. *Diário Oficial* [do município de Goiânia]. Goiânia, 5 de maio de 1978, p.15 . Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias (Acervo de Lourival Belém Júnior).

reforça que a vanguarda convida-o a “evoluir culturalmente, intelectualiza-me, me liberta dos condicionamentos impostos pela cultura dominante”.<sup>253</sup>

Mesmo com esta prerrogativa da vertente experimental, é preciso ressaltar que não havia um pensamento uníssono do que seria este “cinema experimental”, nem uma espécie de “manifesto” para esta prática do grupo. Por exemplo, Guaralice Paulista afirmou que aprendeu sobre o experimental com o cineclubes, porque antes não sabia o que era. Ronaldo Araújo, quando foi perguntado sobre esta proposta de produção experimental do cineclubes, respondeu que ele “era a própria vontade do grupo em fazer cinema. Tudo o que a gente fazia era experimental, porque a gente não sabia fazer”. O que pode sugerir que a produção foi pautada por experimentalismos diversos, de acordo com a concepção de cada integrante sobre este campo.

Outro aspecto é que esta experimentação também abrange a falta de recursos para a produção destes filmes. Recorriam a tomadas únicas, devido à restrita quantidade de negativos em Super-8. Os personagens eram amigos atores, ou até mesmo um dos membros, como é o caso de *Divino Conceição*. Ou pessoas comuns convocadas a ajudar nas filmagens. Os locais de gravação eram pontos que eles frequentavam na cidade: Praça Cívica, DCE e o Campus II da UFG, Teatro Goiânia, a região central, os cinemas de rua, ou cidades onde alguns membros moraram: Lizarda (Goiás) e Gurupi (TO). A exceção é Itapuranga, pelo convite que receberam da Comunidade Ana Félix para ajudarem na realização de um filme.



Figura 36: À esquerda, Eudaldo Guimarães e Lourival Belém. À direita, *Divino Conceição*. Filmagens realizadas em 1981 no Campus II da UFG.

---

<sup>253</sup> Não foi possível encontrar a data na qual este texto foi publicado, apenas que sua publicação pertence à 230ª edição do *Jornal Opção*. Entretanto ele pode ser encontrado na íntegra na internet. Cf. CONCEIÇÃO, Divino. Cinema novíssimo. In: *Blog do Diego de Moraes*. Goiânia, 11 jun. 2008. Disponível em: <<http://diegodemoraes.blogspot.com.br/2008/06/figuras-que-encontramos-pelas-ruas.html>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

Suas produções também se caracterizaram pela variedade de temas e gêneros. O que importava era que todos cooperassem para transformar em filme as ideias que cada membro tinha. Percebe-se a influência que os debates e as leituras promovidas no cineclube exerceram nestas produções. No mesmo manifesto citado anteriormente, “Cineclube mais uma vez pede passagem”, afirma-se que estes trabalhos se adequam a “mais moderna linguagem (não técnica) compatível com o *front* cinematográfico mundial”<sup>254</sup>. E ainda lista as tendências de cada integrante:

Do classicismo “hollywoodiano” ao vanguardismo, tem de tudo. Como todo cineasta que começa, as influências são variadas. Divino José diz ser influenciado por René Clair; Eudaldo Guimarães tem influências marcantes de Roman Polanski; Hélio de Brito de Alain Resnais; Zezeu Rosa é chamado de “feliniano”; Lourival Belém Jr. se diz identificado com a lentidão e o psicologismo do alemão Wim Wenders; Lisandro Nogueira, de Pasolini. Tudo isso a nível internacional. Na verdade, só uma coisa é patente: a grande influência, que de certa forma inspira todos, é a do brasileiro Glauber Rocha. Glauber talvez seja para todos nós o mesmo que o russo Eisenstein foi para os cineastas dos chamados “cinemas novos”, os cinemas de reação aos moldes clássicos de Hollywood.

É preciso destacar que um dos nomes citados acima, Zezeu Rosa, não foi mencionado nos depoimentos como um membro da cooperativa nem como integrante do CAM. Provavelmente ele deve ter participado de algumas sessões da entidade nesta época. Trabalhou apenas nos filmes de Hélio de Brito como ator e dividindo a direção.

Desta gama de autores exibidos e discutidos nas sessões do CAM, cada integrante se inspirava e exprimia em seus filmes a marca dessas influências. Costurando todas estas produções está Glauber Rocha, com sua proposta de uma nova linguagem cinematográfica e a famosa frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. No livro *Revolução do Cinema Novo* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), Glauber Rocha dirige-se aos cineastas independentes como integrantes de uma luta comum:

Todos os cineastas independentes devem se organizar nacionalmente em grupos de produção e distribuição e contar com a ação efetiva de denúncia econômica e desmistificação estética do *cinema americano* e respectivos subprodutos. Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo *cinema americano*.<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> Cineclube mais uma vez pede passagem. *Diário da Manhã*. Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG). A citação seguinte é da mesma fonte.

<sup>255</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.101.

Nesse texto de 1967, é preciso ressaltar que a referência de Glauber aos cineastas independentes possui um contexto histórico específico. Ela provém dos debates desenvolvidos desde a década de 1950 sobre o cinema brasileiro e que acabaram ganhando maior força na década de 1960 com o Cinema Novo, como a ênfase na produção fora dos estúdios, no baixo orçamento e na temática popular brasileira buscando a visão crítica da realidade. A questão da desmistificação da estética do cinema norte-americano é um dos aspectos do discurso de Glauber que tiveram maior impacto no pensamento e nas produções do Cineclube Antônio das Mortes. A influência de outras cinematografias nos trabalhos da entidade mostra esta tentativa de desocupar a linguagem clássica de seu espaço de hegemonia.

Divino Conceição afirmou que não seguia regras na elaboração de seus filmes, mas que procurava fazer um cinema defendendo uma linguagem *underground*. A proposta de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para ele reflete muito mais o sentido de comunidade, da qual todos poderiam utilizar uma câmera e dizer o que quisessem. Esta possibilidade de transformar uma ideia em filme integrava-se ao imaginário do CAM. Em sua curta-metragem *Lúcidos ou neuróticos*, o cineasta reforçou a influência de Glauber, assim como em outros trabalhos de sua filmografia.

*Grande circo Vera Cruz* (1983), de Hélio de Brito, deixa muito clara a sua inspiração. Embora não tenha sido possível assistir ao filme, seu cartaz explicitamente refere-se a Glauber ao se colocar como “uma proposta para Goiás, para o Brasil e para a América Latina: a estética da fome e o miserabilismo explicitado”. E outro trabalho deste cineasta, *Conceição my love*, ao abordar o embate entre a cultura local e a cultura estrangeira, também repercute as ideias do Cinema Novo de uma luta contra esta influência colonizadora.

Mais um filme em que se pode perceber a influência de Glauber Rocha é o de Ricardo Musse, intitulado *Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano* (1984). Primeiro, porque o diretor goiano interpreta o próprio Glauber. Segundo, porque os outros integrantes que participam deste filme, Divino Conceição, Beto Leão, Luiz Cam, Leo do Carmo e Hélio de Brito apresentam uma postura contestatória. Ricardo pergunta a Leo do Carmo se o povo goiano quer ver e ouvir Glauber Rocha. Sua resposta é:

O povo goiano é um povo alienado, manipulado, não sabe o que quer. De uma certa maneira retrata o povo brasileiro. [...] A gente tem que lutar para colocar o Glauber aí porque, bem ou mal, ele é melhor que todas essas coisas que nós estamos engolindo. [...] É muito mais cômodo chamá-lo de reacionário, que ele não sabe filmar isso e aquilo, do que desafiar durante uma hora e meia colocar a sua visão e sua consciência diante de suas imagens.

A cena termina com Leo do Carmo deitado no chão comendo capim. Outras partes desta produção só reforçam o quanto as ideias deste cineasta e do Cinema Novo reverberavam na postura que os integrantes tinham para com a produção fílmica, o que eles pensavam sobre cinema e sobre a própria cultura local.

Outros cineastas do cineclube deram mais vazão às influências de outras estéticas cinematográficas, mas o fato de estarem inseridos no contexto de contato com as propostas deste movimento do cinema brasileiro, acabou por influenciar, de alguma maneira, na produção do grupo. Assim como nos debates e nas críticas, os filmes também revelam o perfil provocador destes membros. Seja questionando a cultura e o cinema em Goiás, repensando Glauber Rocha, questionando a linguagem cinematográfica clássica ou propondo um cinema experimental, os filmes realizados por este grupo também carregavam a provocação como maneira de pensar e fazer cinema.

#### 4 - Considerações finais

As sequências finais de *Recordações de um presídio de meninos* trazem com mais força a ideia de memória. Na primeira delas, tem-se o personagem principal sentado na borda da fonte que existia na antiga Praça do Bandeirante. O olhar do jornalista é distante, pensativo, como se estivesse em outro local. Ele está num dos pontos centrais da cidade, relembando o passado. Depois o personagem sobe na estátua do bandeirante, assim como foi feito por Estelino Filho neste mesmo filme.

A próxima sequência consiste novamente na presença de Lourival Belém, Divino Conceição e Eudaldo Guimarães, desta vez percorrendo a rua do Cine Santa Maria, com as latas de filmes por debaixo dos braços. O clima é de descontração. Eles caminham brincando uns com os outros. Embalando estas três cenas citadas, tem-se a música *How can you mend a broken heart*, composta por Barry e Robin Gibb, do grupo norte-americano Bee Gees. A escolha desta trilha sonora não foi por acaso. O clima nostálgico da música e a letra da canção dialogam com a proposta do filme ao falar de recordações:

*I can think of younger days when living for my life  
Was everything a man could want to do  
I could never see tomorrow  
But I was never told about the sorrow  
[...]  
I can still feel the breeze that rustles through the trees  
And misty memories of days gone by  
I could never see tomorrow  
No one said a word about the sorrow<sup>256</sup>*

Nesta esfera de lembranças, o filme é concluído com o jornalista afastando-se das antigas instalações do COOJ. Ele olha para o prédio, olha para o sol e coloca os óculos. Não só as lembranças dos tempos vividos no Centro de Orientações vão embora com ele, mas a memória de uma experiência cineclubista que o influenciou também caminha junto com o personagem.

---

<sup>256</sup> Tradução nossa: Eu consigo pensar em dias de outrora, quando viver a vida era tudo que um homem poderia querer fazer. Eu nunca poderia ver o futuro, mas nunca me falaram sobre o sofrimento. [...] Ainda posso sentir a brisa que atravessa as árvores. E as memórias etéreas de dias passados. Eu nunca poderia ver o futuro. Ninguém disse uma palavra sobre sofrimento. GIBB, Barry; GIBB, Robin. *How can you mend a broken heart*. In: BEE GEES. *Trafalgar*. Londres: Polydor, 1971, Dvd.

O curta-metragem foi todo construído por recordações. Lembranças de um passado marcante que ainda está presente na vida do jornalista e dos personagens que compuseram a história do Cineclube Antônio das Mortes. Tais lembranças apontadas no filme se entrelaçam e, por vezes, também se distanciam, das entrevistas, produções audiovisuais e textuais e fotos recolhidas para esta pesquisa. Ajudaram a elaborar uma das várias histórias possíveis deste cineclube. É preciso destacar aqui as palavras “uma das várias histórias”, pois este trabalho não teve o objetivo de construir “a” trajetória da entidade.

Cada entrevista realizada demonstrou visões particulares da história do cineclube. E elas foram de extrema importância, porque trouxeram detalhes da época que não se encontram em livros e nem nos jornais. Foram capazes de revelar emoções, descrição de locais, pessoas, comportamentos, ações. Revelaram criações, pois mostraram o entrevistado reelaborando, reeditando e recriando um fato passado, com os olhos e contexto do presente. E também revelaram o que não devia, não podia ou precisava ser esquecido. São estes aspectos que tornam a utilização da história oral como uma escolha metodológica desafiadora para uma pesquisa.

Os periódicos da época e todo o material produzido pelo CAM foram responsáveis por complementar ou reforçar ações e atividades que a memória destes membros já não recordava mais. Porém, também serviram para refletir e desmistificar a ideia de que são fontes das quais não se deve duvidar. Muito pelo contrário. Foi possível perceber que determinados documentos elaborados não correspondiam de fato ao que ocorria, como foi o caso das atas e das eleições de diretoria. Mas trouxeram grandes contribuições ao mostrarem o que não estava explícito, ou o que não deveria ser mostrado: um cineclube formado por integrantes que rejeitavam qualquer tipo de burocracia, pautados por um sentimento libertário e que tinham que atender algumas demandas para continuarem ativos. Portanto, assim como os depoimentos, os documentos e os jornais também criam, sugerem e alteram um fato passado.

Outro elemento que auxiliou na construção de uma história para este cineclube foram alguns filmes produzidos por seus membros. Transformaram-se também num aporte de memórias que transmitiram o que o grupo pensava naquela época sobre cineclube e cinema. Durante as entrevistas, alguns integrantes destacaram que estavam tentando lembrar o que pensavam ou o que debatiam na época. Outros simplesmente não falavam, porque não se recordavam. Daí que os filmes deram este suporte, pois ajudaram a compreender atitudes, comportamentos e ideias que estavam perdidas na memória.

Uma questão colocada em um dos congressos do qual participamos, expondo a trajetória do CAM, causou uma interessante reflexão sobre a entidade. Por que os materiais e parte dos filmes do cineclube não existem mais? Seria um senso de destruição? Talvez. A forte ligação com a entidade, a decepção com suas mudanças ou brigas internas podem ser elementos de uma tentativa de apagar as lembranças desta experiência. Isto foi um dos aspectos percebidos em alguns depoimentos. No entanto, muitos documentos e filmes foram perdidos porque não se tinha consciência de uma dimensão maior do cineclube – entendido, às vezes, como uma experiência de juventude – ou do que isto poderia contribuir no futuro. Se há um senso de destruição também há um senso de renovação e criação. Se alguns procuraram não associar suas atividades ao cineclube, outros ainda fazem questão de manter a entidade viva, citando-a em suas ações pessoais.

O entrelaçamento entre os depoimentos, filmes, documentos e jornais contribuiu para identificar algumas características do Cineclube Antônio das Mortes. A entidade tinha como estrutura de funcionamento a realização de três atividades: exibição e debate de filmes, os grupos de estudos e a produção audiovisual. Só a proposta de uma diversidade de ações lhe confere uma singularidade no movimento cineclubista, pois não era grande o número de cineclubes que se propunham a diferentes dinâmicas. Principalmente no quesito de realização de filmes. Não foi possível descobrir quantos cineclubes nas décadas de 1970 e 1980 produziam filmes, mas as entrevistas confirmaram um número restrito de entidades. É uma questão que exige pesquisas mais aprofundadas. Além dessas ações, outra atividade ganhou força: a crítica cinematográfica. O CAM aproximou pessoas que já as exerciam nos jornais de Goiânia, mas também estimulou seus integrantes a iniciarem esta prática.

O CAM foi uma entidade extremamente flexível e livre em vários sentidos. O público poderia participar quando quisesse e das atividades que lhe interessasse. Ele não se fixou em um local apenas. Para garantir a continuidade dos trabalhos, percorreu a cidade, realizando projeções tanto em ambientes da universidade como em outras regiões da capital. Levaram a cultura cinematográfica para cidades do interior de Goiás e do Mato Grosso. O cineclube foi composto no início por jovens estudantes, alguns ainda adolescentes ou iniciando a vida adulta. Depois passou a ser frequentado também por pessoas mais velhas, profissionais liberais.

Outras características que definem o cineclube: a vontade e o esforço destes integrantes em manter a entidade ativa. Lembrando que o período abarcou a transição entre o regime militar e a abertura política, as dificuldades de promover as reuniões no DCE, o medo

que ainda pairava no ar por conta da repressão, a burocracia para exibir determinados filmes, entre outras questões, foram empecilhos enfrentados pelo CAM e demais cineclubes do Brasil. Ressalta-se ainda a falta de recursos do cineclubista goiano, que levava seus integrantes a custearem, durante dez anos, as atividades da entidade, quando as doações não eram suficientes. Daí que a resistência é um atributo que pode ser aferido ao CAM.

O caráter de formação também é um elemento a ser destacado. Desde o início, com a criação do grupo de estudos e dos debates já havia a ideia de formação. Na primeira fase, formação intelectual dos membros do cineclubista – fossem eles da organização ou frequentadores em geral. Na segunda, continuidade desta formação, somada à prática audiovisual e ao ensino da linguagem cinematográfica para as comunidades. Na terceira, é uma formação de público para cinema. O especialista assumiria esta função de auxílio na transmissão do conhecimento e compreensão do filme. Esta formação promovida pelo cineclubista em seu desenvolvimento também foi questionada por pessoas de dentro e de fora da entidade.

Outro ponto a ser levantado é o debate. Em toda a história do grupo ele esteve presente e foi o elemento motor da existência do cineclubista. A sua importante função foi uma das bandeiras levantadas pelo CAM nas Jornadas Nacionais de Cineclubes das quais participou. Sem a presença do debate, o cineclubista transformava-se num mero espaço de projeção. O próprio debate promovido dentro da entidade era outro ponto de reflexão posto pelos próprios integrantes: intimidador? Provocador? E a figura do especialista? Transformou este debate?

O tom provocador também é uma característica deste cineclubista. Textos, filmes e debates apresentaram o atributo da provocação. O CAM provocou a cidade ao oferecer filmes com o debate voltado para os temas políticos; ao propor uma programação alternativa e ao criticar a qualidade dos filmes exibidos nas salas de cinema; ao questionar os rumos do movimento cineclubista; ao propor um cinema que se opunha à narrativa clássica; e ao criticar os próprios caminhos tomados pela entidade.

Tal provocação com os rumos do cineclubista demonstrou as diferentes concepções que cada membro assumiu sobre o cineclubismo. Existiam aqueles que consideravam o CAM como um ponto de encontro entre os jovens. Outros como uma opção cultural de visionamento de filmes de arte. Havia aqueles que o viam como um espaço de formação da cultura cinematográfica e formação política, filosófica etc. Alguns integrantes compreendiam o cineclubista como um espaço de criação. Também era visto como um ambiente fechado,

elitista, seletivo. Esses diversos significados de cineclubismo foram decisivos para os embates existentes dentro do próprio CAM: o que ele era e o que deveria ser.

Estes conflitos explicitaram os diferentes perfis que a entidade goiana adquiriu ao longo dos anos. Também demonstraram uma compreensão de heterogeneidade existente dentro do grupo. Numa perspectiva mais abrangente, permitiu entender a diversidade que havia dentro do movimento cineclubista sobre o conceito de cineclube. Havia cineclubismos.

É preciso destacar também que grande parte dos integrantes que participaram do CAM era composta de jovens estudantes ou recém-formados. Os mais velhos eram tomados como grandes referências intelectuais. No entanto, estes mesmos jovens, ao longo dos dez anos, tornaram-se adultos. Adquiriram outras responsabilidades, que os impediram de dar continuidade à atividade cineclubista de forma exclusiva.

A partir de 1988, o cineclube passou a realizar sessões esporádicas até 1999. Entre 1989 e 1990 foram promovidas algumas sessões no Cine Cultura, espaço recém-criado naquele momento pela prefeitura de Goiânia. De acordo com Lisandro Nogueira, em 1993 foi realizada uma mostra de filmes de Luís Buñuel, em 1996 uma mostra de filmes de Ingmar Bergman e, em 1999, uma mostra de cinema italiano, a última com o nome do CAM. Essas atividades foram promovidas por três membros: Eudaldo Guimarães, Lisandro Nogueira e Lourival Belém.

Após estas atividades, o cineclube tornou-se inativo enquanto realização de sessões e debates, mas ativo em muitas ações individuais de seus integrantes, como por exemplo, as produções audiovisuais de Lourival Belém e a mostra “Amor, a Morte e as Paixões”, promovida por Lisandro Nogueira de 2000 a 2005 e de 2011 até os dias atuais.

A diminuição das atividades do cineclube, culminando em sua inatividade no fim dos anos 1990 é um reflexo de vários fatores. O primeiro, já citado, das próprias exigências da vida adulta, que levaram seus integrantes a se dedicar ao trabalho e outras demandas. Outros fatores, que também levaram ao fim de grande parte dos cineclubes do país, tornaram-se obstáculos para a sobrevivência do CAM: a concorrência com o vídeo, a falta de espaço para as projeções, a falta de películas em 16mm, a inexistência de apoio por parte de instituições governamentais e a crise econômica. Ressalta-se também que em Goiânia nenhum dos cineclubes se apropriaram de salas de exibição abandonadas, como foi o caso do Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, nem montou salas com equipamentos profissionais de 35mm, como o exemplo do Cineclube Bixiga em São Paulo.

Tais aspectos dificultaram a continuidade da entidade goiana. No entanto, parte de seus membros continua na área de cinema, seja como cineastas ou pesquisadores: Lourival Belém, Guaralice Paulista, Divino Conceição, Eudaldo Guimarães, Lisandro Nogueira, Noemi Araújo, Herondes César, Hélio de Brito, Luiz Cam e Pedro Augusto. Os demais membros reforçaram a existência do cineclube como uma “escola”, onde puderam aprender sobre o cinema.

A formação de uma cultura cinematográfica foi um dos legados importantes deixados pelo Cineclube Antônio das Mortes. Todas as entrevistas foram unânimes ao afirmarem a importância da entidade como uma oportunidade de conhecer e estudar o cinema. Para Goiânia, nas décadas de 1970 e 1980, tais atividades oferecidas pelo CAM promoveram uma troca de conhecimento e acesso a filmes que eram raros. Antes, isto só havia sido possível pelo Projeto Cinema de Arte e pelos cursos ministrados por Hélio Furtado do Amaral. O grupo construiu um espaço cultural que se relacionou com outros movimentos da cidade, como o teatro e a música, visto que pessoas vinculadas às outras áreas também frequentavam a entidade. Logo, o cineclube inseriu-se em um circuito cultural importante para a época.

Além do mais, a produção de filmes do CAM estimulou uma atividade que era realizada por pouquíssimas pessoas no Estado. Não foi à toa que o grupo foi chamado de “a nova geração de cineastas goianos”. Não há pesquisas mais aprofundadas que informem as pessoas que produziam filmes na época. No levantamento feito por Eduardo Benfica e Beto Leão poucos nomes são citados: João Bennio, José Petrillo, Antônio Eustáquio (Taquinho) e Martins Muniz. A produção do cineclube demonstra que mais pessoas estavam envolvidas na produção cinematográfica e dedicadas a realizar filmes experimentais, diferentemente das obras produzidas até então, concentradas na ficção e no documentário com uma linguagem mais tradicional.

Nesta perspectiva, é preciso destacar a dificuldade em realizar pesquisas sobre o cineclubismo e sobre o cinema em Goiás. Em relação ao cineclubismo, existe uma quantidade restrita de estudos desenvolvidos sobre a trajetória dos cineclubes e todo o contexto do movimento cineclubista brasileiro. Apesar do grande número de entidades existentes ao longo da história destas entidades no Brasil, pouco foi pesquisado. Principalmente sobre os cineclubes das décadas de 1970 e 1980 e daqueles localizados em outras regiões fora do eixo Rio-São Paulo. Esta falta de bibliografia e de pesquisas prejudica estudos na área e faz com que muitas informações preciosas que dão conta desta parte da história do cinema brasileiro ainda continuem desconhecidas. Um exemplo com que nos deparamos nesta dissertação foi a

dificuldade para encontrar documentos sobre as Jornadas Nacionais de Cineclubes e sobre o movimento cineclubista na época aqui estudada. Pouco restou destes materiais. Se eles existem em maior quantidade estão guardados em instituições e acervos aos quais não tivemos acesso.

Sobre o cinema em Goiás, também são raros os estudos sobre sua história. Eduardo Benfica e Beto Leão constituem-se nas únicas referências de pesquisas voltadas para esta área. Outro grande problema enfrentado neste trabalho foi essa escassez de informações sobre o que se produzia na época e quais cinemas existiam. O que foi levantado aqui é o resultado de um trabalho proveniente de pesquisas em jornais e das entrevistas, que se tornaram as únicas fontes possíveis para contextualizar o período de desenvolvimento do CAM. Espera-se que este estudo estimule mais pesquisas sobre o cinema em Goiás, pois ainda há muito o que ser desvendado.

Da mesma forma como ainda existe muito o que ser desvendado sobre o Cineclube Antônio das Mortes. É possível que alguns aspectos da história desta entidade ainda precisem de maiores estudos, outras respostas, outros olhares. Mas fica aqui uma trajetória de um grupo que se destacou na cidade pela vontade de conhecer e debater cinema. Também pela vontade de transformar Goiânia, pois eram jovens que estavam ligados ao que havia de novidade cultural nas grandes cidades do Brasil. Eram cosmopolitas, dentro de uma capital intitulada, na época, pelos jornais e pessoas como “uma fazenda asfaltada”<sup>257</sup>.

Os integrantes do CAM eram “exterminadores culturais”, como relatou Judas Tadeu ao relacionar o cineclube com a figura de Antônio das Mortes, o exterminador de cangaceiros. Ismail Xavier faz uma análise sobre a alegoria contida no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), obra da qual Antônio das Mortes também é personagem. Ao descrevê-lo, o autor o define como uma “figura que destoa no contexto urbano”, visto que a trama agora não se passa somente no sertão, mas também na cidade<sup>258</sup>. Ao longo do filme, o personagem se transforma e toma consciência de seu passado, embora continue com seus tormentos e seus mistérios. Em uma analogia com o filme *Recordações de um presídio de meninos*, o personagem interpretado por Divino Conceição também se modifica, a partir da reflexão de seu passado e dos novos caminhos que passa a conhecer: o jornalismo, o cineclubismo, o cinema.

---

<sup>257</sup> FELÍCIO, Brasigóis. ....e a cultura chegou na fazenda asfaltada. *O Popular*. Goiânia, 23 mar, 1980, Roteiro, p35. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

<sup>258</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo e Cinema Marginal*. 2ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.269.

A mesma relação também pode ser estabelecida com o CAM. Pode-se sugerir que esses exterminadores culturais também adquiriram a consciência por meio do cinema e se transformaram ao longo dos anos. Transformaram suas próprias maneiras de pensar o mundo e o cineclube. Mas continuaram a fazer do Cineclube Antônio das Mortes uma lembrança forte e de seu nome uma referência sempre presente e provocadora.

## REFERÊNCIAS

### Livros, teses e dissertações.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2009.

ALMEIDA, Natasha Hernandez. *O Cineclube Universitário de Campinas (1965-1973)*. 2013. 183f. Dissertação. (Mestrado em Imagem e Som). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos, 2013.

AUTRAN, Arthur. Revistas. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.455-457.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BORTOT, Ivanir José; GUIMARAENS, Rafael. *Abaixo a repressão! Movimento estudantil e as liberdades democráticas*. Porto Alegre: Libretos, 2008.

BRESSANE, Júlio. O experimental no cinema nacional. In: *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. *Acervo*. Rio de Janeiro: v.16, nº1, p.117-124, jan/jun, 2003.

CEZAR, Herondes. *Era uma vez o cinema*. São Paulo: Scortecci, 1996.

CLAIR, Rose. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

GATTI, André. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.128-130.

\_\_\_\_\_. Distribuição. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.174-177.

\_\_\_\_\_. Embrafilme. RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997, p.212-215.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KAREPOVS, Dainis; LEAL, Murilo. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil: Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.153-237.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995.

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.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e Cinema em São Paulo: O cineclube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luís*. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2007.

NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinema experimental*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.

PALAMIN, Vera. Cinema e Metrópole. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP/Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAU, 1990, p.10-31.

RAMOS, José Mario Ortis. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema, Estado e Lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 1960*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTANA, Marco Aurélio; ANTUNES, Ricardo. O PCB, os trabalhadores e o sindicalismo na história recente do Brasil. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismo no Brasil: Partidos e movimentos após os anos 1960*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.375-410.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.172-177.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. 2009. 310 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

## **Atas e documentos do CAM e do CNC**

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Universidade Federal de Goiás. *Ata de eleição e posse da diretoria do Cineclub Antônio das Mortes realizada no dia 9 de março de 1979*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. Universidade Federal de Goiás. *1ª ata de apreciação do projeto de estatuto interno e denominação do cineclub realizado no dia 27 de abril de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. Universidade Federal de Goiás. *2ª ata de constituição e posse da diretoria do cineclub realizado no dia 3 de maio de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. Universidade Federal de Goiás. *4ª ata contendo alterações no estatuto interno e assuntos relativos à diretoria realizada no dia 14 de outubro de 1979*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. Universidade Federal de Goiás. *5ª ata – Levantamento da real condição do cineclub/ Eleição da diretoria/ alteração no estatuto, realizado em 25 de abril de 1983*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Carta ao Exmo. Sr. Íris Rezende Machado*. Goiânia, 30 de novembro de 1983. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Carta aos membros do comitê de direção da Associação de Cultura Franco-Brasileira Aliança Francesa*. Goiânia, 20 de dezembro de 1983. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *1º Ciclo de Programação – Filmes Brasileiros – década de 1970, de 20 de maio a 11 de junho de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Declaração de registro do Cineclub Antônio das Mortes junto à Censura Federal*. Goiânia, 28 nov. 1979. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. Estatuto interno. *Diário Oficial* [do município de Goiânia]. Goiânia, 5 de maio de 1978, p.15 . Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias (Acervo de Lourival Belém Júnior).

\_\_\_\_\_. *Relatório das atividades de 1979*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Segundo Ciclo de filmes – Promoção Eisenstein e o cinema russo*, de 29 a 31 de junho de 1978. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Termo de Abertura do dia 1 de abril de 1978*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES; FUNDAÇÃO CULTURAL DE GOIÁS; PREFEITURA DE GOIÂNIA. *Projeto Uma semana de filmes nos colégios de 1 e 2 graus*. Projeto básico de uma promoção conjunta envolvendo o Cineclube Antônio das Mortes, a Fundação Cultural de Goiás e a Assessoria de Cultura da Prefeitura de Goiânia. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias. Goiânia, nov. 1983. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CINECLUBE GLAUBER ROCHA. *Organização do quadro associativo do Cineclube*. Livro de Atas de registro de reuniões e assembleias, Goiânia, [198-]. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CINEMA DISTRIBUIÇÃO INDEPENDENTE. *Lista suplementar nº 1 filmes novos*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. São Paulo: CDI, out. 1982. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CINEMA DISTRIBUIÇÃO INDEPENDENTE. *Lista suplementar nº2 filmes novos*. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. São Paulo: CDI, mai. 1983. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

CONSELHO NACIONAL DE CINECLUBES. *Anais da XIV Jornada Nacional de Cineclubes*. São Paulo, fev. 1980. (Acervo da Cinemateca Brasileira)

EMBRASILME. *Certificado de registro Cineclube Antônio das Mortes*. Goiânia, 06 de março de 1979. Livro de Ata de registro de reuniões e assembleias. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

NOGUEIRA, Lisandro. *Intercâmbio cultural-cinematográfico*. Goiânia, 30 de julho de 1986. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

\_\_\_\_\_. *Solicitação de inscrição no circuito de distribuição*. Goiânia, 22 de agosto de 1986. (Acervo de Lourival Belém Júnior)

SANTOS, Diogo Gomes. *Carta à coordenação geral de veiculação da Embrasilme*. São Paulo, 19 de janeiro de 1982. Arquivo Propostas e contratos firmados da Embrasilme. (Acervo da Cinemateca Brasileira)

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES. *Requerimento de Hélio Furtado do Amaral*. SNI – Agência Central. Brasília/DF, 1989. Expedido pelo secretário Luci Vicente Coutinho de Castro (Acervo de Hélio Furtado do Amaral).

## Jornais e revistas

A INICIATIVA autônoma no cinema independente. *Revista de Cinema Cisco*, Goiânia, v.1, ano 1, p. 17, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

AMARAL, Helio Furtado do. Algumas perspectivas: público e cinema brasileiro. *O Popular*. Goiânia, 11 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG)

\_\_\_\_\_. Cinema brasileiro: tema de seminário. *O Popular*. Goiânia, 26 fev, 1982. Cinema, p.19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Crítica de filmes: problema da programação. *O Popular*. Goiânia, 10 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Filmes em Goiânia: crise? *O Popular*. Goiânia, 28 jun. 1979. Social, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Hal Ashby, cineasta americano, chega com Esta terra é minha terra. *O Popular*. Goiânia, 31 mar. 1979. Social, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Mais salas cinematográficas: exigência básica do público. *O Popular*. Goiânia, 26 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Marginal tem vez. *O Popular*. Goiânia, 01 set. 1979. Lazer, Cinema, p. 17. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Nelson Pereira dos Santos/Cineclube. *O Popular*. Goiânia, 20 mai. 1979. Social, p. 29. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Polo de produção, exigência de cineastas. *O Popular*. Goiânia, 17 fev. 1982. Lazer, Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Por um cinema de arte reflexo da comunidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Cinema, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Programação cinematográfica: pornochanchada em evidência. *O Popular*. Goiânia, 18 out. 1979. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Teinosuke Kinugasa, a morte de um esteta. *O Popular*. Goiânia, 02 mar. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Tempos Modernos, obra-prima. *O Popular*. Goiânia, 11 ago. 1979. Social, p. 17. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

AZILLO muito louco. *O Popular*. Goiânia, 27 mai. 1978. Cinemas, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

BRITO, Guilherme de. O interesse pelo cinema inicia-se pela ilusão. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, ano 1, n. 2, p. 25, dez./jan. 1986. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CARLÃO. Nacional e popular. *Cine-olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, jun. 1977, p. 7. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CASTRO, Benedito de. Amor de mãe e filho e a libertação de Moçambique. *Jornal Opção*. Goiânia, 16 out. 1980a. Cinema, ano v, n. 681, p. 16. Acervo do *Jornal Opção*.

CASTRO, Benê. Denúncia do fascínio e da mistificação. *Jornal Opção*. Goiânia, 06 jul. 1979. Cinema, p. 19. Acervo do *Jornal Opção*.

\_\_\_\_\_. Falemos de algo diferente. *Jornal Opção*. Goiânia, 20 dez. 1980. Cinema, p. 26. Acervo do *Jornal Opção*.

\_\_\_\_\_. Godard, uma usina geradora sob suspeita. *Jornal Opção*. Goiânia, 15 ago. 1980. Cinema, p. 15. Acervo do *Jornal Opção*.

\_\_\_\_\_. Um minirroteiro de O Parto. *Jornal Opção*. Goiânia, 14 dez. 1980. Cinema, p. 19. Acervo do *Jornal Opção*.

CENTRO DE ARTES CINEMATOGRAFICAS. Apresentação. *Cine-olho: jornal bimensal do Centro de Artes Cinematográficas*. São Paulo: PUC, n. 2, p. 2, jun. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CHAPA Deflagração: carta programa. In: *Cine-Olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 8, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CINECLUBE Antônio das Mortes: em 1979 um saldo positivo. *Jornal Opção*. Goiânia, 23 dez. 1979. Viver, ano iv, n. 433, p. 17. Acervo do *Jornal Opção*.

CINECLUBE do Sesc, uma opção de lazer. *O Popular*. Goiânia, 14 mai. 1980, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CINECLUBE mostra “Amuleto de Ogum”. *O Popular*. Goiânia, mar, 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

CINECLUBE no Sesc. *O Popular*. Goiânia, 07 mar. 1982, p. 32. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CINECLUBES em busca do grande público. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 fev. 1978. *Folha Ilustrada*, p. 35. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Cineclube Antônio das Mortes pede passagem. *O Popular*. Goiânia, 21 mai. 1978, p. 29. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Cineclube mais uma vez pede passagem. *Diário da Manhã*. Goiânia, 14 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. O bode expiatório. *Jornal Opção*. Goiânia, 11 jul. 1979. Cinema, n. 274, p. 21. Acervo do Jornal Opção.

CINE-DEBATE: Publicação da Federação Paulista de Cineclubes. São Paulo/SP, [s.e], n. 0, mai./jun. 1977, n.p. Acervo da Cinemateca Brasileira.

CINEMA goiano em Brasília. *O Popular*. Goiânia, n.d, ago, 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

CINEMA 1 estreia com O ovo da serpente. *O Popular*. Goiânia, 24 out. 1979. Social, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

CINEMA no Crea. *O Popular*. Goiânia, 14 jan. 1988, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

COOPER, Adrian; GOMES, Regina; KAHNS, Cláudio. CDI: Entrevista. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano 16, v. 41/42, p.58-60, out. 1982.

COTTAFVI, Vittorio [MUSSE, Ricardo]. Os melhores do ano. *Top News*. Goiânia, 7 a 14 jan. 1979. Cinema, p.10. Acervo de Ricardo Musse.

\_\_\_\_\_. Um filme que Fassbinder não faria se vivesse no Brasil. *Jornal Opção*. Goiânia, 16 out. 1980, p.14. Acervo de Ricardo Musse.

DCE elege diretoria. *Cinco de Março*. Goiânia, 6 a 12 nov. 1978, n. 938, p. 3. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC).

DEPOIS das discussões, a busca por novos rumos. *O Popular*. Goiânia, 22 fev. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

EDITAL de convocação Cineclube Antônio das Mortes. *Folha de Goyaz*. Goiânia, 24 abr.1983. Esporte, p. 11. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC).

FELÍCIO, Brasigóis. ....e a cultura chegou na fazenda asfaltada. *O Popular*. Goiânia, 23 mar, 1980, Roteiro, p35. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

GLAUBER Rocha abre uma nova sala. *O Popular*. Goiânia, 16 jun. 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

HÉLIO Furtado não pendurou as chuteiras. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, n. 1, ano 1, p.10, nov. 1985. Acervo de Hélio Furtado do Amaral.

INTERIOR. *O Popular*. Goiânia, 30 out,1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

LEÃO, Beto. Cinema Alemão: um balanço da mostra. *Diário da Manhã*. Goiânia, 20 mar. 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Puro engano. *O Popular*. Goiânia: 12 set. 1982. Em cartaz, Hoje no cinema, p. 40. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

MACEDO, Felipe; DIOGO; SÉRGIO. Dinafilme: Entrevista. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ano 16, v. 41/42, p.54-57, mai. 1983.

MACHADO, Liliane; NEVES, Adolfo. A resistência através da prática cineclubista. *Revista de Cinema Cisco*. Goiânia, ano 1, v. 1, p. 14, nov. 1985. Acervo da Cinemateca Brasileira.

MACHADO JR, Rubens. Cineclubismo. In: *Cine-Olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 6, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

MARCONDES, Marco Aurélio. Marco Aurélio Marcondes, o camarada do cinema. *Cineclubebrazil*. São Paulo: ano 2, n. 2, p. 24, abr. 2004. Entrevista concedida a Oswaldo Faustino. Acervo da Cinemateca Brasileira.

MORAES, Margara. Super-8: o luxo de ter cinema em casa. *O Popular*. Goiânia, 18 nov. 1980. Caderno 2, p. 11. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

MUSSE, Ricardo. Em defesa do Império dos sentidos. *Jornal Opção*. Goiânia, 28 jan. 1981, p.15. Acervo de Ricardo Musse.

\_\_\_\_\_. Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano. *O Popular*. Goiânia, 12 jan. 1986, p.27. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. John Travolta, o novo garotão de Hollywood. *Top News*. Goiânia, 24 a 30 dez. 1978, p. 10. Acervo de Ricardo Musse.

\_\_\_\_\_. Os melhores do ano. *Top News*. Goiânia, 7 a 13 jan. 1979. Cinema, p.10.

\_\_\_\_\_. [Sem título]. *O Popular*. Goiânia, n.d, fev. 1978. Acervo de Ricardo Musse.

\_\_\_\_\_. Vampiro contra-ataca pantera. *Jornal Opção*. Goiânia, n.d, 1980, n.p. Acervo de Ricardo Musse.

NOGUEIRA, Lisandro. CREA e “Antônio das Mortes”, união vitoriosa. *Jornal do CREA-GO*. Goiânia, nov./dez. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Curso de História da Arte no CREA. *O Popular*. Goiânia, dez. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Glauber Rocha abre nova sala de cinema. *O Popular*. Goiânia, 23 jun. 1986, Caderno 2, p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Glauber Rocha um ano depois: morto e lúcido. *O Popular*. Goiânia, 29 ago. 1982. Caderno 2, p. 29. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. O Cinema Novo Alemão em cartaz. *O Popular*. Goiânia, n.d, out. 1984, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Ozualdo Candeias e o cinema experimental. *O Popular*. Goiânia, 10 abr. 1987. Caderno 2, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Vanguardismo e modernidade de Tom Jobim. *O Popular*. Goiânia, 27 abr. 1985. Acervo de Lisandro Nogueira.

NOSSO cinema, aspectos e sua gente. *Diário da Manhã*. Goiânia, 12 dez, 1981, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães.

NOSSO cinema, aspectos e gente. *Diário da Manhã*. Goiânia, 13 set. 1981, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

NOVO cinema. *O Popular*. Goiânia, 16 jun. 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

O PROFESSOR faz a festa. *O Popular*. Goiânia, 23 nov. 1983, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

O PROFESSOR faz a festa. *Diário da Manhã*. Goiânia, 26 nov. 1983, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

O PROGRAMA do cineclube. *O Popular*. Goiânia, 12 jul. 1985, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

PAPO com Jean-Claude Bernardet. *Cine-olho* – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, p.7, jun.1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

PIMENTEL, Roberto. Nosso cinema, aspectos e sua gente. *Folha de Goyaz*. Goiânia, 17 set. 1981. Folha Cultural, n.p. Acervo de Eudaldo Guimarães.

PONHAM na agenda. *O Popular*. Goiânia, 17 jul. 1985. Caderno 2, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

PORTO, Judas Tadeu. A abertura da Mostra e o humor de Goldie Hawn. *O Popular*. Goiânia, 05 dez. 1981. Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. A mostra livre como opção na programação inalterada. *O Popular*. Goiânia, 04 dez. 1981. Cinema, p. 30. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. A precária situação dos cinemas na cidade. *O Popular*. Goiânia, 14 fev. 1982. Caderno 2, p. 31. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. A volta da baleia e a necessidade de união. *O Popular*. Goiânia, 15 dez. 1981. Cinema, p. 30. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. As últimas atrações e a nova Embrafilme. *O Popular*. Goiânia, 23 abr. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Alterações imprevistas e um destino incerto. *O Popular*. Goiânia, 08 dez. 1981. Cinema, p. 25. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Campinas merece melhores cinemas. *O Popular*. Goiânia, 12 mar. 1980. Lazer, p. 20. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Cineclube retoma a programação alternativa. *O Popular*. Goiânia, mar. 1986, n.p. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. Cinemas: o fim dos bons tempos. *O Popular*. Goiânia, 14 nov. 1980. Caderno 2, n.p. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Cinema de Arte: um grato retorno. *O Popular*. Goiânia, 17 abr. 1980. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Estreia de *Intriga Internacional*. *O Popular*. Goiânia, 24 jun. 1980. Lazer, Cinema, p. 20. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. “Macunaíma” excepcional e novas perspectivas. *O Popular*. Goiânia, 05 nov. 1982, Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Melhorias nas condições dos cinemas. *O Popular*. Goiânia, 18 mar. 1980. Lazer, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Mostra de filmes provoca polêmica. *O Popular*. Goiânia, 23 jul. 1985. Caderno 2. p. 15. Acervo de Lisandro Nogueira.

\_\_\_\_\_. O apoio ao cineclubismo e a fita em lançamento especial. *O Popular*. Goiânia, 27 ago. 1982. Serviço, Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. O cinema amador dá sinal de vida numa mostra regional. *O Popular*. Goiânia, 06 dez. 1981. Cinema, p. 47. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. O cinema nacional perde uma sala. *O Popular*. Goiânia, 07 jun. 1980. Cinema, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Oportunidade para os cineclubes. *O Popular*. Goiânia, 12 set. 1982. Cinema, p. 22. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Promessa de renovação e um novo cineclube. *O Popular*. Goiânia, 11 mai. 1982. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Retornam os prêmios Leões de Ouro. *O Popular*. Goiânia, 02 set. 1980. Lazer, Cinema, p. 18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Retrospectiva Hitchcock – Estreia de *Intriga Internacional*. *O Popular*. Goiânia, 24 jun. 1980. Cinema p.18. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Tentativa de afirmação de novos cineastas. *O Popular*. Goiânia, 06 out. 1982. Cinema, p. 23. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Filmes do interior e as sessões especiais. *O Popular*. Goiânia, 12 dez. 1981. Cinema, p. 19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. Uma cópia duvidosa e as atrações da mostra. *O Popular*. Goiânia, 11 dez. 1981. Cinema, p.19. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

1 PROJETOR + 1 sala...?. *Em Tempo*. São Paulo, 20 a 30 mar. 1978, p. 8. Acervo da Cinemateca Brasileira.

RONAI, Cora. Da semiclandestinidadade à extroversão. *O Popular*. Goiânia, 12 fev. 1980. Social, p. 15. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

SÃO pornochanchadas 80% dos filmes apresentados em Goiânia. *Cinco de Março*. Goiânia, 9 a 15 jul. 1979, 3º Caderno, n. 963, p. 9. Acervo do Instituto de Pesquisas Históricas do Brasil Central (IPEHBC).

SANTOS, Diogo Gomes do. Histórico das jornadas. In: *Cineclubebrazil*. São Paulo: Centro Cineclubista de São Paulo, ano 1, v. 1, p. 18, nov. 2003. Acervo da Cinemateca Brasileira.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schweiderman fala sobre Eisenstein: Entrevista. *Revista Cisco*, Goiânia, ano 1, n. 1, p. 9, 1985. Entrevista concedida a Ricardo Musse e Herondes Cézár. Acervo de Hélio Furtado do Amaral.

SEIXAS, José Manuel; FAULHABER, Henrique; TORNAGHI, Alberto da Costa. XIª Jornada de Cineclubes. In: *Cine-olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 2, p. 3, jun. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

SEIXAS, José Manoel. Da arte de se construir um cinema popular com projeto tela e muito papo. In: *Cine-Olho – Jornal do Centro de Artes Cinematográficas*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, ano 1, n. 3, p. 6, dez. 1977. Acervo da Cinemateca Brasileira.

SERÁ o tempo do temido refluxo? *Visão*. São Paulo – SP, 1978, p.75. Acervo da Cinemateca Brasileira.

SILVA, Lindoberto. Bresson na Aliança e a falta de apoio aos cineclubes. *Diário da Manhã*. Goiânia, 24 set. 1982. Hoje no Cinema, p. 26. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

\_\_\_\_\_. O universo feminino de novo na tela. *Diário da Manhã*. Goiânia, 23 mar. 1982, Hoje no cinema, p. 28. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

TEATRO. *O Popular*. Goiânia, 04 mar. 1979. Suplemento Cultural, p. 3. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG).

TROFÉU Tiokô. *O Popular*. Goiânia, n.p., set 1986. Acervo de Lisandro Nogueira.

VICENTE, Gil. 16mm e cineclubismo: ainda uma boa opção. *Cine Imaginário*. Rio de Janeiro: v. 2, n. 15, fev. 1987, p. 20. Acervo da Cinemateca Brasileira.

### Documentos online

CASSIO, Rodrigo. Recordações de um presídio de meninos: uma ficção de reminiscências. In: *Revista Janela*. Goiânia, v.1, fev. 2012. Disponível em: <<http://janela.art.br/criticas/recordacoes/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

CONCEIÇÃO, Divino. Cinema novíssimo. In: *Blog do Diego de Moraes*. Goiânia, 11 jun. 2008. Disponível em: <<http://diegodemoraes.blogspot.com.br/2008/06/figuras-que-encontramos-pelas-ruas.html>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

GATTI, André. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.cinelatinoamericano.org/assets/docs/exibicao cinematografica ANDREGATTI.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

\_\_\_\_\_. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>>. Acesso em: 19 de julho de 2013.

MACEDO, Felipe. Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor. *Cineclube*. São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://cineclube.utopia.com.br/historia/clandestina.html>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

NOGUEIRA, Lisandro. Cineclube completa 32 anos com texto do seu fundador. *Blog do Lisandro*. Goiânia, 26 jun. 2009. Disponível em: <<http://lisandronogueira.com.br/2009/06/26/cineclube-completa-32-anos-com-texto-do-seu-fundador/>>. Acesso em: 10 jun. 2013

\_\_\_\_\_. NOGUEIRA, Lisandro. O cinema como formação: Entrevista com Ricardo Musse. *Blog do Lisandro*. Goiânia: 01 fev. 2009. Disponível em: <<http://lisandronogueira.blogspot.com.br/2009/02/o-cinema-como-formacao.html>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

PAULA, Flávia Maria; CORREA, Elaine; PINTO, José Vandério. O papel do setor Campinas na formação da centralidade polinucleada de Goiânia. *IX EREGEO – Encontro Regional de Geografia. Novas territorialidades – integração e redefinição regional*. Porto Nacional, jul. 2005, n.p. Disponível em: <[http://observatoriogeogoiias.iesa.ufg.br/uploads/215/original\\_Paula\\_flavia\\_maria\\_assis\\_stor\\_campinas.pdf](http://observatoriogeogoiias.iesa.ufg.br/uploads/215/original_Paula_flavia_maria_assis_stor_campinas.pdf)>. Acesso em: 2 jul. 2013.

ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragens durante a década de 1970 no Brasil. *Domínios da Imagem*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, ano V, n. 9, p.83-93, out. 2011. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/138>

Acesso em: 23 jul. 2013.

## **Entrevistas**

ALVES, Leonardo de Camargo Rodrigues. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 27 de abril de 2013.

AMARAL, Hélio Furtado do. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 19 de abril de 2013.

ARAÚJO, Maria Noemi. Entrevistas concedidas a Marina Costa. São Paulo, 28 de fevereiro de 2013 e 7 de janeiro de 2014.

ARAÚJO, Ronaldo. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 21 de julho de 2013.

BELÉM JR, Lourival. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 25 de julho de 2012 e 15 de janeiro de 2013.

BRITO, Hélio Oliveira de. Entrevista concedida a Marina Costa (por e-mail), 10 de julho de 2013.

BRITO, Pedro Augusto. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 15 de janeiro de 2014.

CAM, Luiz. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 22 de junho de 2013.

CASTRO, Benedito de. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 14 de janeiro e 8 de fevereiro de 2014.

CÉZAR, Herondes. Entrevista concedida a Marina Costa (por e-mail), em 8, 15 e 17 de abril de 2013 e 5 de janeiro de 2014.

CONCEIÇÃO, Divino. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia. 17 de janeiro de 2014.

FILHO, Estelino. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 31 de outubro de 2013.

GATTI, André. Entrevista concedida a Marina Costa. São Paulo, 26 de novembro de 2013.

GOMES, Márcio Belém. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 20 de junho de 2013.

GUIMARÃES, Eudaldo. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, em 18 de maio de 2012, 17 de janeiro de 2013 e 15 de janeiro de 2014.

GUSMÃO, Antônio Carlos de. Entrevista concedida a Marina Costa (por telefone). Goiânia, 14 de abril de 2013.

MACEDO, Felipe. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 7 de janeiro de 2014.

MACHADO JR, Rubens. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 8 de janeiro de 2014.

MUSSE, Ricardo. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 4 de março de 2013.

NOGUEIRA, Lisandro. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 25 de julho de 2013.

PAULISTA, Guaralice. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 21 de fevereiro de 2013.

PORTO, Judas Tadeu. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 24 de junho de 2013.

RAMALHÃO, Mariângela Berquó. Entrevista concedida, por e-mail, nos dias 24 de abril e 13 de maio de 2013.

REIS, Nilza Maria. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 16 de abril de 2013.

RESENDE, Dalvo. Entrevista concedida a Marina Costa (por e-mail). Goiânia, 12 de abril de 2013.

SANTOS, Antônio Ribeiro. Entrevista concedida a Marina Costa. Goiânia, 15 de abril de 2013.

SZTURM, Elyeser. Entrevista concedida a Marina Costa (via Skype). Brasília, 23 de abril de 2013.

VALE, Oto Araújo. Entrevista concedida a Marina Costa. São Carlos, 4 de abril de 2013.

### **Filmes e vídeos**

A HISTÓRIA DO CINEMA GOIANO: 1912 A 1998. Divino Conceição: depoimento. In: GUIMARÃES, Eudaldo. Goiânia, doc. vídeo beta-cam, 2002. Entrevista concedida a Eudaldo Guimarães.

CONTEMPLAÇÃO. Direção de Ricardo Musse. Goiânia: Cineclube Antônio das Mortes, 1981. DVD (2min/ não finalizado): 16mm, p&b, legendado, port.

RECORDAÇÕES DE UM PRESÍDIO DE MENINOS. Direção de Lourival Belém Júnior. Goiânia: Ideia Ambiental e Cultural e Cineclube Antônio das Mortes, 2009. DVD (28 min): 16mm, p&b, port.

### **Música**

GIBB, Barry; GIBB, Robin. How can you mend a broken heart. In: BEE GEES. *Trafalgar*. Londres: Polydor, 1971, Dvd.

## APÊNDICE A - Filmografia do Cineclube Antônio das Mortes

A elaboração da filmografia do CAM foi realizada a partir de dois métodos: o estudo das filmografias construídas por instituições que são responsáveis pelo armazenamento e organização de arquivos fílmicos; e a coleta de informações das produções do cineclube. Em relação ao primeiro item, buscou-se os modelos utilizados pela Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF-Fédération Internationale des Archives du Film) e pela Cinemateca Brasileira. O intuito era compreender quais critérios foram utilizados por estas instituições e que requisitos compõem estas filmografias. A elaboração deste tipo de trabalho é um serviço importante para os pesquisadores, porque permite auxiliar os estudos e a comunicação entre estes profissionais, contribuindo para a preservação de um conhecimento sobre cinema.

Sobre o segundo item, as entrevistas com os integrantes do CAM, o acesso aos documentos pessoais (roteiros, relatórios, cartas), arquivos de jornais, revistas e aos próprios filmes, possibilitaram confrontar as informações e estabelecer uma catalogação de forma confiável.

O modelo de filmografia seguiu o da Filmografia Brasileira/Cinemateca Brasileira (Manual e site) e o da FIAF, por serem as estruturas mais utilizadas por acervos e filmotecas, facilitando a comunicação para possíveis pesquisas. Aqui neste trabalho a estrutura é mais simples que as utilizadas por essas instituições visto que as produções do cineclube contavam com um número reduzido de participantes e com o aparato mínimo de produção. Os filmes foram listados de acordo com o ano de produção e ordem alfabética, visto que não foi possível precisar o mês de realização.

**1981**

*Dois nove cinco ponto cinco*

*Categoria*

Curta-metragem/sonoro/ficção experimental

*Material original*

16mm, 12 min, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 1981

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse:*

Filme experimental que aborda a relação arte-loucura. Inspirado na peça “Instinto, o complexo de Deus”, de Rondon de Castro, faz um diálogo entre a arte e a esquizofrenia, catalogada no código internacional de doenças com o número 295.5, título do filme. (Fonte: Lourival Belém Júnior)

*Gênero*

Experimental

*Dados de produção*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Noemi Araújo

Roteiro: Lourival Belém Jr

Direção: Lourival Belém Jr

Direção de fotografia: Ronaldo Araújo

Câmera: Ronaldo Araújo

Montagem: Lourival Belém

Assistente de fotografia:

Elenco: Fábio Marques e Fernanda Guedes

Locução: Fábio Marques e Fernanda Guedes

Diálogos: Rondon de Castro

Trilha sonora: Rondon de Castro e Alfredo Ervilha

***Imagem do Trabalhador***

*Categoria*

Média-metragem/sonoro/ficção

*Material original*

Super-8, 42 min, colorido

*Data e local de produção*

Ano: 1982

País: BR

Cidade: Itapuranga/Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Data desconhecida/ Itapuranga

*Sinopse:*

O filme aborda a história de exploração do trabalhador e sua migração do campo para a cidade. (Fonte: Noemi Araújo)

Gênero:

Drama

*Dados de produção*

Companhia Produtora: Comunidade Ana Félix e Cineclubes Antônio das Mortes

Produção: Comunidade Ana Félix e Cineclubes Antônio das Mortes

Roteiro: Comunidade Ana Félix

Direção: Comunidade Ana Félix e Lourival Belém Jr

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: Lourival Belém

Assistente de fotografia: Divino José

Continuista: Noemi Araújo

Elenco: integrantes da Comunidade Ana Félix

***Lúcidos ou neuróticos?***

*Categoria*

Curta-metragem/sonoro/ficção experimental

*Material original*

16mm, 5 min, colorido

*Data e local de produção*

Ano: 1981

País: Brasil

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse:*

Dois jovens lidam com a neurose de buscar algo que não conseguem definir nem encontrar. (Fonte: Eudaldo Guimarães)

*Gênero*

Ficção experimental

*Dados de produção*

Companhia Produtora: Cineclubes Antônio das Mortes

Produção: Divino Conceição e Eudaldo Guimarães

Roteiro: Divino Conceição  
Direção: Divino Conceição  
Direção de fotografia: Ronaldo Araújo  
Câmera: Ronaldo Araújo  
Montagem: Ronaldo Araújo e Divino José

*Nosso cinema, aspectos, nossa gente*

*Categoria*

Curta-metragem/ sonoro/ ficção-documentário

*Material original*

16mm, 20 min, colorido

*Data e local de produção*

Ano: 1981

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse*

Documentário-ficção que aborda a história do cinema goiano e apresenta a nova geração de cineastas do Estado. (Fonte: Jornais *O Popular* e *Diário da Manhã*)

*Gênero*

Documentário-ficção

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Noemi Araújo

Roteiro: Eudaldo Guimarães

Direção: Eudaldo Guimarães

Diretor assistente: Lourival Belém e Ricardo Musse

Direção de fotografia:

Câmera: Ronaldo Araújo

Montagem: Ronaldo Araújo

Assistente de fotografia: Ronaldo Araújo

Still: Guaralice Paulista

Elenco: Jacqueline Fidelis

Operador de som: Nilson Pereira

## ***SIMA – Sistema de Informação do Mercado Agrícola***

### *Categoria*

curta-metragem/sonoro/documentário

### *Material original*

Super-8, 10 min, colorido

### *Data e local de produção*

Ano: 1981

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

### *Data e local de lançamento*

Data desconhecida. Lançamento no Auditório do SIMA, em Goiânia, Goiás.

### *Sinopse:*

Documentário sobre as atividades desenvolvidas pelo Sistema de Informação do Mercado Agrícola. (Fonte: Noemi Araújo)

### *Gênero*

Documentário

### *Dados de produção*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes e SIMA

Produção: Noemi Araújo

Roteiro: Lourival Belém e Noemi Araújo

Direção: Lourival Belém e Noemi Araújo

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: Eudaldo Guimarães, Lourival Belém e Noemi Araújo

Assistente de fotografia: Divino José

Elenco: funcionários do SIMA

## ***Sonhos e fantasias***

### *Categoria*

Curta-metragem/ sonoro/ ficção

### *Material original*

16mm, 15min, p&b

### *Data e local de produção*

Ano: 1981

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse*

Uma jovem que sonha em ser atriz de cinema busca na figura de um produtor sua chance de alcançar seus objetivos. (Fonte: Eudaldo Guimarães)

*Gênero*

Drama

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Lourival Belém Jr e Hélio Brito

Roteiro: Eudaldo Guimarães

Direção: Eudaldo Guimarães

Direção de fotografia: Ronaldo Araújo

Câmera: Ronaldo Araújo

Montagem: Ronaldo Araújo

Still: Guaralice Paulista

Assistente de fotografia:

Elenco: Jacqueline Fidelis, Maria do Carmo e Divino Conceição

**1982**

*A ilusão, uma verdade 24 vezes por segundo*

*Categoria*

Curta-metragem/ sonoro/ ficção

*Material original*

16mm, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 1982

País: Brasil

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse:*

Um cineasta conversa com o diretor francês Jean-Luc Godard sobre cinema e política. (Fonte: Lourival Belém Júnior)

*Gênero*

experimental

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção:

Roteiro: Lourival Belém Jr.

Direção: Lourival Belém Jr

Direção de fotografia:

Câmera: Ronaldo Araújo

Montagem: Lourival Belém e Ronaldo Araújo

Assistente de fotografia:

Elenco: Divino José e Guaralice Paulista

***Ventos de Lizarda***

*Categoria*

Média-metragem/ sonoro/ ficção

*Material original*

16mm, 53min27s, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 1982-2000

País: BR

Cidade: Lizarda/Nova Crixás/Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse*

O filme trata da lenda sobre uma menina, Maria das Dores, que incorporava um espírito, causando pânico entre os moradores da cidade. Para se livrar desta manifestação espiritual, Damião, seu namorado, vai até Juazeiro do Norte, na Bahia, para buscar uma solução com Padre Cícero, que sugere que ele coloque uma cruz em cima do morro da cidade. (*Fonte: Revista de Cinema Cisco, O Popular, Pedro Augusto de Brito*)

*Gênero*

Ficção

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Laurem Produções LTDA e Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Laurentina Maria Ribeiro

Roteiro: Pedro Augusto de Brito

Direção: Pedro Augusto de Brito

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: Pedro Augusto de Brito e Eufrates Pedro de Oliveira

Assistente de fotografia:

Trilha sonora: Marconi Henrique

Sonorização: Midistúdio

Elenco: Juvenal Zanini, Waldemar Vieira, Solange Maria, José Ferraz, Zezeu Rosa, Neli Zanini, Grupo Folia Baiana do setor Pedro Ludovico, cidadãos de Lizarda, Santa Cruz de Goiás e Nova Crixas, Grupo de Cavaleiros da fazenda Bandeirantes de Nova Crixás.

### *Quinta essência*

#### *Categoria*

Curta-metragem, sonoro, musical

#### *Material original*

16mm, 17min38s, p&b

#### *Data e local de produção*

Ano: 1982

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

#### *Data e local de lançamento*

Desconhecido

#### *Sinopse:*

Musical experimental que focaliza a relação arte-loucura a partir de uma bailarina que percorre os corredores e espaços de um manicômio. Através da dança, a personagem se relaciona com os pacientes. (Fone: Lourival Belém)

#### *Gênero*

Experimental

#### *Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Lourival Belém Jr e Rondon de Castro

Roteiro: Lourival Belém Jr e Rondon de Castro

Direção: Lourival Belém Jr e Ronaldo Araújo

Direção de fotografia: Ronaldo Araújo

Câmera: Ronaldo Araújo, Lourival Belém Jr e Rondon de Castro

Montagem: Ronaldo Araújo

Edição: Ronaldo Araújo

Still: Guaralice Paulista

Locução: Domingos Baptista e Fernanda Guedes

Elenco: Aparecida Ramos Lima (bailarina) e Rondon Araújo (pianista)

Trilha sonora: Rondon de Castro

## ***1º de Maio***

### *Categoria*

Curta-metragem/sonoro/documentário

### *Material original*

Super-8, 15 min, colorido

### *Data e local de produção*

Ano: 1982

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

### *Data e local de lançamento*

Desconhecido

### *Sinopse*

O documentário registra a passeata de trabalhadores realizada na cidade de Itapuranga, motivada pela presença do líder sindical Luís Inácio Lula da Silva. (Fonte: Eudaldo Guimarães)

### *Gênero*

Documentário

### *Dados de produção*

Companhia Produtora: Comunidade Ana Félix e Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Comunidade Ana Félix e Cineclube Antônio das Mortes

Roteiro: Comunidade Ana Félix

Direção: Comunidade Ana Félix

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

## **1983**

### ***Conceição mylove***

### *Categoria*

Média-metragem/sonoro/ficção

### *Material original*

16mm, colorido

### *Data e local de produção*

Ano: 1983

País: BR

Cidade: Conceição do Araguaia

Estado: PA

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse:*

Trata da influência que o cinema hollywoodiano exerce nos países do Terceiro Mundo, a partir da disputa e da fusão de opostos: a música pop norte-americana e o carimbó brasileiro. (Revista de Cinema Cisco)

*Gênero*

Ficção

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Jucimar Clemente

Roteiro: Hélio de Brito

Direção: Hélio de Brito

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: Hélio de Brito, Cledson Bosque e Cleginaldo Ponce

Assistente de fotografia:

Assistente de direção: Lourival Barbosa

Elenco: Grupo de Teatro Berokan (Conceição do Araguaia/PA)

***O grande circo Vera Cruz***

*Categoria*

Média-metragem/ sonoro/ animação

*Material original*

Super-8, 40 min, colorido

*Data e local de produção*

Ano: 1983

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse*

Animação que trata da estética cinematográfica através da reunião de trechos de vários documentários e filmes de ficção como um estudo de montagem ideogrâmica. (Fonte: Revista de Cinema Cisco)

*Gênero*  
Animação

*Dados de produção:*  
Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes  
Produção:Hélio de Brito  
Roteiro:Hélio de Brito e Zezeu Rosa  
Direção:Hélio de Brito e Zezeu Rosa  
Direção de fotografia:Eudaldo Guimarães  
Montagem:Hélio de Brito

**1984**

***Cinzas da quarta-feira***

*Categoria*  
Curta-metragem/ sonoro/ ficção experimental

*Material original*  
16mm, p&b

*Data e local de produção*  
Ano:1984  
País: Brasil  
Cidade: Gurupi  
Estado: TO

*Data e local de lançamento*  
Desconhecido

*Sinopse:*  
O filme aborda a história de dois jovens reprimidos no interior do Brasil, na época da ditadura militar. (Fonte: *Revista de Cinema Cisco*)

*Gênero*  
Ficção experimental

*Dados de produção:*  
Companhia Produtora:  
Produção:Donizeti Nogueira e Adão Maciel  
Roteiro:Hélio de Brito  
Direção:Hélio de Brito  
Direção de fotografia:Eudaldo Guimarães  
Câmera:Eudaldo Guimarães  
Montagem:Cleginaldo Ponce  
Assistente de fotografia:

Elenco: Belchior Cabral, Arlene Rocha, Natal Demóri, Claudeth Nogueira, Florisvaldo Bernardes e Núbia Leão.

***João Bennio, Glauber Rocha e o povo goiano***

*Categoria*

Curta-metragem/ sonoro/ ficção

*Material original*

Vídeo, 24min8s, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 1984

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

Sinopse: O cinema brasileiro, o povo goiano e a estética de Glauber Rocha são temas que aparecem entrelaçados neste filme provocador. João Bennio, diretor e ator goiano pioneiro no cinema de ficção em Goiás, e Glauber Rocha, estabelecem um diálogo incomum sobre a produção audiovisual no Brasil, o espectador goiano e a televisão. (Ricardo Musse)

*Gênero*

Ficção

*Dados de produção*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção: Vãos Filmes, Cineclube João Bennio, Eudaldo Guimarães Filmes, Pró Video

Roteiro: Ricardo Musse

Direção: Ricardo Musse

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: João Alves Silva

Assistente de fotografia:

Trilha sonora: Gustav Mahler

Elenco: Hélio Brito, Divino Conceição, Leonardo do Carmo, Beto Leão, Ricardo Musse, Natan Oliveira, Luiz Eduardo, Mauricio Vicente, Luis Cam, Murilo.

**1987**

***Dedo de deus***

*Categoria*

Curta-metragem/ sonoro/ documentário

*Material original*

16mm, finalizado em U-Matic, 11min, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 1987

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

Desconhecido

*Sinopse*

Um filme experimental, em diálogo com o gênero documentário, que trata do nascimento e das fases do Centro de Observação e Orientação Juvenil – COOJ/FEBEM (1972-1986). O tratamento dado ao tema, a partir de uma estrutura não linear, cheia de intervenções, aponta o uso do experimental como uma forma de questionamento às instituições.(DVD)

*Gênero*

Documentário experimental

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes

Produção:

Roteiro: Lourival Belém Jr

Direção: Lourival Belém Jr e Márcio Belém Gomes

Direção de fotografia:Eudaldo Guimarães

Câmera:Eudaldo Guimarães

Montagem:Hélio Brito e Luiz Cam

Assistente de fotografia:

Direção de arte: Luis Cam

Still: Guaralice Paulista

Elenco:Hélio Brito

Trilha sonora e locução: Lisandro Nogueira e Lourival Belém Jr

2008

***Recordações de um presídio de meninos***

*Categoria*

Curta-metragem, sonoro, ficção documentária

*Material original*

16mm, 28min, p&b

*Data e local de produção*

Ano: 2008

País: BR

Cidade: Goiânia

Estado: GO

*Data e local de lançamento*

13 de agosto de 2009 em Goiânia.

*Sinopse*

Ficção documentária sobre um jornalista negro em busca do que restou da destruição de uma instituição para adolescentes infratores em Goiânia, a fim de fazer uma reportagem. Sua condição de ex-interno da FEBEM e ex-cineclubista o leva a uma reflexão atormentada sobre o sofrimento do homem marginalizado, o fim do cinema de arte e o desencanto com a militância política, os interesses dos meios de comunicação e seus próprios fantasmas. (Fonte: F64 Filmes.

*Gênero*

Ficção documentária

*Dados de produção:*

Companhia Produtora: Cineclube Antônio das Mortes e Ideia Ambiental e Cultural

Roteiro: Lourival Belém Jr

Direção: Lourival Belém Jr

Direção de fotografia: Eudaldo Guimarães

Câmera: Eudaldo Guimarães

Montagem: Bene

Direção de arte: Luis Cam

Still: Guaralice Paulista e Eudaldo Guimarães

Elenco: Hélio Brito, Divino Conceição, Eudaldo Guimarães, Lourival Belém Jr, Erivaldo

Nery, Divino Magalhães, Guaralice Paulista, Noemi Araújo, Ricardo Musse, Rondon de

Castro, Oto Araújo Vale, Judas Tadeu Porto, Anjinho

Trilha sonora e locução: Luiz Cam, Rondon de Castro e Lourival Belém Jr

Edição de áudio: Rondon de Castro

Legenda: inglês

**APÊNDICE B – Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM entre 1978 e 1979.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<b>1º Ciclo de Filme Brasileiros Inéditos em Goiânia</b> <i>Uirá, um índio a procura de Deus</i> (Gustavo Dahl, 1974)	20 e 21/05/1978	DCE-UFG
<b>1º Ciclo de Filme Brasileiros Inéditos em Goiânia</b> <i>Azyllo muito louco</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1970)	27 e 28/05/1978	DCE-UFG
<b>1º Ciclo de Filme Brasileiros Inéditos em Goiânia</b> <i>A opinião pública</i> (Arnaldo Jabor, 1967)	03/06/1978	DCE-UFG
<b>1º Ciclo de Filme Brasileiros Inéditos em Goiânia</b> <i>O belo Antônio (Il bell'Antonio)</i> , Mauro Bolognini, 1960)	11/06/1978	DCE-UFG
<b>Segundo Ciclo - Promoção "Eisenstein e o cinema russo"</b> <i>Ivan, o terrível (Ivan Groznyy)</i> , Sergei Eisenstein, 1944)	29/06/1978	DCE-UFG
<b>Segundo Ciclo - Promoção "Eisenstein e o cinema russo"</b> <i>Ivan, o terrível (Ivan Groznyy)</i> , Sergei Eisenstein, 1944) <i>Ivan, o terrível - Parte 2 (Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor)</i> , Sergei Eisenstein, 1958)	30/06/1978	DCE-UFG
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Velocidade (Post und technik)</i> , Edgar Reitz, 1962) <i>Fontane Effi Briest</i> (Rainer W. Fassbinder, 1974)	03/03/1979	DCE-UFG
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>A pistola (Die pistole)</i> , Wolfgang Urchs, 1963) <i>A ponte da desilusão (Die brücke)</i> , Bernhard Wicki, 1959)	04/03/1979	DCE-UFG
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Contraste (Kontraste)</i> , Wolfgang Urchs, 1964) <i>Despedida de ontem (Abschied von gestern)</i> , Alexander Kluge, 1966)	05/03/1979	DCE-UFG
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>A máquina (Maschine)</i> , Wolfgang Urchs, 1966) <i>Woyzeck</i> (Werner Herzog, 1979)	06/03/1979	DCE-UFG
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Opus II</i> (Walter Ruttmann, 1922) <i>Opus III</i> (Walter Ruttmann, 1923) <i>Opus IV</i> (Walter Ruttmann, 1924) <i>Tabu (Tabu: a story of the South seas)</i> ,	07/03/1979	DCE-UFG

Friederick Murnau, 1931)		
<b>I Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Labirynt</i> (Jan Lenica, 1963) <i>A ópera dos três vinténs</i> (Die Dreigroschenoper, G. W. Pabst, 1931)	08/03/1979	DCE-UFG
<i>O homem e o limite</i> (Ruy Santos, 1975) <i>Carro de bois</i> (Humberto Mauro, 1974) <i>Arraial do Cabo</i> (Paulo César Saraceni, 1959) <i>Lima Barreto: trajetória</i> (Júlio Bressane, 1966) <i>Di Glauber</i> (Glauber Rocha, 1977)	04/1979	DCE-UFG
<b>Mostra do Cinema Novo Brasileiro</b> <i>Porto das Caixas</i> (Paulo César Saraceni, 1962)	22, 27, 28 e 29/04 /1979	Auditório do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG e DCE-UFG
<b>Mostra do Cinema Novo Brasileiro</b> <i>O bravo guerreiro</i> (Gustavo Dahl, 1968)	05 e 06/05/1979	DCE-UFG
<b>Mostra do Cinema Novo Brasileiro</b> <i>São Bernardo</i> (Leon Hirszman, 1972)	12 e 13/05/1979	DCE-UFG
<b>Mostra do Cinema Novo Brasileiro</b> <i>Rio Zona Norte</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1957)	19 e 20/05/1979	DCE-UFG
<b>Mostra do Cinema Novo Brasileiro</b> <i>Barravento</i> (Glauber Rocha, 1961)	26 e 27/05/1979	DCE-UFG
<i>Mamma Roma</i> (Pier Paolo Pasolini, 1962)	30/06/1979 e 01/07/1979	DCE-UFG
<i>Coal face</i> (Alberto Cavalcanti, 1935) <i>Megalópolis</i> (Leon Hirszman, 1972)	07/1979	DCE-UFG
<b>II Mostra do Cinema Alemão</b> <i>Aguirre, a ira de deus</i> (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972)	04/07/1979	DCE-UFG
<b>II Mostra do Cinema Alemão</b> <i>Os anões também começaram pequenos</i> (Auch Zwerge haben klein angefangen, Werner Herzog, 1970)	05/07/1979	DCE-UFG
<b>II Mostra do Cinema Alemão</b> <i>Artistas na cúpula do circo: Perplexos</i> (Die Artisten in der Zirkuskuppel: <u>Ratlos</u> , Alexander Kluge, 1968)	06/07/1979	DCE-UFG
<b>II Mostra do Cinema Alemão</b> <i>Cadillac</i> (Edgar Reitz, 1968/69)	07/07/1979	DCE-UFG
<b>II Mostra do Cinema Alemão</b> <i>Fogo de Palha</i> , (Strohfeuer, Volker Schlöndorff, 1972)	08/07/1979	DCE-UFG
<b>Cinema Marginal Brasileiro</b> <i>Cara a cara</i> (Júlio Bressane, 1967)	08/1979	DCE-UFG
<i>Gamal, o delírio do sexo</i> (João Batista de Andrade, 1969)	01,02 e 03/09/1979	DCE-UFG e Auditório do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG
<b>III Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Trabalhos ocasionais de uma escrava</i> (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, Alexander	14/09/1979	DCE-UFG

Kluge, 1973)		
<b>III Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>O comerciante das quatro estações (Der Händler der vier Jahreszeiten, Werner Fassbinder, 1972)</i>	15 e 21/09/1979	DCE-UFG
<b>III Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>A súbita riqueza da gente pobre de Kombach (Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, Volker Schlöndorff, 1971)</i>	16/09/1979	DCE-UFG
<b>III Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Effi Briest (Werner Fassbinder, 1974),</i>	22/09/1979	DCE-UFG
<b>III Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>A moral de Ruth Halbfass (Die moral der Ruth Halbfass, Volker Schlöndorff, 1972)</i>	23/09/1979	DCE-UFG
<b>Seminário de Debates sobre o Índio Brasileiro*</b> <i>No poder dos Pajés (Jesco Von Puttkamer, 1960)</i>	24/11/1979	Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG
<b>Seminário de Debates sobre o Índio Brasileiro*</b> <i>Contato com uma tribo selvagem (Jesco Von Puttkamer 1967)</i>	25/11/1979	Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG
<b>Seminário de Debates sobre o Índio Brasileiro*</b> <i>O destino das Amazonas (Jesco Von Puttkamer, ano desconhecido)</i>	01/12/1979	Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG
<b>Seminário de Debates sobre o Índio Brasileiro*</b> <i>A tribo que se esconde do homem (Adrian Cowell, 1970)</i>	02/12/1979	Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG

\* Parceria com o Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da UCG.

**APÊNDICE C – Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1980.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<i>Complemento nacional</i> (Arlindo Machado, 1978)* <i>A vaca sagrada</i> (Arlindo Machado, 1978) <i>O assassino ou O estranho aspecto de Marta Temple</i> (Mario Dalcendio Jr, 1978) <i>Um musical</i> (Carlos Alberto Nascimbeni, 1979) <i>Esquisitamente familiar</i> (Carlos Alberto Nascimbeni, 1978) <i>Sete lições para aprender com as crianças</i> (Carlos Alberto Nascimbeni 1980)	19/01/1980	DCE-UFG
<i>Ladrões de bicicleta</i> ( <i>Ladri di Biciclette</i> , Vittorio De Sica, 1948) Convidado: Prof <sup>o</sup> Dr <sup>o</sup> Ismail Norberto Xavier	30 e 31/05/1980 01/06/1980	DCE-UFG
<b>Mostra do filme francês</b> <i>La Chasse Royale</i> (François Leterrier, 1969)	16/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Le genou de Claire</i> (Eric Rohmer, 1970)	18/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Jamais Plus Toujours</i> (Yannik Bellou, 1976)	19/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère</i> (Renè Allio, 1976)	20/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Boudu sauvé des eaux</i> (Jean Renoir, 1932)	21/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Jenny</i> (Marcel Carné, 1936)	22/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<b>Mostra do filme francês</b> <i>Édouard et Caroline</i> (Jacques Becker, 1951)	23/05/1980	Aliança Francesa de Goiânia
<i>Os mensageiros da Aldeia</i> (Geraldo da Rocha Morais, 1976) <i>A cerâmica do Vale do Jequitinhonha</i> (José Tavares de Barros, 1975) <i>Rondeiras do Nordeste</i> (Ipojuca Pontes, 1974) <i>Vila Boa de Goyaz</i> (Vladimir Carvalho, 1973) <i>Como era gostoso o meu francês</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1971)	07 e 08/06/1980	DCE-UFG
<b>Mostra Novo Cinema Alemão**</b> <i>Tiro de misericórdia</i> ( <i>Der Fangschuß</i> , Volker Schlöndorff, 1976)	08/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG
<b>Mostra Novo Cinema Alemão</b> <i>A súbita riqueza da gente pobre de Kombach</i> ( <i>Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach</i> , Volker Schlöndorff, 1971)	09 e 14/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG
<b>Mostra Novo Cinema Alemão</b> <i>A tragédia de uma prostituta</i> (autor e ano desconhecidos)	10/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG

<b>Mostra Novo Cinema Alemão</b> <i>A angústia do goleiro na hora do pênalti (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Wim Wenders, 1972)</i>	11/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG
<b>Mostra Novo Cinema Alemão</b> <i>O movimento em falso (Falsche Bewegung, Wim Wenders, 1975)</i>	12/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG
<b>Mostra Novo Cinema Alemão</b> <i>Alice nas cidades (Alice in den Städten, Wim Wenders, 1974)</i>	13/09/1980	Auditório da Faculdade de Educação da UFG
<i>O parto (Celso Lucas e José Celso Martinez Corrêa, 1975)***</i>	16 a 19/10/1980	Auditório da Reitoria da UCG (PUC/GO)
<b>1ª Mostra Tcheca e os Filmes da Pedra****</b> <i>Fig meu-anjo (João Facó, 1980)</i> <i>Conversa paralela (Pedro Anísio, 1980)</i> <i>Tereza (Paul Blumenfeld, ano desconhecido).</i>	21/12/1980	Auditório da Faculdade de Engenharia da UFG

\*Esta sessão foi realizada em co-produção com o jornal *Cine-Olho*.

\*\* Mostra realizada em parceria com o Instituto Goethe e o Centro Acadêmico de Pedagogia da UFG.

\*\*\* Sessão realizada em conjunto com o Centro Acadêmico de Pedagogia da UFG.

\*\*\*\* Mostra promovida em conjunto com a Escola de Engenharia da UFG.

**APÊNDICE D - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1981.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<p><b>1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste</b>  <i>O universo de Siron Franco</i> (Olívio Tavares de Araújo, 1981)</p>	05/12/1981	Faculdade de Educação da UFG
<p><b>1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste</b>  <i>A primitiva arte de tecer em Goiás</i> (José Petrillo, 1980)  <i>Cavalhadas de Pirenópolis</i> (José Petrillo, 1978)  <i>Sem palavras</i> (Altaídes de Castro Brito, 1981)  <i>O fanático</i> (Altamir de Castro Brito, 1981)</p>	09/12/1981	Faculdade de Educação da UFG
<p><b>1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste</b>  <i>Triste destino</i> (Dionísio Soares, 1980)</p>	10/12/1981	Faculdade de Educação da UFG
<p><b>1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste</b>  <i>A semana Santa em Goiás</i> (Carlos Fernando Magalhães, 1979)  <i>Nosso cinema, aspectos, nossa gente</i> (Eudaldo Guimarães, 1981)  <i>Dois nove cinco ponto cinco</i> (Lourival Belém Jr, 1981)</p>	12/12/1981	Faculdade de Educação da UFG
<p><b>1ª Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste</b>  <i>Triste destino</i> (Dionísio Soares, 1980)  <i>Sem palavras</i> (Altaídes de Castro Brito, 1981)  <i>Imagem do Trabalhador</i> (Comunidade Ana Félix e CAM, 1981)</p>	13/12/1981	Faculdade de Educação da UFG

**APÊNDICE E - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM entre 1982 e 1983.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<b>Seminário sobre cinema brasileiro</b> <i>O bandido da luz vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968) Convidado: Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior	27 e 28/02/1982	Aliança Francesa
<i>O vagabundo</i> ( <i>The Vagabond</i> , Charles Chaplin, 1916) <i>Carlitos bombeiro</i> ( <i>The Fireman</i> , Charles Chaplin, 1916) <i>Dough and dynamite</i> (Charles Chaplin, 1914) <i>Carlitos no teatro</i> ( <i>A night in the Show</i> , Charles Chaplin, 1915) <i>O policial</i> ( <i>Police</i> , Charles Chaplin, 1916) <i>A noite do terror</i> ( <i>A night out</i> , Charles Chaplin, 1915) <i>Série O Gordo e o Magro</i> ( <i>Laurel &amp; Hardy</i> ) - Episódios: <i>Artistas de circo</i> ( <i>Somos do circo</i> , <i>The chimp</i> , 1932) <i>Jogadores de Golfe</i> ( <i>Goofer Upper Golfers</i> , 1966) <i>O rapto</i> (Harold Lloyd, ano desconhecido)	17/04/1982	Cepaigo – Agência Prisional
<i>Matou a família e foi ao cinema</i> (Júlio Bressane, 1969)	25/04/1982	Restaurante Casa da Gente
<i>O amuleto de Ogun</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1974)	02/05/1982	Restaurante Casa da Gente
<i>Os cafajestes</i> (Ruy Guerra, 1962)	09/05/1982	Restaurante Casa da Gente
<i>A queda</i> (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978)	16/05/1982	Restaurante Casa da Gente
<i>Despedida de ontem</i> (Alexander Kluge, )	27/08/1982	Centro de Tradições Goianas Parthenon Center
<i>Alice nas cidades</i> ( <i>Alice in den Städten</i> , Wim Wenders, 1974)	28/08/1982	Centro de Tradições Goianas Parthenon Center
<i>A angústia do goleiro na hora do pênalti</i> ( <i>Die Angst des Tormanns beim Elfmeter</i> , Wim Wenders, 1972)	29/08/1982	Centro de Tradições Goianas Parthenon Center
<i>O movimento em falso</i> ( <i>Falsche Bewegung</i> , Wim Wenders, 1975)	05/09/1982	Centro de Tradições Goianas Parthenon Center
<i>O amuleto de Ogum</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1974)	03/03/1983	Centro Social do Conjunto Itatiaia
<i>A lira do delírio</i> (Walter Lima Jr, 1978)	08/04/1983	Auditório da Faculdade de Engenharia da UFG
<b>O Professor Faz a Festa*</b> (Não foi possível descobrir os filmes exibidos)	26/11/1983	Barraca de Goiás - Parque Agropecuário de Nova Vila

\*Parceria com o Sindicato dos Professores do Estado de Goiás, Sinpro-Go.

**APÊNDICE F - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1984.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<b>O Melhor do Cinema Novo Alemão*</b> <i>Stroszek</i> (Werner Herzog, 1977)	15/03/1984	Auditório da Ordem dos Advogados
<b>O Melhor do Cinema Novo Alemão</b> <i>Fogo de Palha</i> , ( <i>Strohfeuer</i> , Volker Schlöndorff, 1972)	16/03/1984	Auditório da Ordem dos Advogados
<b>O Melhor do Cinema Novo Alemão</b> <i>Alice nas cidades</i> ( <i>Alice in den Städten</i> , Wim Wenders, 1974)	17/03/1984	Auditório da Ordem dos Advogados
<b>O Melhor do Cinema Novo Alemão</b> <i>No decurso do tempo</i> ( <i>Im Lauf der Zeit</i> , Wim Wenders, 1976)	18/03/1984	Auditório da Ordem dos Advogados
<b>O Melhor do Cinema Novo Alemão</b> (Não foi possível encontrar os filmes exibidos)	19/03/1984	Auditório da Ordem dos Advogados
<b>Mostra de filmes alemães**</b> <i>Alemanha, pálida mãe</i> ( <i>Deutschland Bleiche Mutter</i> , Helma Sanders-Brahms, 1980)	06/05/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Mostra de filmes alemães</b> <i>Ferdinand, o forte</i> ( <i>Der starke Ferdinand</i> , Alexander Kluge, 1975/1976)	07/05/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Mostra de filmes alemães</b> <i>A moral de Ruth Halbfass</i> ( <i>Die Moral der Ruth Halbfass</i> , Volker Schlöndorff, 1972)	08/05/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Mostra de filmes alemães</b> <i>O professor Hofer</i> ( <i>Hauptlehrer Hofer</i> , Peter Lilienthal, 1975)	09/05/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Mostra de filmes alemães</b> <i>O movimento em falso</i> ( <i>Falsche Bewegung</i> , Wim Wenders, 1975)	10/05/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Semana do Professor: 3ª Mostra do Cinema Novo Alemão ***</b> <i>Verão na cidade</i> ( <i>Summer in the city</i> , Wim Wenders, 1970)	20/10/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Semana do Professor: 3ª Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Woyzeck</i> (Werner Herzog, 1979)	21/10/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Semana do Professor: 3ª Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>O professor Hofer</i> ( <i>Hauptlehrer Hofer</i> , Peter Lilienthal, 1975)	22/10/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG
<b>Semana do Professor: 3ª Mostra do Cinema Novo Alemão</b> <i>Ensaio geral</i> ( <i>Die Generalprobe</i> , Werner Schroeter, 1980)	23/10/1984	Auditório da Faculdade de Direito da UFG

\* Parceria com o Sindicato dos Professores do Estado de Goiás, Sinpro-Go

\*\*Mostra realizada em conjunto com o Sindicato dos Professores do Estado de Goiás, Sinpro-Go e Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG.

\*\*\* Mostra realizada em conjunto com o Sindicato dos Professores do Estado de Goiás, Sinpro-Go, Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG e Engecol LTDA.

**APÊNDICE G - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1985.**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<b>Projeto Itatiaia/Cinema</b> <i>O homem que virou suco</i> (João Batista de Andrade, 1980)	02/1985	Centro Social do Conjunto Itatiaia
<b>Projeto Itatiaia/Cinema</b> <i>O amuleto de Ogun</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1974) <i>Macunaíma</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)	03/1985	Centro Social do Conjunto Itatiaia e Auditório da Associação Brasileira de Odontologia
<b>Projeto Itatiaia/Cinema</b> <i>Menino de engenho</i> (Walter Lima Jr, 1965) <i>Vidas secas</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1963)	04/1985	Centro Social do Conjunto Itatiaia, Auditório da Associação Brasileira de Odontologia e Auditório do Instituto de Ciências Humanas e Letras da UFG
<b>Projeto Itatiaia/Cinema</b> <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981) <i>O bandido da luz vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968)	05 e 06/1985	Centro Social do Conjunto Itatiaia e Auditório da Associação Brasileira de Odontologia
<i>O pinto sura</i> (Marcos Caetano, 1972)	07/1985	Colégio Agostiniano
<i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964)	23/07/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Sem essa aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970)	24/07/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Jânio a 24 quadros</i> (Luís Alberto Pereira, 1981)	25/07/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Cabezas cortadas</i> (Glauber Rocha, 1970)	26/07/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Macunaíma</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)	28/07/1985	Auditório do CREA-GO
<i>A idade da terra</i> (Glauber Rocha, 1978-1980).	29/07/1985	Auditório do CREA-GO
<b>Introdução Teórica ao Cinema</b> Convidado: Prof <sup>o</sup> Rubens Machado Júnior	28, 29 e 30/07/1985	Auditório do CREA-GO
<b>Mostra do cinema expressionista alemão</b> (não há indicação dos filmes)	08/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Vinicius, um rapaz de família</i> (Suzana Moraes, 1980) <i>Eles não usam black-tie</i> (Leon Hirszman, 1981)	13/09/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Pixinguinha</i> (João Carlos Horta, 1969) <i>Getúlio Vargas</i> (Ana Carolina, 1974).	20/09/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Carmem Miranda</i> (Jorge Ileli, 1969) <i>A queda</i> (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978)	27/09/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Em cima da terra, embaixo do céu</i> (Walter Lima Jr, 1982)	04/10/1985	Auditório do CREA-GO
<i>O bandido da luz vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968)	11/10/1985	Auditório do CREA-GO
<i>A queda</i> (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1978)	18/10/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Brasil ano 2000</i> (Walter Lima Jr, 1968)	30/10/1985	Loja Maçônica Rio Verde - GO

<b>A Mulher no Cinema e R.W. Fassbinder</b> <i>Tigresa</i> (Wilson Barros, 1978) <i>Deuses da peste (Götter der Pest,</i> Rainer Werner Fassbinder, 1970)	01/11/1985	Auditório do CREA-GO
<b>A Mulher no Cinema e R.W. Fassbinder</b> <i>Balzaquianas</i> (Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1981) <i>O comerciante das quatro estações (Der Händler der vier Jahreszeiten,</i> Fassbinder, 1971)	08/11/1985	Auditório do CREA-GO
<b>A Mulher no Cinema e R.W. Fassbinder</b> <i>Mulheres da boca</i> (Maria Inês Nunes de Castilho e Cida Aidar, 1981) <i>As lágrimas amargas de Petra Von Kant (Die bitteren Tränen der Petra Von Kant,</i> Fassbinder, 1972)	15/11/1985	Auditório do CREA-GO
<b>A Mulher no Cinema e R.W. Fassbinder</b> <i>Leila para sempre Diniz</i> (Mariza Leão, Sérgio Rezende, 1975) <i>Afinal, uma mulher de negócios (Bremer Freiheit,</i> Fassbinder, 1972)	22/11/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Mulheres de cinema</i> (Ana Maria Magalhães, 1976) <i>Eu só quero que vocês se amem (Ich will doch nur, daß ihir mich liebt,</i> Fassbinder, 1976).	29/11/1985	Auditório do CREA-GO
<i>A dama de Xangai (The lady from Shanghai,</i> Orson Welles, 1948)	12/1985	Auditório do CREA-GO
<i>Quintaessência</i> (Lourival Belém, 1981) <i>Cidadão Kane (Citizen Kane,</i> Orson Welles, 1941)	20 e 21/12/1985	Auditório do CREA-GO
295.5 (Lourival Belém e Ronaldo Araújo, 1981) <i>Teorema</i> (Pier Paolo Pasolini, 1968)	27 e 28/12/1985	Auditório do CREA-GO
<b>Primeira Mostra de Vídeo Independente - Vídeo Performace*</b> <i>Do outro lado da sua casa</i> (Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbiero, 1986) <i>Ernesto Varela na Serra Pelada</i> (Marcelo Tas e Fernando Meirelles, 1984) <i>Varela na União Soviética</i> (Marcelo Tas e Fernando Meirelles, 1985) <i>Garotos do subúrbio (Punk)</i> (Fernando Meirelles, 1983) <i>Marly normal</i> (Fernando Meirelles, 1983) <i>Crig-Rá</i> (Marcelo Tas e Fernando Meirelles, 1985)	28 e 29/12/1985	Teatro Goiânia

\*Mostra realizada em conjunto com o Cineclube João Bennio, a Secretaria de Cultura e Desporto de Goiânia e a Associação Brasileira de Documentaristas de Goiás, ABD-GO.

**APÊNDICE H - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1986**

<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<i>Cabra marcado para morrer</i> (Eduardo Coutinho, 1984)	28/02/1986 01/03/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Diversões solitárias</i> (Wilson Barros, 1983) <i>O enigma de Kasper Hauser (Jeder für sich und Gott gegen alle</i> , Werner Herzog, 1974)	07 e 08/03/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Verão</i> (Wilson Barros, 1983) <i>A terra do silêncio e da escuridão (Land des Schweigens und der Dunkelheit</i> , Werner Herzog, 1971)	14 e 15/03/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Disaster movie</i> (Werner Herzog, 1979)	22 e 23/03/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Tigresa</i> (Wilson Barros, 1978) <i>Também os anões começaram pequenos (Auch Zwerge haben klein angefangen</i> , Werner Herzog, 1970)	28 e 29/03/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Cineastas e Imagens do Povo</b> <i>Migrantes</i> (João Batista de Andrade, 1976) <i>Viramundo</i> (Geraldo Sarno, 1964-1965)	04 e 05/04/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Cineastas e Imagens do Povo</b> <i>Gilda</i> (Augusto Sevá, 1976) <i>Liberdade de imprensa</i> (João Batista de Andrade, 1967)	11 e 12/04/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Cineastas e Imagens do Povo</b> <i>Subterrâneos do futebol</i> (Maurice Capovilla, 1964-1965) <i>Greve</i> (João Batista de Andrade, 1979)	18 e 19/04/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Cineastas e Imagens do Povo</b> <i>Os queixadas</i> (Rogério Corrêa, 1978) <i>Teremos infância?</i> (Aloysio Raulino, 1974)	25 e 26/04/1986	Auditório do CREA-GO
<i>O segredo da múmia</i> (Ivan Cardoso, 1982)	02 e 03/05/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Cara a cara</i> (Júlio Bressane, 1967)	09 e 10/05/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Estranho encontro</i> (Walter Hugo Khoury, 1958)	16 e 17/05/1986	Auditório do CREA-GO
<i>A ilha</i> (Walter Hugo Khoury, 1963)	23 e 24/05/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Palácio dos anjos</i> (Walter Hugo Khoury, 1970)	30 e 31/05/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Ladrões de cinema</i> (Fernando Coni Campos, 1977)	06 e 07/06/1986	Auditório do CREA-GO
<i>São Bernardo</i> (Leon Hirszman, 1971)	13 e 14/06/1986	Auditório do CREA-GO
<i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964)	20 e 21/06/1986	Auditório do CREA-GO
<i>A noiva da cidade</i> (Alex Vianny, 1978).	27 e 28/06/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de filmes de Wim Wenders</b> <i>Paris, Texas</i> (1984)	01 e 02/08/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de filmes de Wim Wenders</b> <i>Movimento em falso (Falsche Bewegung</i> , 1975)	08 e 09/08/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de filmes de Wim Wenders</b> <i>Alice nas cidades (Alice in den Städten</i> , Wim Wenders, 1974)	15 e 16/08/1986	Auditório do CREA-GO

<b>Ciclo de filmes de Wim Wenders</b> <i>A angústia do goleiro na hora do pênalti (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972)</i>	22 e 23/08/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de filmes de Wim Wenders</b> <i>No decurso do tempo (Im Lauf der Zeit, Wim Wenders, 1976)</i>	29 e 30/08/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Introdução ao Cinema Novo – Ciclo de Filmes de Nelson Pereira dos Santos</b> <i>Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)</i>	05 e 06/09/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Introdução ao Cinema Novo – Ciclo de Filmes de Nelson Pereira dos Santos</b> <i>Como era gostoso o meu francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971)</i>	12 e 13/09/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Introdução ao Cinema Novo – Ciclo de Filmes de Nelson Pereira dos Santos</b> <i>Rio 40 graus (1955)</i>	19 e 20/09/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Introdução ao Cinema Novo – Ciclo de Filmes de Nelson Pereira dos Santos</b> <i>Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)</i>	26 e 27/09/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de Filmes Franceses</b> <i>Eu, Pierre Rivière, degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão (Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère, René Allio, 1976)</i>	10/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de Filmes Franceses</b> <i>Por ternura também se mata (Porte des Lilás, Rene Clair, 1957)</i>	10/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Ciclo de Filmes Franceses</b> <i>O joelho de Claire (Le genou de Claire, Eric Rohmer, 1970)</i>	10/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Pra Incendiar Seu Nacionalismo</b> <i>Os herdeiros (Carlos Diegues, 1969)</i>	31/10/1986 e 01/11/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Pra Incendiar Seu Nacionalismo</b> <i>Guerra conjugal (Joaquim Pedro de Andrade, 1974)</i>	07 e 08/11/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Pra Incendiar Seu Nacionalismo</b> <i>Sem essa aranha (Rogério Sganzerla, 1970)</i>	14 e 15/11/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Pra Incendiar Seu Nacionalismo</b> <i>Dois perdidos numa noite suja (Braz Chediak, 1970)</i>	21 e 22/11/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Pra Incendiar Seu Nacionalismo</b> <i>Iracema - Uma transa amazônica (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974)</i>	28 e 29/11/1986	Auditório do CREA-GO
<b>Curso: O Clássico e o Barroco – Uma Introdução ao Estudo da História da Arte</b> Convidado: Profº Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior <i>Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)</i>	03, 04, 05, 06 e 07/12/1986	Auditório do CREA-GO

**APÊNDICE I - Tabela de filmes exibidos e cursos oferecidos pelo CAM em 1987**

<b>TABELA DE FILMES EXIBIDOS PELO CAM EM 1987</b>		
<b>Filmes</b>	<b>Data de exibição</b>	<b>Local de exibição</b>
<p><b>Ciclo de Filmes Expressionistas – das décadas de 10, 20 e 30</b>  <i>O gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920)</i>  <i>O Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam, Carl Boese e Paul Wegener, 1920)</i>  <i>Destroços (Wrackteile, Lulu Pick, 1921)</i>  <i>Dr. Mabuse - o inferno do crime (Dr. Mabuse - Ein Bild der Zeit, Fritz Lang, 1922)</i></p>	07/03/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Ciclo de Filmes Expressionistas – das décadas de 10, 20 e 30</b>  <i>Dr. Mabuse, o jogador (Dr. Mabuse – der Spieler, Fritz Lang, 1922)</i>  <i>A morte cansada (Der mude Tod, Fritz Lang, 1921)</i></p>	14 e 15/03/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Ciclo de Filmes Expressionistas – das décadas de 10, 20 e 30</b>  <i>O testamento do Dr. Mabuse (Das Testament des Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1933)</i>  <i>Tabu (Tabu: a story of the south seas, F.W.Murnau, 1931)</i>  <i>A caixa de Pandora (Die Büchse der Pandora, Georg Wilhelm, Pabst, 1929)</i></p>	21 e 22/03/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Ciclo de Filmes Expressionistas – das décadas de 10, 20 e 30</b>  <i>Madame Du Bary (Ernst Lubitsch, 1919)</i>  <i>A boneca (Die Puppe, Ernst Lubitsch, 1919)</i>  <i>O último dos homens (Der letzte Mann, F.W.Murnau, 1924)</i></p>	28 e 29/03/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Curso de cinema expressionista</b>            Convidado: Profº Ricardo Musse</p>	07, 14, 21 e 28/03/1987	Auditório do CREA-GO
<p><i>Aopção ou as rosas da estrada (Ozualdo Candeias, 1981)</i></p>	10/04/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Mostra do Novo Cinema Alemão</b>  <i>Effi Briest (Fassbinder, 1974)</i></p>	10 e 11/07/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Mostra do Novo Cinema Alemão</b>  <i>A morte de Maria Malibran (Der Tod der Maria Malibran, Werner Schroeter, 1972)</i></p>	17 e 18/07/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Mostra do Novo Cinema Alemão</b>  <i>Coração de cristal (Herz aus Glas, Werner Herzog, 1976)</i></p>	24 e 25/07/1987	Auditório do CREA-GO
<p><b>Mostra do Novo Cinema Alemão</b>  <i>Roleta chinesa (Chinesisches Roulette, Fassbinder, 1976)</i></p>	31/07/1987 e 01/08/1987	Auditório do CREA-GO
<p><i>Memórias do subdesenvolvimento (Memorias del subdesarrollo, Tomaz Gutierrez Alea, 1968)</i></p>	08/1987	Auditório do CREA-GO

<i>Ensaio geral (Die Generalprobe, Werner Schroeter, 1980)</i>	18/08/1987	Auditório do CREA-GO
<i>Cadillac (Edgar Reitz, 1968)</i>	09/09/1987	Auditório do CREA-GO
<b>O Brasil não conhece o Brasil</b> <i>Inocência (Walter Lima Jr, 1983)</i>	03 e 04/10/1987	Auditório do CREA-GO
<b>O Brasil não conhece o Brasil</b> <i>Música barroca mineira (Arthur Omar, 1981)</i> <i>O desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1964)</i>	10 e 11/10/1987	Auditório do CREA-GO
<b>O Brasil não conhece o Brasil</b> <i>A falecida (Leon Hirszman, 1965)</i>	17 e 18/10/1987	Auditório do CREA-GO
<b>O Brasil não conhece o Brasil</b> <i>São Paulo S/A (Luís Sérgio Person, 1965)</i>	24 e 25/10/1987	Auditório do CREA-GO
<b>Seminário Imagens da loucura*</b> <i>Imagens do inconsciente (Leon Hirszman, 1983-1986)</i>	11/1987	Auditório do CREA-GO
<b>Mostra de filmes brasileiros</b> <i>Guerra conjugal (Joaquim Pedro de Andrade, 1974)</i>	05e 06/12/1987	Auditório do CREA-GO
<b>Mostra de filmes brasileiros</b> <i>Doramundo (João Batista de Andrade, 1978)</i>	12 e 13/12/1987	Auditório do CREA-GO
<b>Mostra de filmes brasileiros</b> <i>Porto das Caixas (Paulo César Saraceni, 1962)</i>	19e 20/12/1987	Auditório do CREA-GO
<b>Mostra de filmes brasileiros</b> <i>Imagens do inconsciente (Leon Hirszman, 1983-1986)</i>	26 e 27/12/1987	Auditório do CREA-GO

\*Atividade realizada em conjunto com a Secretaria de Cultura e o Núcleo de Saúde Mental da Secretaria de Saúde de Goiânia.

## ANEXOS

ANEXO A – Excerto do jornal *O Popular* de 5 maio de 1978.

# Cineclube Antonio das Mortes pede passagem

*Uma nova proposta em termos de cineclubismo está surgindo em Goiânia através do Cineclube Antonio das Mortes. Seus próprios integrantes justificam a iniciativa:*

*"Isolada no interior do país, Goiânia ressentese de pouca movimentação cultural. No que tange ao cinema, então, o panorama é ainda mais desanimador. O mercado de filme sempre esteve nas mãos de empresas que, talvez por desconhecerem a importância do cinema como produto de cultura, nunca enxergaram além do lucro imediato.*

*Ultimamente, esta situação tem se agravado em razão do monopólio que assumiu a distribuição, e se lançou, como acontece em tais casos, com a voracidade dos cavadores de ouro. O espectador nada mais é do que uma peça de manipulação, indigno de qualquer respeito. A programação, dedicada ao mais fútil consumismo, simplesmente ignora o que há de interessante na produção estrangeira e, com maior descaso, na nacional.*

*Aparentemente, há uma sala para lançamentos especiais, mas que na realidade não cumpre os seus propalados objetivos, uma vez que boicota o filme brasileiro e programa apenas fitas de propriedade do próprio monopólio distribuidor/exibidor, as quais, salvo raras exceções, deixam muito a desejar.*

*Este estado desolador, como não poderia deixar de ser, reflete diretamente no tratamento dado ao cinema em geral, tanto pela imprensa, como pelo curso de comunicação da Universidade Geral de Goiás, que não tem como preencher o vazio reinante. Em consequência, o conhecimento da arte cinematográfica entre*

*nós, mesmo por parte do público mais interessado - universitários, intelectuais etc. - é bastante limitado.*

*Nos últimos dez anos, surgiram várias tentativas de alterar este quadro, porém sem maiores consequências. A experiência mais recente, e a mais duradoura, coube ao cineclube do diretório acadêmico de Ciências Biológicas (Medicina), que não chegou a se constituir juridicamente como tal, nem apresentou qualquer proposta mais consequente para o estudo do cinema, mas preparou as bases para um verdadeiro movimento cineclubístico em Goiás.*

*Através das sessões realizadas no DCE, um grupo foi se aglutinando para, a partir da observação do interesse despertado nos jovens, e da crítica ao que estava sendo feito, viabilizar a constituição de um cineclube nos moldes dos existentes em outras capitais.*

*O Cineclube Antônio das Mortes tem por objetivo o estudo da arte cinematográfica nos seus mais diferentes aspectos, e está aberto à participação de qualquer pessoa que se interesse pela atividade cineclubística, seja qual for o seu grau de escolaridade.*

*As atividades do Cineclube terão início com a apresentação de um ciclo de quatro filmes, representativos da melhor produção brasileira desta década, todos inéditos nesta Capital. A abertura se deu ontem, com o filme Uirá - um Índio à Procura de Deus, de Gustavo Dahl, que também será exibido hoje, no DCE, às 20 horas. Completam o programa. São Bernardo, de Leon Hirszman; Azillo Muito Louco, de Nelson Pereira dos Santos, e A Noite do Espantalho, de Sérgio Ricardo".*

De 11 a 15 de fevereiro de 1978, realizou-se em Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul, a XII Jornada Nacional de Cineclubes, promovida pelo Conselho Nacional de Cineclubes, com o apoio financeiro da Embrafilme, Dinafilme, DAC-Funarte, Cineclubes do Recreio da Juventude, Secretaria do Turismo do RS, e Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. A Jornada é definida pelo Conselho Nacional de Cineclubes como "o momento em que o movimento cineclubista de todo o país avalia a prática que desenvolve, aprofunda o conhecimento da realidade em que trabalha e propõe diretrizes gerais para sua atuação. Para esta Jornada o tema era o seguinte: Cineclubismo e Cultura, Cinema Nacional, Dinafilme, Estatutos do CNC e Eleições para a direção do CNC.

Mas o que realmente ocorreu foi uma feroz disputa pelo CNC. As pessoas que reiniciaram o Movimento Cineclubista (MC), em 1973, fundaram as Federações Paulista e Carioca e dominaram todo o MC. A partir da Jornada de Campinas, em 1975, se esboçou uma oposição, inicialmente dos poucos cineclubes, que, no entanto, se desenvolveu nas outras Jornadas, chegando a Caxias com uma frente organizada em torno de uma proposta concreta e uma chapa para concorrer às eleições para o CNC. As críticas oposicionistas se centravam sobre a democratização do CNC, ou melhor, sobre a falta de democracia no MC, se estendendo a crítica da concepção de uma cultura nacional popular em detrimento da indústria cultural que não é sequer mencionada pela atual situação, a crítica da visão utilitarista e imediatista da situação, à crítica da tentativa de afirmação dos valores do "povo" em detrimento da definição do ponto de vista de classe, à crítica à defesa do fortalecimento do cinema nacional calcado num apoio governamental e numa mascaragem das contradições existentes na sociedade.

Desde o primeiro dia, na apresentação de modificações ao estatuto do CNC, o plenário se definiu em dois blocos, sendo que um deles, o situacionista, chegou a impedir a proposta de criação de uma revista pelos cineclubes editada pelo CNC. Simplesmente por ter sido esta proposta feita pela oposição, assim como impediu qualquer modificação ao estatuto do CNC visando torná-lo mais democrático. Esta situação se prolongou por toda a Jornada, sendo que, após se sentir numa posição indefensável a atual diretoria, para manter sua burocracia no poder, adotou posições propostas pela oposição e não defender seus princípios anteriores, como a cultura nacional popular, assumindo uma perspectiva falsamente democratizante que acabou por lhe servir para conseguir sua permanência, numa jogada de última hora, que permitiu a ida a Caxias de mais três cineclubes (a vitória foi por dois votos).

As críticas não se deram somente ao nível de política cultural, as propostas práticas também foram criticadas. "A atual direção do CNC tem pautado seus esforços no sentido de criar uma grande "rede exibidora", falhando enquanto direção política para o movimento. Esta orientação tem tido como consequência um aumento apenas quantitativo de entidade no país, desprezando o fortalecimento interno dos cineclubes e do cineclubismo enquanto movimento organizado, capaz de interferir na realidade cultural do país. Formulam uma concepção de que deve ser o cineclube: uma sala de exibição (de filmes brasileiros, que deve procurar "educar" o público frequentador para que aprecie o cinema brasileiro e compreenda os problemas. O cineclubismo meramente exibidor é acéfalo, isto é, não existe como atividade de cineclubista, pois estes se interessam em conhecer o cinema e as suas relações com a realidade que o criou e que o assiste. O que interessa ao cineclubista é a apropriação deste conhecimento. Esta apropriação vai se dar mediante um processo - que é o próprio cineclubismo - onde o público e os cineclubistas, para saírem



enriquecidos, precisarão de instrumentos capazes de favorecer este conhecimento. Sem estes instrumentos, nada poderá evitar que se reproduza no interior do MC a relação de consumo alienante que se verifica na exibição comercial" (Do Documento PROJETO DE PROGRAMA PARA O CNC da chapa Democratizar, de oposição). Embora muitos cineclubes, em sua maioria iniciantes, tenham ido à Jornada para aprender como fazer um cineclubes, para saber como resolver problemas práticos tais como aluguel de filmes, obtenção de um projetor, o saldo da Jornada parece ter sido bom para todos. Apesar das propostas terem se dado mais num nível político, foi possível perceber e diferenciar no meio destas propostas ou melhor ligado a estas propostas duas claras concepções de cineclubismo. Apesar da falta de uma tradição, do estágio incipiente em que se encontram os diversos cineclubes (em sua maioria se encontram como o cineclubes do Direório Setorial de Ciências Biológicas), os anos vindouros assistirão um grande avanço dos cineclubes, bem como de suas concepções e críticas. (Ricardo Musse).

## CINEMA

BENE DE CASTRO RIBEIRO

Cena de Aguirre, A Ira de Deus, que será exibido amanhã pelo Cineclube Antônio das Mortes



### PROGRAMA ESPECIAL

#### Artistas na Cúpula do Circo: Perplexos

Cineclube Antônio das Mortes Diretoria Central dos Estudantes - DCE Setor Universitário.

A terceira fita a ser exibida hoje, dentro da mostra de cinema novo alemão é: **Artistas na Cúpula do Circo: Perplexos**, de Alexander Kluge. Uma artista parte para concretizar as reformas pretendidas por seu pai, também artista que morre. Enfrenta sérias dificuldades. O argumento é de Kluge e no elenco estão: Hannelore Heger, Siegfried Graue, Alfred Edel, Eva Oertel. Produção de 1968.

Curta-metragens em exibição: *Campeonato Internacional de Surf*; *O Saxofonista*; *Sujo Anônimo*; *O Que É Que Há?*; *Simbolos Que Não Esqueço*; *Sócio da Natureza*; e *Surf no Cimento*.

## Denúncia do fascínio e da mistificação

O filme de hoje, dentro da mostra de cinema novo alemão, promovida pelo Cineclube Antônio das Mortes, **Artistas na Cúpula do Circo: Perplexos** é de autoria de Alexander Kluge. O cineasta tem 46 anos e é o mais velho do grupo. É o próprio produtor de seus filmes, advogado, escritor, e desenvolve importante atuação teórica no ambiente cinematográfico da Alemanha. Esta sua fita é considerada uma obra-prima.

**Artistas na Cúpula do Circo: Perplexos** é uma inteligente parábola sobre a condição do artista. "O Circo exprime a imagem maior onde se debate o artista que quer romper com o sistema. Numa primeira leitura, o espectador é convidado a seguir os esforços de Leni Peickert ao contestar as representações tradicionais do circo. Ele quer banir o antropomorfismo que transforma os animais em lamentáveis caricaturas, especialmente os elefantes, essas forças da natureza transformadas em símbolos de resignação".

Numa leitura mais profunda, o filme aborda o drama dos artistas frente ao gosto pervertido do público e frente à

parede de dinheiro. Após uma luta ardente mas estéril, eles se reintegram no sistema. Parábola desabusada. Nessa denúncia do fascínio e da mistificação, Kluge utiliza um estilo adequado: a narração é fracionada, cortada por inserções emprestadas aos filmes de arquivo ou de grandes clássicos revolucionários. Tanto do período nazista e planos de **Outubro**, de Eisenstein.

Diz René Guardies: o filme não é mais que o funcionamento de um pensamento, revestido de imagens. Ele prorrompe numa série de variações que tem parentesco com a dialética. Do conflito dos contrários nascem os grandes temas: da arte e do dinheiro, do divertimento e do consumo, do trabalho e do divertimento. E, sobretudo, da alienação e da liberdade. Com um extraordinário cuidado de salvaguardar a liberdade do espectador, graças aos procedimentos da desconstrução.

Afirma Alexander Kluge sobre a liberdade do espectador: "A liberdade é o espectador ter como divertimento o que nós lhe propomos sem ser necessários que seja um divertimento".

## CINEMA

### O CINECLUBE NÃO É ELITISTA. OU SERÁ QUE EXIBIR PORNOCHANCHADAS E MAZZAROPIS VAI AMPLIAR A CONSCIÊNCIA?

# O bode expiatório

Já não é a primeira vez que se tenta focalizar os problemas da programação da cidade, e de repente lá está o Cineclube Antônio das Mortes, na maioria das vezes, como Pilatos no credo.

"São pornochanchadas 80% dos filmes apresentados em Goiânia", diz a reportagem do jornal **Cinco de Março** (9 a 15/7/79). Lá pelas tantas o texto diz: "Entretanto, há quem considere o cineclube elitista, como o professor Hélio Furtado do Amaral, que afirma: 'a visão política é válida, mas o cineclube deveria ser aberto para o público em geral, não se restringindo ao público universitário.

Deveríamos abrir uma consciência global, introduzindo no cineclube inclusive a pornochanchada e até mesmo filmes de Mazzaropi. O povo tem uma visão crítica, mas nós, por nos considerarmos a elite cultural, não damos oportunidade de mostrar essa visão..." Confesso que não entendi este tipo de colocação ou então a opinião do professor foi inserida sem que este soubesse do que trataria a reportagem. Mas vamos esclarecer alguns pontos. Primeiro que por uma questão de ética o cineclube deveria estar fora desta matéria, porque ele tenta oferecer uma programação alternativa e destinada a todos os interessados. Em segundo, desde a elaboração de seus estatutos, o cineclube não é uma panela universitária, como todas as vezes é jogado. Muito menos quanto aos seus habituais frequentadores. Pois se de fato isto ocorresse, não estaria, hoje, no momento, o cineclube enfrentando dificuldades financeiras tão graves quanto as que enfrenta.

Vamos deixar de enumerar os fatos mas continuando. Não vejo como se colocar sempre o movimento cineclubístico como sendo uma visão elitista e portanto fechado. Com exceção desta mostra, sempre que há uma atividade no DCE de responsabilidade direta do cineclube, o veículo de informação de que mais

se utiliza é a televisão - de massa, portanto. E mesmo assim não sofre esta propaganda uma concorrência em texto que a possa abafar, já que nem todos os veículos locais dão a necessária importância. Não se pode dizer também que exista um círculo fechado quanto a opiniões e debates no cineclube. Se tenta desde a sua criação esta prática, e até o momento ela não se manifestou nem razoavelmente. Por que elitista?

E aqui está o meu desentendimento.

"Deveríamos abrir uma consciência global, introduzindo no cineclube inclusive a pornochanchada e até mesmo filmes de Mazzaropi..." Se a matéria é de constatação, isto é despropositado. Basta verificar, nos últimos quatro anos, o quanto esta cidade é beneficiada com a exibição de tais fitas. É a própria representação local da Embrafilme que admite os números, 80%. Será que não dá para assustar? E mais, ganhamos lançamentos nacionais exclusivos para a pornochanchada e Mazzaropi nunca deixou de merecer a atenção dos nossos exibidores. (Por falar nele, não há por enquanto nenhuma fita sua em perspectiva de estréia para o público infanto-juvenil).

E agora, temos, no cineclube, que exibir pornochanchada e Mazzaropi para **abrir uma consciência global**? Ou se propondo filmes como as mostras do cinema novo brasileiro e alemão, de curta-metragens, de neo-realismo e outros, não estamos mais realisticamente abrindo esta consciência? Não se trata aqui de rebater gratuitamente. Trata-se de esclarecer pontos duvidosos e recordar, a todos, indistintamente que: se mais o cineclube não tem cumprido uma missão - que se vem revelando ingrata -, é porque distante de centros mais favorecidos levamos o boicote de lá e temos que aturar as elocubrações do cá. Só isto.

Curta-metragens em exibição: Campeonato Internacional de Surf; O Saxofonista; Sujo Anônimo; O Que E Que Há?; Símbolos Que Não Esqueça; Sôcio da Natureza; e Surf no Cimento.

## Cinema

### *Marginal tem vez*

O Cineclube "Antônio das Mortes", em sua retomada como experiência vanguardista, lança, neste final de semana, a primeira fita em longa-metragem de João Batista de Andrade, **Gamal, o delírio do sexo**. A primeira vista, nada teríamos a comentar, não representasse esse filme um momento de reflexão cinematográfica o que se denominou **cinema marginal**.

O cinema marginal, que, em si, extrapolaria a simples definição seria até anti-cinema mereceria uma atenção por parte da crítica, no tempo em que surgiu. Alguns críticos, quando viram **Gamal**, por ocasião do Festival de Brasília, se preocuparam com o aspecto de melodramatismo que predomina na obra. Há até, em certos momentos, não fosse o filme uma forma de anti-cinema, toda uma situação cênica que lembra **Noites de Circo**, de Bergman. O Calvário da mulher.

A grande contribuição de João Batista de Andrade, a partir de seu **Gamal** foi o fato de haver se exercitado para um tipo de cinema que aproveita, ao máximo, as situações críticas do cotidiano. Trata-se de pessoal que não se filia, abertamente, a escolas ou a tendências que seguem um tipo de estrutura narrativa; a idéia desses cineastas é romper com as normas vigentes e estabelecer um modo de fazer cinema, comprometido politicamente, embora descompromissado com o aspecto formal.

Enquanto João Batista de Andrade não se exercitou na crítica ou numa perspectiva de teorização, já Rogério Sganzerla se iniciou no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**. Sganzerla foi também um discípulo à distância de Paulo Emilio Salles Gomes; teve a coragem de, desvin-

culando-se de qualquer outra atividade mais nobre, partiu para a criação e a sua primeira fita, em longa, foi **O Bandido da Luz Vermelha**. **O Bandido da Luz Vermelha** que recom põe tipos marginais do cotidiano, com seus aspectos grotescos foi, praticamente, um dos poucos filmes que chamou a atenção da crítica, por suas rupturas de linguagem e seu sentido de humor negro.

**O Bandido da Luz Vermelha, A Mulher de Todos**, ambos de Rogério Sganzerla, **Meu nome é Tonho**, de Ozualdo Candeias, e **Gamal, delírio do sexo** etc incorporam-se a essa experiência de cinema que procura fugir às regras. Até mesmo João Silvério Trevisan deveria ser citado com seu **A Orgia**, não fossem os problemas de censura.

A atitude do Cineclube "Antônio das Mortes" em partir para uma forma de cinema que rompe com as tradições (ao nível de influência do cinema americano, com sua exposição, intriga, climax, desfecho), merece todo o apoio. Representa uma forma de abertura em face do cinema brasileiro contemporâneo, cujas raízes ideológicas se recolhem numa série de confrontos. O Cinema Novo significou uma tomada de consciência da realidade brasileira, uma busca do nacionalismo; esse assim dito "cinema marginal" (que talvez, no fundo, não seja marginal mas uma forma de explicitar idéias) poderia ser uma forma de "radicalizar" momentos latentes do Cinema Novo.

**Gamal, o delírio do sexo** será exibido, neste sábado e domingo, às 20 horas, no DCE. Na segunda-feira, será apresentado às 9 horas, no ICHL (UFG), graças ao apoio do Diretor Flávio Rios Peixoto da Silveira (HFA).



## Cinema

### Festival de Veneza

# Retornam os prêmios "Leões de Ouro"

Judas Tadeu Pôrto

No Cine Casablanca, desde ontem, o cartaz é **Professora de Línguas**, uma produção italiana atribuída a Mário Landi ou Demofilo Fidani. O espetáculo, que pelo título poderia ser considerado produção nacional da boca do lixo, pretende se inserir no rol das comédias eróticas italianas. Entretanto nenhuma referência, a não ser depois de vista e analisada, pode ser dada a esta fita cuja direção é simplesmente desconhecida. Um chamariz de público indica que foi liberada "sem cortes", o que também pode não significar nada.

□ □ □

Depois de mais de dez anos, está de volta o Festival Internacional de Cinema de Veneza, com a concessão de três prêmios "Leões de Ouro". Uma centena de filmes de 26 países, assinados por nomes como Michelangelo Antonioni, John Huston, Louis Malle, Rainer Fassbinder, John Cassavetes e Glauber Rocha, participam da amostra. Destes, apenas 26 filmes estão concorrendo aos três "Leões de Ouro", inclusive o que representa o Brasil, "A Idade da Terra". Este último trabalho de Glauber Rocha está sendo aguardado com certa expectativa, pois o cineasta baiano já se tornou conhecido e respeitado, por suas realizações, nos meios internacionais.

O renascimento do Festival de Ve-



O Homem Primitivo, um curta-metragem goiano na amostra do Grife, em São Paulo

neza acontece depois de ter sido abolido o processo de premiação de filmes, consequência dos anos de contestação e agitação subsequentes aos acontecimentos de 1968. O restabelecimento do princípio de competição no Festival de Veneza objetiva restabelecer o antigo prestígio da amostra, já que nos últimos anos o número de filmes, simplesmente exibidos, caiu significa-

tivamente. O júri este ano concederá o "Leão de Ouro" para as categorias: "melhor filme de vanguarda", "melhor filme comercial" e "melhor primeira obra". Além destes prêmios haverá cinco seções fora de concurso, como o "Cinema 80" e "Atelier Veneziense". Iniciado no dia 28 de agosto, o Festival se encerrará dia Oito de setembro com a entrega dos prêmios.

□ □ □

Dois jovens cineastas, Eudaldo Guimarães e Divino José estão participando da amostra do GRIFE (Grupo Independente de Realizadores de Filmes Experimentais), promovido pela Fundação Cultural do Estado de São Paulo, com o apoio da Embrafilme, Funarte, e empresas da área cinematográfica. A importância de fato se prende à constatação de que em Goiás, poucos se arriscam a realizar algum trabalho em cinema (mesmo que seja em bitolas menores, como a 16 mm), já que simplesmente não existe apoio oficial de nenhum órgão.

A participação dos goianos está no filme **O Homem Primitivo**, já concluído há quase dois anos e sem exibição ao público por falta de condições e oportunidades. Com direção de Eudaldo Guimarães e Divino José, a fita retrata a "história de um homem na idade da pedra, à procura de caca e em luta com outros homens". Realizado em Eastmancolor, com 11 minutos de duração, **O Homem Primitivo** teve o roteiro, a fotografia e montagem realizada pelo próprio Eudaldo Guimarães. No elenco foram utilizados atores que, a exemplo dos realizadores, estão começando: Luiz A. Melo, Euripa Maria, David Gomes e Maria Aparecida Ferreira. E isso aí, Goiás também tem seus cineastas, mesmo menores.

••• Em Cartaz •••

# Cinemas: o fim dos bons tempos

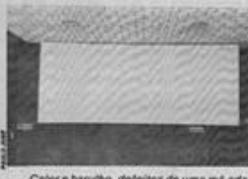
Judas Tadeu Pinto

O cinema é tido como uma das melhores alternativas de lazer do golaniense, que tem no programa cinematográfico uma das suas habituais saídas. A frequência às salas cinematográficas da cidade é considerada pelos próprios exibidores como uma das mais elevadas, em termos relativos, do interior do País. Golânia se coloca quase ao mesmo nível dos grandes centros, como Rio de Janeiro, São Paulo e outros, em assiduidade de público. Em decorrência desta constatação, e da concorrência entre exibidores, Golânia vinha recebendo até pouco tempo filmes mais recentes, acompanhando de perto os lançamentos nacionais. Mas depois de um período - menos

de um ano - em que a programação chegou a agradar, o nível dos lançamentos caiu e as condições físicas das salas exibidoras, que não haviam recebido nenhuma melhoria, se deteriorou ainda mais. Se a programação produziu uma evolução, as condições de conforto dos espectadores chegaram a cair em um nível a que Golânia não tinha sido relegada. O desconforto das salas exibidoras se evidencia principalmente na falta de refrigeração adequada, coisas imprescindíveis nestes dias quentes, e nas dificuldades de frequentar um cinema nos dias chuvosos. Sem levar em conta as condições técnicas da projeção dos filmes, os cinemas de modo geral estão em péssimas condições como se observa no levantamento de cada sala.



Cine Rio: um triste fim para uma sala que um dia foi destinada ao cinema de arte



Calor e barulho, defeitos de uma má adaptação

### CINE ASTOR

A mais bela sala da cidade, e que tem recebido o maior número de reclamações, apresenta em seu interior, ao lado de um ar condicionado, um sistema de ventilação precário, e que ocasiona o chamado "efeito estufa". O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.

### CINE CASABLANCA

Talvez pela tradição, ou pela programação desastrosa a um público menos exigente, o cinema, com quatro grandes ventiladores, sempre nos dias de chuva não tem recebido tanta reclamação quanto nos dias quentes. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.



Em dia de chuva, há a total falta de proteção

### CINE CAPRI

Considerado por muito tempo como o melhor cinema da cidade, hoje se encontra em um estado de abandono total. Mesmo com um excelente espaço e perfeita construção arquitetônica, a sala não possui condições de conforto. A iluminação é fraca, o som é ruim, e o ar condicionado não funciona adequadamente. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.



Logo à entrada, sinais de desleixo e abandono

### CINEMAS POPULARES



Cine Heiena: entregue a baratas e pernilongos

### CINE I

Considerado o melhor cinema da cidade, com instalações modernas, perfeito sistema de ar condicionado, programação em boas condições etc. Uma sala pequena e confortável, mas com um pequeno som de fundo, o cinema tem recebido pouco público, em decorrência da localização ou da pouca divulgação da sala. O cinema tem recebido pouco público, em decorrência da localização ou da pouca divulgação da sala.



Conforto, um contraste com o público diminuído

### CINE PRESIDENTE

Uma sala pequena que, juntamente com o Cine Astor e Casablanca, completa o trio refrigerado por grandes ventiladores. Mas o Presidente, além de não ter uma sala pequena, é o menos confortável deles. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.



O inconveniente de dividir a porta de entrada

### CINE FRIDA

A única sala, além do Cinema I, a contar com ar condicionado em funcionamento. Mas, no Fida, nunca se conseguiu manter convenientemente o nível de refrigeração, e, além de alguns bancos e cadeiras, seu ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.



O motor auxiliar de energia, que não funciona

### CINE OURO

Apesar de conter inúmeros equipamentos para o ar condicionado, inclusive um sistema de ar condicionado, o Cinema Ouro ainda apresenta problemas de refrigeração. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada. O ar condicionado não funciona adequadamente e não consegue manter a temperatura adequada.



Apesar dos desconfortos, um cinema privilegiado

## Opinião de um espectador: "desrespeito do exibidor"

O jornalista, e crítico de cinema, Antônio Ribeiro dos Santos, frequentador assíduo das salas exibidoras, tem uma opinião pessimista sobre as condições dos cinemas de Golânia. Para ele, estas condições não podem ser classificadas nem como razoáveis: "De início a maioria das salas apresenta problemas estruturais, algumas até insuperáveis para cinemas. E quando não são polígonos, é a falta de zelo nos sanitários. Na questão de refrigeração, a maioria não possui ar condicionado, num desconforto insuportável. No Cine Astor o problema já se tornou crônico com tantas promessas não cumpridas. A utilização de ventiladores em algumas salas é um paliativo para enganar, já que não conseguem arrefecer nenhum cinema com o clima quente de Golânia. No aspecto de segurança dos espectadores, poucas são as salas que oferecem condições seguras contra incêndios". Se falarmos das projeções, estas deixam muito a desejar. No mais das vezes as fitas são velhas, ou cópias estragadas, com som imperceptível, falta de enquadramento correto, difíceis, etc. Quer dizer, quando você sente na poltrona é um verdadeiro Deus nos ajudando para conseguir ver o filme com certa regularidade".

Outro problema apontado pelo jornalista é o incômodo causado pelo barulho nas salas de espera, ou até em cabines de projeção: "As empresas responsáveis deve-

riam orientar seus servidores no sentido de que não promovissem tanto barulho quando do exibição dos filmes. E observar ainda o tratamento grosseiro que alguns gerentes dispensam aos espectadores. Estes não possuem nenhuma formação para se relacionar com o público, que paga ingresso caro e deseja ver um espetáculo agradável, pelo menos é o que se espera".

Para Antônio Ribeiro, a situação dos cinemas de Golânia tem explicação: "Esta falta de atenção e respeito dos exibidores para com o público é uma história antiga. Há muito tempo Golânia parece desprezar o público, com os espectadores nos cinemas. Acreditou que as vilas de todos estes problemas estão no monopólio que a Empresa São Paulo-Minas exercia em Golânia. Agindo de maneira vingativa, ao invés de construir salas específicas, ela alugou vendidos por terceiros, como os Cines Astor e Presidente, que não são, e nunca foram, salas destinadas a cinemas".

Indignado com o posicionamento dos exibidores, que reconhecem o público golaniense como uma das melhores plantas de cinema, Antônio Ribeiro conclui: "Acreditamos que os senhores exibidores devam sair de uma posição caótica e ociosa, ou seja, de preocuparem-se apenas em ganhar dinheiro, passando a oferecer melhores condições para o público ver um filme com maior conforto".

# CINEMA★

**1ª Mostra tcheca e os filmes da Pedra**

BENE DE CASTRO RIBEIRO



A atriz brasileira Sonia Berges, em uma cena de *Conversa Paralela*, curta-metragem de Pedro Anísio e João Facó, fotografado por Marcelo Coutinho, na mostra promovida pelo Cineclube Antônio das Mortes/Escola de Engenharia às 20h.

## Falemos de algo diferente

Prosegue hoje a primeira mostra sobre o cinema tcheco promovida pelo Cineclube Antônio das Mortes e Escola de Engenharia da UFG, mais a apresentação de mais dois curtas-metragens da Pedra Produções Cinematográficas. O PROGRAMA DE HOJE: *Fig- Meu-Anjo* - trata-se de uma sátira sobre o Colégio Eleitoral que elegeu em outubro de 1978, o atual presidente da República -, e *Conversa Paralela* - ficção-documentário realizados com músicos e atores de Brasília, satirizando a reformulação partidária que extinguiu os velhos partidos e criou os atuais; e, o longa-metragem tcheco, *Tereza*, de Paul Blumenfeld. As sessões desta mostra estão acontecendo no auditório da Faculdade de Engenharia da UFG às 20h.

Proseguindo o resumo histórico sobre a cinematografia da Tchecoslováquia, no início da década de 60; começa a descentralização; desaparecendo o Conselho Artístico Nacional, que controlava a totalidade da produção e se criam, em substituição, sete grupos artísticos autônomos de produção - cinco em Praga e dois em Bratislava. Em 62 a saída de alunos da F.A.M.U. - Escola de Cinema de Praga -, que começam a trabalhar, tornando-se componentes de uma nova geração, que dentro da nova estrutura, encontram grande facilidades para desenvolver suas novas

idéias. Afastam-se da temática transcendental que caracterizava a geração precedente, iniciam um novo estilo e nova problemática afastada dos temas direta e indiretamente relacionados com a guerra, ligados a uma visão anedótica pessoal, utilizando atores não profissionais e técnica do cinema direto. Um dos nomes mais conhecidos desta nova geração de cineastas Milos Forman que graças ao sucesso de *Os Amores de uma Laura (Lasky Jedné Plavovlasky)*, tanto em seu país como no exterior, abriu caminho para a coprodução e posteriormente emigrou-se para os Estados Unidos.

Com *Falemos de Algo Diferente*, de Vera Chytilova, o novo movimento desta geração, empregando nova linguagem e interessando-se por problemas e personagens do momento, que anteriormente haviam permanecido fora do campo de ação do cinema. Um novo enriquecimento da comédia, contrapondo com clareza, por um lado, o cinema direto, quase documental, e por outro, um estilo elaborado, que arrasta uma forte carga dramática, que dá um resultado de tragédia cotidiana, com antecedentes que se embesam em Kfka.

Proseguiremos neste resumo sobre a cinematografia da Tchecoslováquia, no próximo final de semana quando a mostra prosseguirá.

# CINEMA★

## Vampiro contra-ataca pantera

VITTORIO COTAFFAVI

A crítica de cinema é uma atividade útil ao bom desenvolvimento da arte cinematográfica. Os críticos geralmente são pessoas respeitadas nas comunidades onde vivem e influem sobre o gosto médio do público. Caro leitor como exercício deixarei a você a tarefa de notar as alterações da nossa programação. Hollywood tem como padrão para medir o grau de dificuldade de entendimento de um filme a capacidade intelectual de uma criança de 11 anos.

Ao bom entendedor meia, meia culpa. Pantera cor de rosa, informação de crítico é reprise e lá vai o release "O Dr. Duval, psiquiatra de um hospital francês, recebe a visita de um paciente seu, o Chefe Dreyfus (Herbert Lom), há 3 anos internado como doente mental, após um atentado que sofreu. O médico lhe diz que ele está bom, devendo ter alta no dia seguinte. Nesse mesmo momento, chegam ao hospital, o sargento Chevalier (André Maranne) e o Inspetor Clouseau, (Peter Sellers) que vem apoiar seu chefe. Acidentalmente quando ascende o isqueiro..." Leitor desconfiado, não reconheces o estilo de nossos críticos? Pois este é o texto básico, material imprescindível para o exercício da nobre função, o texto de propaganda distribuído pela empresa exibidora. A outra fonte são os dicionários de cineastas e dicionários de filmes, eles permitem ao crítico, quando o autor ou o filme são conhecidos, substituir o release por um texto um pouco mais elaborado.

Leitor desconfiado, já notaste a preferência de nossos críticos pelo produto industrial culto? Um amigo meu tem uma boa definição de crítico - é aquela que fala alreitor, sobre; nunca do filme. Tinha tantos espectadores, o

filme nos remete a um espaço contextual, o universo referencial do cineasta, deveríamos ter uma mostra de Fulano, seria ótima oportunidade para vermos e aí segue tirado do Dicionário de Cineastas toda a cinematografia de Fulano. Leitor desconfiado, é só conferir. Compre os jornais da cidade, do país, leia os nossos críticos, estipule a fenomenologia da crítica. Não ria, é a sério. Me expulsarão da associação goiana de críticos de cinema, entidade não registrada em cartório. Tá a denúncia: entidade não registrada, sem sede e quadro de membros, no entanto entidade existente, capaz inclusive de obter demissões de membros não prudentes, denegridores da nobre profissão. Leitor desconfiado lá vai Torquato: "Leve um homem e um boi ao matadouro, o que berrar mais é o homem, mesmo que seja o boi".

Os produtos da indústria cultural são estandarizados, e a novidade esconde por detrás da nova embalagem o mesmo produto. Leitor desconfiado, vá ao cinema, compre um disco, leia um livro, de preferência o da moda.

Amanhã no cine Casablanca um vampiro nas telas e eu adoro ver vampiros nas telas, não me fazem mal e nem são reconhecidos por governos amigos. Ao dobrar uma esquina atenção menina... tudo é perigoso, tudo é divino maravilhoso. Se você viu **Guerra nas Estrelas**, caubois velhos no cinema, musicais americanos, filmes antigos de hollywood na televisão, vá ver o **Império Contra Ataca**. É tudo igual e é tão bom ver sempre o mesmo, pelo menos a gente entende, não é? O que berrar mais é o homem, mesmo que seja o boi.

# CINEMA★

## Em defesa de *O Império dos Sentidos*

VITORIO COTAFFAVI

Em *Cardillac*, filme do jovem cineasta alemão Edgar Reitz, um ourives após vender o seu trabalho, ataca os compradores retomando o que havia produzido. Esta situação, no entanto, acaba tomando um caminho de loucura que o conduz ao suicídio.

O artista na sociedade moderna, perdeu completamente o controle sobre sua obra e mesmo quando ainda o tem sobre o processo de produção, não consegue evitar que na distribuição sua obra siga outros rumos que o planejado. No cinema, a arte por excelência da sociedade industrial isto se paroxisma. O fato de se depender de uma indústria impede o autor de ter qualquer controle sobre o modo como sua obra chega ao público. Seja na divulgação ou na distribuição das salas independe do cineasta a imagem que a opinião pública terá do seu filme. Na mesmice da indústria cultural, o diferente é igualado por uma rotulação classificatória e então embalado como o novo. Mas o espectador tem a certeza que por detrás da nova embalagem encontrará o velho pro-

duto, seu conhecido de longa data.

O filme *O Império dos Sentidos* segue uma trajetória singular. Proibido no país onde foi realizado, fez sucesso no país que financiou a produção (França) e atingiu o Brasil quando o governo faz concessões na área cultural, para não fazer na política. Criado em outro contexto cultural, obtém no Brasil reações insuspeitas. Apresentado pela imprensa como um grande "filme de Arte", tem na porta dos cinemas que o exibem a qualificação de pornográfico. Se em São Paulo a empresa exibidora o colocou em dois cinemas, O Windsor, tradicional exibidor de filmes pornô, situado no centro da cidade e o Majestic, situado na área da Paulista, área difusa de classe média onde se vêem desde os últimos sucessos de Hollywood aos filmes de crítica social, no restante do país a exibição em uma única sala, confluiu os públicos e causou as mais diversas reações.

Frente às diversas reações, a nova moda da intelectualidade, tupiniquim recomendaria respeitar a atitude e o comportamento do outro, num relativismo utilita-

rista que quer a todo custo abarcar até com o conceito de verdade. As diferentes reações: da hipocrisia das pessoas que vão assistir o filme se deleitam e saem reclamando daquela pouca vergonha; ao dos que na própria sala de exibição fazem sua terapia, a dos intelectuais que perante o impacto reagem impressionisticamente falando de filme cansativo e coisas no gênero quando não chegam a escrever suas impressões se utilizando da linguagem apodíctica da ciência, revelam o modo como perante o inusitado, o liberado as pessoas reagem se agarrando nas mais banais de suas defesas mentais; nos lugares comuns de seus grupos sociais.

Para não dizer da **inteligentzia** goiana que bota de fora suas tendências reacionárias falando em educação da juventude e analisando o filme como se fosse o resumo de uma estória, vendo no resumo da trama a verdade de uma obra que é feita de som e imagem. Realmente singular a trajetória do filme de Nagisa Oshima precisou chegar em Goiás para ser classificado de filme conservador e anti-feminista. Ah, se

Oshima soubesse! Teria vontade de fazer como o ourives do filme de Reitz. Ah, se Oshima conhecesse o Cine Casablanca!

Falando sobre a produtor de uma obra de arte Adorno diz: "Temos que defendê-lo também contra o etos da alienação artística, o qual se levanta contra a impertinência de uma coisa harmoniosamente performada. Sendo esta coisa a de um autor, deverá portanto ser vaidade dele, quando quer executá-la da melhor maneira possível; apenas artesãos de uma bonomia anacrônica, com aventais de couro, é uma grande crônica do mundo escapam a tal suspeita. Como se a obra em seu estado perfeito ainda fosse a do autor; como se a sua perfeição não consistisse em que a obra se desligue dele, que através dele algo se objetiva, se realize afinal algo no qual, o próprio desapareça". (IN *Notas de Literatura*. Ed Tempo Brasileiro p12).

A defesa do autor se torna então inseparável da defesa da obra Frente ao relativismo impressionista utilitarista.

CINEMA

## CINEMA BRASILEIRO, TEMA DE SEMINÁRIO

*Hélio Furtado do Amaral*

**A** ocasião não é boa, há necessidade de organização, de maior divulgação, de envolvimento da comunidade (não só a universitária) e tantas outras questões, eis as minhas iniciais objeções à promoção de um Seminário sobre o Cinema Brasileiro. Um Seminário que reflita também uma relação entre movimentos que são formas de ruptura não só da tradição do Cinema Brasileiro mas ainda com o Cinema Novo.

Essas objeções são normais, quando sabemos que aqui, em Goiás, há necessidade de um trabalho sistemático em favor do Cinema Brasileiro, seja de fora para dentro, seja de dentro para fora. De fora para dentro seria o fato de importarmos pessoal, especialistas, que trouxessem um repertório de experiências e de teorizações, capazes de impulsionar as potencialidades de uma criatividade dos pré-cineastas ou de estimular a dos que são cineastas, embora residindo aqui; de dentro para fora seria a circunstância de verificarmos o que fizemos por aqui, compararmos e estabelecermos uma espécie de diagnóstico e prognóstico.

Ora, a Universidade Federal de Goiás, através de sua Pró-Reitoria de Extensão, assumiu um papel de obter junto à Funarte os recursos necessários para a realização de um Seminário sobre o Cinema Brasileiro. O Cineclube "Antônio das Mortes" teve a coragem e a iniciativa de provocar a UFG.

Sei que o projeto era mais ambicioso, pois envolvia a colaboração e participação de quem é, no momento, um dos maiores (senão o maior) pesquisadores no campo

do Cinema Brasileiro. Jean Claude Bernardet. Mas a presença de Jean-Claude se tornou quase impossível, dado o acervo de trabalhos normais a que se dedica. Afinal, hoje Jean-Claude Bernardet é um nome muito importante, inclusive para a memória cinematográfica brasileira e sua agenda está sempre repleta.

Restou então um Seminário mais simples, sujeito a dois movimentos; um primeiro relacionado com uma conferência de Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior, ex-aluno da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e do Grupo Cine-Olho, sobre Udigrudi e Cinema Novo; um segundo consistente na discussão sobre a produção cinematográfica goiana, a partir de enfoques de João Bênio (cineasta), Tacilda Aquino (crítica de cinema), Benê de Castro Ribeiro (cineclubista jornalista) e Lourival Belém Júnior (Presidente do Cineclube "Antônio das Mortes"). Na oportunidade, será exibido o filme, em longa-metragem de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha*, um dos trabalhos que representariam um tipo de cinema marginal, que procura se afastar dos padrões tradicionais (não pelo comportamento social do personagem central, Paulo Villaça, hoje ator famoso e que, na oportunidade, era professor de Português).

Tanto a conferência de Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior como os debates entre os goianos são aguardados com interesse, seja porque se colocará em crise a própria produção cinematográfica brasileira, o sistema de trabalho, seja porque, pela primeira vez, os goianos se sentam para analisar o que foi feito por aqui. Antes, se sentaram para verem os filmes produzidos em Goiás, um pouco condicionadamente: foi o caso do Festival de Cinema Super-8 e 16mm do Centro-Oeste.

Todos estão sendo convocados: universitários, professores, estudiosos, críticos, comunidade em geral ou em especial. Todos. Na Alameda Francesa de Goiás, nos dias 27 e 28, às 20 horas.

# GLAUBER ROCHA UM ANO DEPOIS: MORTO E LÚCIDO

Lisandro Nogueira

**G**LAUBER ROCHA morreu nesta semana, ou melhor, em agosto de 1981. Uma frase foi ouvida no seu sepultamento: "Nunca mais veremos Glauber". Ilusão? Verdades? O que sobrou de Glauber? Esse texto, filmes, sentimentos e o espírito do "dragão" do cinema brasileiro.

Digo mais: esse texto é inteiramente emocional. Nada racional. Quais as causas da morte de Glauber? Terror e angústia. Não quero começar falando sobre as causas de sua morte. Quero falar do mundo que o gênio do cinema viveu. Quero falar da embriaguez dos videntes do mundo que o cinema tanto retrata em filmes como: *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Cancer*, *Terra em Transe* e muitos outros do terceiro mundo dos explorados pelo vinho francês do louvre.

Elizabeth Taylor jantava num banquete em Roma quando Glauber enfiou a mão no seu prato. Era uma homenagem a Godard. Falaram: "*Isso é cinema*". O tapa do terceiro mundo, da loucura da fome, do sono da laranja mecânica e do medo das bombas de napalm.

Glauber "rodou" o mundo e começou a morrer no país que explorou o Brasil durante muito tempo. Colônia x Metrópole; Cultura x Contra-cultura; Buñel x Glauber Rocha. Síntese: luta das classes nas telas de *Nazarin* e *Terra em transe*. O compositor Fagner e o escritor Jorge Amado estiveram com Glauber ainda em Lisboa. Glauber deitado na cama do hospital e dizendo para Fagner "*you'll be a personagem especial de um projeto breve*". Glauber já estava no estágio secreto da lucidez. Não estava na terra.

O último filme de Glauber *Idade da Terra* dizia bem dos Tempos Modernos (...) *o abismo cada vez maior entre pobres e ricos, a tristeza maior entre o feio e o belo; a beleza do sexo, e a luta dos que vivem nesse mundo onde a divisão de classes esclarece tudo*. Será?

Glauber tinha uma familiaridade muito grande com as civilizações antigas: Roma, Grécia, Mesopotâmia, Creta e as mulheres lindas da Fenícia (Libano) arrasadas pelas bombas de fósforo. Glauber viajava pelo mundo em busca da história antiga/ atual. Que História é essa? Não a história dos reprimidos pelo medo à vida. É sim a história dos perdedores, dos escravos, dos índios do Brasil e dos professores do

século XX. Só? também, dos magnatas podres e pobres.

Cuidado! Glauber. O mundo não era seu. Muito pelo contrário. Nós, do Cineclubes condenamos, você, muitas vezes. Você era autoritário e L. Belém dizia isso muito bem. Mas sempre amamos você e suas tiradas brilhantes. Seu personagem ficou sendo nome do nosso Cineclubes. O CAM, ou melhor, o Cineclubes "Antônio das Mortes" foi o pensamento maior do novo-cinema.

Onde está o Cineclubes? Está nos cineastas (?) que não tiveram coragem como você, Glauber. Nem L. Belém, Divino ou Eudaldo, Lisandro, Ricardo, Hélio, Tadeu, Luiz ou Márcio. Desculpe! estou rasgando o verbo nesse texto fazendo uma auto-crítica de um Cineclubes que ainda não venceu. Quem sabe na França? Pois é, Glauber, o Cineclubes vai para França em março, ou seja, quase a maioria do mesmo. Sem lenço e sem documento. Estudará desde as origens do cinema até o conflito de classes através das máquinas de 16 mm ou 35 mm. Adeus! Glauber. Você soube voar muito bem. Faz um ano que você entrou no cemitério São João Batista e nunca mais o cinema brasileiro foi o mesmo.

O terceiro mundo está em luta. O mundo está em crise. O cinema brasileiro ganhou prêmios e o filme *Pixote* enxuga as lágrimas da Burguesia. Uma catarse como grito de romance americano.

Sua mãe falou bonito: ("*Glauber você não está descendo, você está subindo*"). Glauber preferiu o caminho tortuoso dos ciganos. Eis: ("*Quis o destino tortuoso dos ciganos e as aventuras de um pneu de caminhão/ Que atravessava o riacho de salobro deixando marcas desenhadas pelo chão/ O vento vinha e varria minha volta... a ventania e o tempo não tem compaixão*").

Nós sabíamos do autoritarismo de Glauber. Estrela? Gênio? Respeito? Bertolucci era seu fã. Um grande admirador. Paulo Francis assim como Darcy Ribeiro. Mas você está em algum lugar: no céu ou no inferno; no antigo Egito; na cabeça dos meninos do nodeste que nascem com água no cérebro, nas esquinas de Roma e na periferia violenta do Rio de Janeiro.

Você não mentiu quando disse que Golbery do Couto era Gênio. Sim! Glauber, eles apenas não entenderam. Assim como não entenderam vários filmes. A filosofia do bem e do mal estão presentes no mundo ocidental de maneira vulgar. A Burguesia nunca acei-

tou Glauber e, ele, morreu completamente lúcido. Louco estamos nós. Glauber ultrapassou o senso da realidade e explodiu no seu próprio mundo.

Na sua carta-testamento, Glauber escreveu: ("*não tenho casa no Brasil, tenho 06 filhos, a saúde cambaleia. Tudo isto aos 42 anos. (...) Preciso libertar-me desta miséria injusta que pode me conduzir ao marginalismo, à morte e dependência*"). Morreu pobre como vários gênios do mundo. Levou uma fita do senhor do Bomfim, uma fotografia de Che Guevara e a bandeira de um dos seus filmes. Sobre a fotografia de Guevara podemos dizer que Glauber tinha muita semelhança: revolucionário em cor, gênero e número.

Concordo com o cineasta Sganzerla. Devemos duas décadas a Glauber. O triste e medonho é que nunca tivemos coragem, e choramos quando Glauber morreu. Choramos de cinismo. Isto porque nunca enfrentamos o lobo da sociedade de classes: o "status" de hipócrita que sempre nos perseguiu.

O cinema brasileiro está inclinando para o dinheiro. Daqui a pouco ele se esgota em catarses. Está em crise e resta poucos e bons cineastas.

E você, Glauber? Dizem que não devemos reverenciar tanto as pessoas. Mas não é isso. Existe os que vão na frente. E que realmente não enganam. Cinema é brilho de poucos.

Adeus! Glauber. O Brasil está podre. Estamos morrendo. Um matando o outro. Pura loucura contemporânea. Competição absurda. Muita fome e muita comida: contrastes. O Cine Clubes "Antônio das Mortes" nunca vai esquecer você...

Mais fortes são os poderes do cinema. Do movimento violento do mundo: cinemática. Equilíbrio na dinâmica da fé cega no que virá!!! O que será? Glauber Rocha já dizia: vulcão.

Adeus! Glauber. Como disse R. Sganzerla: vá ao encontro de Aleijadinho, Leila Diniz, Jakson do Pandeiro, Edu da Gaita, Guevara, Sócrates, Vinícius de Moraes, Castro Alves e aquele operário que suicidou por falta de dinheiro.

Uma câmara na mão e uma idéia na cabeça. Esse era o lema de Glauber. Nós estamos subindo ou descendo? Não sei. Sei que é difícil o caminho tortuoso dos ciganos.

Adeus! Glauber.

# HOJE NO CINEMA



Eudaldo Guimarães, Guarlice Paulista e Lourival Belém Jr., membros do Cineclube Antônio das Mortes

## Cineclube mais uma vez pede passagem

O Cineclube Antônio das Mortes, agora sob nova direção, está divulgando um manifesto cujo objetivo maior é dar ao público uma explicação sobre sua inoperância no tocante à exibição. O Cineclube, que há cerca de duas semanas voltou à apresentação de filmes no Centro de Tradições Goianas (sobreloja do Párthenon Center), esteve nos últimos anos com suas atividades mais voltadas para a produção. Diz o documento:

“Em 1978, o CCAM lançou o manifesto **O Cineclube Antônio das Mortes Pede Passagem**, onde seus então dirigentes reclamavam, entre outras coisas, a falta de espaço e o descaso com que eram vistos. No mesmo manifesto eles reclamavam do desinteresse por parte das empresas exibidoras — “que monopolizam o mercado goianiense”, diziam —, não tendo esta nenhuma preocupação com a qualidade dos filmes e total desconhecimento do cinema como arte, como cultura, como instrumento de formação e informação.

“O Cineclube Antônio das Mortes sobreviveu a todas intempéries. Porém, dizem por aí algumas pessoas desconhecedoras das atividades dos poucos cineclubistas ainda existentes, que nos últimos tempos a entidade “chegou a estagnar-se”. Daí o motivo que nos levou a lançar este segundo manifesto. Quem não se lembra das várias mostras do Cinema Alemão e Tcheco? Da I Mostra de Cinema Super-8 e 16mm da Região Centro-Oeste? Quem viveu, viu.

“Enganam-se aqueles que acham que o CCAM esteve praticamente morto. Ele nunca esteve tão vivo quanto nos últimos tempos. E verdade que ele abandonou um pouco suas atividades de promoções e exibições de filmes. Porém, depois de tantos filmes vistos, estudados, discutidos; tantos livros devorados, debatidos; tantas tardes de sábados de estudos, chegou-se às primeiras experimentações, começando-se pelo S-8, fazendo-se documentários, ficções, curtas, médias e até longas-metragens. Quem quis, fez. Apesar das muitas dificuldades, da falta de apoio e de material humano, a “trancos e barrancos”, alguma coisa saiu. Fazia-se “vaquinhas”,

um filme aqui, outro ali; conseguia-se 500 pés de Super 8mm e fazia-se um curta. E assim por diante. De curta em curta o cineasta enche a tela.”

“A produção (também a exibição) está na pauta do dia. Um pouco mais afinados, faz-se agora, curtas, médias e longa-metragens; colorido, branco e preto, documentário e ficção; super-8 e 16 mm. Tudo na mais moderna linguagem (não técnica) compatível com o front cinematográfico mundial.

“As tendências são várias. Do classicismo “hollywoodiano” ao vanguardismo, tem de tudo. Como todo cineasta que começa, as influências são variadas. Divino José diz ser influenciado por René Clair; Eudaldo Guimarães tem influências marcantes da Roman Polansky; Hélio de Brito de Allan Resnais; Zezeu Rosa é chamado de “felliniiano”; Lourival Belém Jr., se diz identificado com a lentidão e o psicologismo do alemão Wim Wenders; Lisandro Nogueira de Pasolini. Tudo isso a nível internacional.

“Na verdade, só uma coisa é patente: a grande influência, que de certa forma inspira a todos, é do brasileiro Glauber Rocha. Glauber talvez seja para todos nós o mesmo que o russo Eisenstein foi para os cineastas dos chamados “cinemas novos”, os cinemas de reação aos moldes clássicos de Hollywood”.

Finalizando, o manifesto anuncia para outubro próximo a realização da II Mostra de Cinema Super 8 e 16mm da Região Centro-Oeste, quando todas as tendências acima referidas poderão ser comprovadas. Dois filmes, que deveriam ser exibidos na última mostra e não foram porque não estavam concluídos ainda, já estão confirmados: **Nosso Cinema: Aspectos e sua Gente**, de Eudaldo Guimarães e Sobejo, de Hélio Brito e Zezeu Rosa.

A nova diretoria do Cineclube Antônio das Mortes está assim constituída: Hélio Brito, presidente; Eudaldo Guimarães, vice-presidente; Márcio Belém, secretário; Zezeu Rosa, tesoureiro; e Lisandro Nogueira, relações públicas.

# Um balanço da mostra

Beto Leão

Com a reapresentação do filme *Fogo de Palha*, dirigido por Volker Schlöndorff, foi encerrada ontem a mostra O Melhor do Cinema Novo Alemão, que teve início na última quinta-feira. Promovida pelo Cineclube Antônio das Mortes e Sindicato dos Professores de Goiás, com o apoio do Instituto Goethe de São Paulo, a mostra contou com total participação da população que lotou o auditório da OAB nos cinco dias que durou a programação.

Embora tenha contado com o indispensável apoio do público, que inclusive participou ativamente dos debates desenvolvidos após as projeções, a promoção não deixou de apresentar falhas lamentáveis. A primeira delas foi a própria capacidade do auditório, que comporta cerca de 300 pessoas, obrigando considerável parcela de espectadores a assistirem os filmes desconfortavelmente, em pé. Outro ponto negativo do evento, este causado por forças alheias à vontade dos organizadores do ciclo, diz respeito ao filme *Stroszek*, de Werner Herzog, que no dia seguinte teve que ser devolvido ao Instituto Goethe e que, certamente deveria ser o escolhido pela plateia para reapresentação na noite de ontem, por ser uma obra de substancial poder de penetração no consciente e subconsciente do espectador.

WENDERS, O CAVALHEIRO SOLITÁRIO

Quanto ao nível da programação, nada a reclamar. Mas, sem querer desmerecer as obras de Herzog e Schlöndorff, o destaque sem dúvida fica para Wim Wenders. Portador de uma estética que foge aos padrões das diversas correntes cinematográficas existentes — inclusive o próprio estilo narrativo adotado por seus contemporâneos do "Jovem Cinema Alemão" da década de 60 —, o cinema de Wenders trafega (e se equilibra) por uma frágil linha (imaginária, certamente) que separa o real da ficção.

Como bem observou o crítico e roteirista de cinema Bernardo Carvalho, este equilíbrio entre real e ficção é composto por um duplo agenciamento — imagens instantâneas e não-simbólicas e uma linguagem essencialmente narrativa — cuja proposta, um tanto ambígua e sutil, é levar o espectador a um labirinto quase imperceptível. Através de imagens fugidas, com longos planos-sequência que acompanham



PRÊMIO ESPECIAL DO JURI INTERNACIONAL 'FESTIVAL TAORMINA'

*Stroszek*, um filme que todos certamente gostariam de ver novamente

movimentos de trens, caminhões, aviões que vão de cidade em cidade e por estradas intermináveis, a câmera de Wenders segue seus personagens viajantes, pincelando suas personalidades e os tornando seres indivisíveis.

Estas características da obra de Wim Wenders estão profundamente ligadas às influências recebidas do mestre japonês, cineasta Zen, Yasujiro Ozu. "O cinema — diz o diretor alemão — começou como um negócio completamente fenomenológico. As pessoas que inventaram as primeiras câmaras, quando filmavam, estavam apenas interessadas no registro (...) e a idéia de registro é mais forte no cinema americano que europeu (...). É exatamente por isso que eu diria agora que Ozu foi o único cineasta de quem aprendi algo. Porque a sua maneira de contar histórias era absolutamente de registro. Através de Ozu, vi que, de certa maneira, eu estava certo: que

recusar-se a explicar as coisas era correto, e que você, podia explicá-las muito bem apenas mostrando-as". Neste sentido *No Decorrer do Tempo* é, talvez, seu filme mais característico e demonstra bem sua opção pelo cinema narrativo. Numa das últimas seqüências, um dos personagens centrais Robert, encontra numa estação de beira de estrada, praticamente abandonada, um menino que tem nas mãos uma caneta e um caderno, com o que tudo que vê descreve. O homem, curioso, pergunta ao menino o que ele faz e a resposta é mais ou menos a seguinte: "É simples, tudo o que passa à minha frente eu anoto, escrevo tudo o que vejo". Em seguida, Robert propõe ao garoto a troca de sua mala e seus óculos pela caneta e o caderninho. Outra característica marcante da obra de Wim Wenders são as paisagens. Em *Alice nas Cidades*, por exemplo, a visão que o diretor oferece ao espectador é a de uma paisagem triste,

incessível, suja e fotografada propositalmente em preto e branco. Este cenário marca bem os conteúdos de consciência de seus personagens, cujo comportamento conflitam com o ambiente exterior. O atordoamento com que reage o jornalista com seu meio ambiente — atordoamento este que até certo ponto deve ser também o de Wenders — significa um relacionamento inseguro, obscuro, com a realidade. Trata-se de um retiro no isolamento, o arruinar-se na solidão, o rompimento de qualquer comunicação e, com isso, de rendição frente à realidade palpável.

Tanto estas duas obras, como *O Amigo Americano*, *O Medo do Goleiro* no *Momento do Pênalti*, *Movimentos em Falso* — estas já vistas por aqui —, e certamente os inéditos *O Estado das Coisas*, *Hammett*, *Nick's Movie* (*Lightning Over Water*), confirmam a concepção cinematográfica de Wim Wenders: "Um filme é a mais longa distância de um ponto a outro".

## Mostra de filmes provoca polêmica

**Judas Tadeu Pôrto**

Está aberta a discussão! E já era tempo, pois em mostra e festival que não tem controvérsia e acusações não há repercussão. Basta ver aí os festivais que vieram depois da ausência de Glauber Rocha. É do choque das pedras que surge a faísca. O Cineclube "Antônio das Mortes", de cujas duas primeiras diretorias eu fiz parte, está sendo questionado como cineclube (existência, proposta e atividade cultural), por fundadores, ex-diretores e cinéfilos veteranos. A razão inicial é a forma de promoção da "Semana de Cinema no Crea", encabeçada pelo coordenador de exibição do "Antônio das Mortes", o cineclubista Lisandro Nogueira.

A "Semana de Cinema no Crea" representa um esforço pessoal de Lisandro Nogueira, que sozinho está carregando o "Antônio das Mortes", assim como outros cineclubistas, ora um ora outro, vinham fazendo nos últimos anos. Na verdade, não há quadro de associados, nem diretoria legalmente eleita, etc. Reflexo duro da crise? ou desinteresse pela arte da vanguarda goianiense? O fato é que a existência do "Antônio das Mortes" restringiu-se a três ou quatro cineclubistas. Agora, realiza sua melhor promoção depois dos ciclos de Cinema Novo Alemão. E aí a discussão.

A sala de cinema do Crea (na verdade um auditório confortável, para 100 lugares), estaria sendo usada com a condição de que somente os convidados da entidade teriam acesso à mostra. Ora, num deserto em que o público se encontra faminto por bons filmes (e o nível da mostra é muito bom), não dariam para começo. O protesto dos sócios-fundadores (nota anexa), provocou a realização de uma segunda sessão com entrada franca. Mas, permaneceu a discussão. Qual o espírito de promoções desta forma? Onde estão os outros cineclubistas? no Rio Araguaia? Qual a proposta atual das pessoas que falam em seu nome? O próprio Lisandro Nogueira (matéria nesta página), reconhece as fragilidades, tanto do apoio recebido, como das promoções realizadas para o público em geral. As mostras se prendem ao que é oferecido, geralmente filmes do Cinema Novo Ale-

mão. O momento é oportuno para a discussão, pois a "Semana de Cinema no Crea" irá reunir abnegados cinéfilos. E quem sabe? das faíscas podem surgir algum fogo, pois fumaça já vimos demais. Abaixo a nota dos ex-diretores.

"Face ao descaso para com a arte cinematográfica por parte de órgãos oficiais e empresários do ramo, e ao longo jejum dos bons filmes a que está submetido o público goianiense, nós, intelectuais ligados ao cinema, mais sócio-fundadores e ex-diretores do Cineclube "Antônio das Mortes", indignados pelos descaminhos a quem vem sendo conduzida a entidade pela sua auto-denominada **diretoria**, protestamos e repudiamos veementemente a forma clientelista e provinciana como foram distribuídos os ingressos para a Semana de Cinema no Crea, que hoje se inicia.

Da maneira como se conduziu a repartição dos convites, feita a um grupo fechado e escolhido, a comunidade local teve seu acesso vedado às obras-primas dos mais importantes diretores de cinema brasileiros, inclusive Glauber Rocha. Vale salientar que, à época da fundação do cineclube, organizado de forma coletiva e democrática, seus diretores, voltados primordialmente para as necessidades culturais da população, permitiram o livre debate, a inscrição de sócios e o acesso de toda a população às atividades programadas. Inclusive, inscrevendo tais princípios nos estatutos, infensos à atitude elitista dos que buscam a satisfação pura e simples de interesses privados e o uso da cultura como instrumento de poder pessoal. Por fim, denunciamos o caráter narcisista da cerimônia de abertura da mostra, para a qual está prevista farta distribuição de medalhas (ato de origem castrense típico da Velha República), aos auto-intitulados **dirigentes** do cineclube, que agem como que movidos por uma ideologia do tipo "O cineclube **c'est moi**". — Pela liberdade de participação. Pela democratização da cultura., pelo fim das práticas autoritárias." Assinam o manifesto: Herondes César de Siqueira, Ricardo Musse, Joaquim de Moura Filho, Geraldo Gomes, Maria Noemi de Araújo, Lindoberto P. Silva, Divino José, Carlos Fernando Magalhães, Rubens Machado Jr., Antônio Rezende, Mário Roquete, entre outros.



## **Primeira mostra de vídeo-tapes**

Numa promoção conjunta dos Cineclubes Antônio das Mortes e João Bennio, com apoio da Secretaria de Cultura e Desporto e ABD-GO, o Teatro Goiânia será palco, nos próximos dias 28 e 29 a partir das 20 horas, da Primeira Mostra de Vídeo Independente "Video Performance". A mostra irá apresentar os programas: *Do Outro Lado da Sua Casa* (mendigos na cidade de São Paulo), Ernesto Varela na Serra Pe-

lada - Ernesto Varela na União Soviética (dois vídeos exibidos no Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro). *Os Garotos do Subúrbio: Punk* (sobre o movimento Punk em São Paulo) — *Marli Normal* (a vida de uma secretária em cinco minutos) — *Crig-Rá* (série de documentários sobre a juventude em meio à religião, drogas, dinheiro, sexo, etc., premiado no FestRio). A entrada será franca.



## VÍDEO

# “Glauber Rocha, João Bennio e o povo goiano”

**Ricardo Musse**

No dia cinco de janeiro último o jornal O POPULAR publicou um artigo do acadêmico Arthur Octávio M. Araújo, intitulado **Marionetes do Mito**, eivado de referências implícitas (ao objetivismo acadêmico qualquer envolvimento, mesmo a nomeação, parece pecado), ao Vídeo-Performance **Glauber Rocha João Bennio e o Povo Goiano**, que eu e cineastas dos cineclubes João Bennio e Antônio das Mortes realizamos com a participação do poeta-mor Leonardo do Carmo. O próprio artigo desmente a **acefalia** que M. Araújo atribui ao “cinema goiano”, garantindo implicitamente a validade cultural (não confunda com artística), do referido vídeo. Mas eu preferiria que continuássemos este processo cultural, retornando ao artístico, ou melhor às análises do artístico.

Em seu artigo, o acadêmico M. Araújo, assentado num existencialismo temporão, existencialismo aliás que já teve sua influência na cultura brasileira na década de 50 (com resultados práticos na primeira fase do Cinema Novo, fase à qual paradoxalmente o acadêmico nos filia), prega por um método de investigação (isto não seria mais próprio à esfera da ciência?), centrada na condição do homem. Em suma, numa **Antropologia**, e termina sua pregação exigindo o pensamento de Nietzsche nas telas. Mesmo academicamente, não seria isto uma incongruência?

Retornemos ao artístico. M. Araújo pensa a Arte em termos normativos, cria em seus discursos parâmetros, regras, modelos de como deve ser a Arte e parece desconhecer que desde o Romantismo (final do século XVIII, início do séc. XIX), os artistas se libertaram (pelo menos teoricamente), da camisa de força dos normativismos. Incapaz de compreender este dado elementar da História da Arte, não nos surpreende que o acadêmico não tenha compreendido nada do que viu. Atado à sisudez acadêmica, ele não gargalhou com o público que lotou o Teatro Goiânia e que deu sonoras gargalhadas. Não captou o dado fundamental do Vídeo-performance **João Bennio, Glauber Rocha e o Povo Goiano**, o seu caráter de farsa, de paródia, de sátira. Levou a sério o que era farsa e viu mitos aonde havia desmitificação.

Na tradição da chanchada, filtrada pelo cinema de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, nas sendas do trabalho do último Glauber feito na televisão, o nosso vídeo-performance, numa antropofagia bem própria, destrói mitos, faz revisões e repensa o vídeo, a televisão e o cinema. O mito João Bennio, que Leo do Carmo brilhantemente encarnou, mostra, ao inventar um João Bennio revolucionário, cinema-novista, a falsificação inerente à qualquer mitificação (mesmo à do João Bennio cultivador das raízes **goianas**). A valorização do discurso teórico de Glauber Rocha desmitifica a imagem do cineasta genial, guiado por inspirações. As entrevistas e as articulações entre as estéticas cinematográficas, a cultura goiana e a indústria cultural lançam uma luz sobre o processo de formação/produção do imaginário coletivo goiano.

Como vêem, o processo artístico, no caso, tem uma função desmitificadora. Esperemos que o processo cultural desmitifique também a “Acadêmica Goiana”.

*Ex-cineclubista e professor de Filosofia da UFG*

## Ozualdo Candeias e o cinema experimental

Lisandro Nogueira

"Procuro sempre a síntese: é um trabalho que me apaixona, pois devo ser sincero para com aquilo que sou, e não passo de um experimentalista. A meus olhos, o único valor consiste em não criar leis, mas ser um experimenter, experimentar é a única coisa que me entusiasma". Orson Welles, morto em outubro de 1984, deixou esse testamento. Fez de sua vida e de suas obras um "total experimental". Morreu consagrado e deixou *Cidadão Kane* como uma sincera lição experimental. O exemplo de um bom cineasta.

Ozualdo Candeias, esse homem sério da foto, não passa de um monumental experimenter. Welles deixou discípulos. A *Opção - As Rosas da Estrada*, um dos mais recentes filmes de Ozualdo, será exibido hoje e amanhã, às 20 horas, na Sala de Cinema do CREA, e qualquer cinefílico não se contenta, no decorrer das sessões, se lembrar de alguma coisa de Welles nesse filme realizado em 1980.

Isso porque, o mais crítico cidadão não consegue dissipar os entraves triviais do cotidiano: transações financeiras, lobbies, trânsito conturbado e outras neuroses. No entanto, consegue menosprezar e adiar todas as possibilidades ditas do exercício da experimentação. Queremos o concreto, sem casacos e possíveis dúvidas. Por isso somos conservadores. E não é por acaso e sempre que o *NOVO* é rebaixado e colocado para escanteio. A luta de classes é apenas o óbvio e suas consequências, como a prostituição, não é analisada e questionada a partir das óticas experimentais. O velho e rancoroso ditame clerical é apenas uma parte de um todo conservador. A prostituição é muito pouco encarada como um problema abrangente e complexo, assim como os experimentalismos.

Ozualdo Candeias, iluminado por Welles, põe as cartas na mesa e o mínimo experimental com o defeito da prostituição. *As Rosas da Estrada* é um filme bonito para um filme quase sem diálogos. História simples da relação homem-mulher. Só que o agravante



Ozualdo Candeias é o diretor de *Opção - As Rosas da Estrada*, que o Cineclube Antonio das Mortes exibe hoje e amanhã

social do teor desse envolvimento.

As mulheres, prostitutas, não tem outro caminho a não ser o da estrada — destino incerto. Sem sutilezas, Candeias propõe o encontro das mesmas com seus parceiros também infelizes; os motoristas de caminhão. O filme se desenrola balbuciando esse experimento de convivência. Paralelamente, a câmara de Candeias transpõe esse encontro para as mil possibilidades da linguagem cinematográfica. O resultado é simplesmente a tentativa — experimento — de jogar imagens e problemas para o cinefílico. Não existe começo, meio e fim linguístico clássico. Há o inverso: fragmenta-se o discurso dando a cada sequência uma importância fundamental. Candeias novamente coloca o cinefílico em xeque. Dá a ele a possibilidade de aglutinar, em termos artísticos, todas as cenas que tornam sua obra uma expressão da totalidade.

É por essa razão que esse cinema é desconhecido. Não temos e não gostamos de saber o que faz e pensa os cineastas marginais. Entretanto, e isso é apenas uma constatação, a barreira do público aumenta cada vez mais, anteveendo-se, inclusive, a mediotização geral em curto espaço de tempo.

ANEXO T - Cartazes das programações do CAM no CREA-GO, entre 1985 e 1987. Acervo pessoal de Lisandro Nogueira.

**SALA DO CREA**

**NOVEMBRO**

“Pra incendiar seu Nacionalismo”

31/1.0 - Os Herdeiros  
Eacá Diegues

21/22 - Dois perdidos numa  
noite suja (Braz Chediak)

14/15 - Sem essa Aranha  
Rogério Sganzerla

7/8 - Guerra Conjugal  
Joaquim Pedro

28/29 - IRACEMA  
Jorge Bodonaky

SESSÕES ÀS SEXTAS E SÁBADOS — 20 HORAS  
**CREA e CINECLUBE “ANTÔNIO DAS MORTES”**  
Sala do CREA: Rua 239 n.º 585 — Setor Universitário

## SEMANA DE CINEMA NO CREA

ÀS 20 HORAS

23 – Terça-Feira  
Deus e o diabo na terra do Sol  
Glauber Rocha

24 – Quarta-Feira  
Sem essa aranha  
Rogério Sganzerla

25 – Quinta-Feira  
Jânio a 24 quadros  
L. Alberto Pereira

26 – Sexta-Feira  
Cabeças Cortadas  
G. Rocha

27 – Sábado  
Macunaíma  
Joaquim Pedro

28 – Domingo  
Idade da terra  
Glauber Rocha

PROMOÇÃO: CREA-GO  
CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES  
APOIO: EMBRAFILME

Retirar convite no CREA (nº limitado)  
Rua 239 nº 585 – S. Universitário

## CLÁSSICO BARROCO - UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA HISTÓRIA DA ARTE

PROF. RUBENS MACHADO JÚNIOR (ECA/USP - BELAS ARTES)

“Os estilos Clássico e Barroco, suas identificações nas Artes Visuais, introduzindo aos seus problemas de conceituação na História da Arte até a atualidade.”

Projeção - Slides: Pintura  
Escultura  
Arquitetura  
E o Filme “Terra em Transe”  
(GLAUBER ROCHA)

De 03 a 07 de Dezembro/86  
AUDITÓRIO DO CREA

Promoção e Inscrições — CREA (CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA / ARQUITETURA / AGRONOMIA)  
Rua 239 n.º 585 — Setor Universitário — Fone: 223-4405