

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

NATASHA HERNANDEZ ALMEIDA

O CINECLUBE UNIVERSITÁRIO DE CAMPINAS (1965-1973)

**SÃO CARLOS - SP
2013**

O CINECLUBE UNIVERSITÁRIO DE CAMPINAS (1965-1973)

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

NATASHA HERNANDEZ ALMEIDA

O CINECLUBE UNIVERSITÁRIO DE CAMPINAS (1965-1973)

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Imagem e Som, para
a obtenção do título de Mestre em
Imagem e Som.**

**Orientadora: Profa. Dra. Luciana Sá
Leitão Corrêa de Araújo**

**SÃO CARLOS - SP
2013**

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

A447cc Almeida, Natasha Hernandez.
O cineclube universitário de Campinas (1965-1973) /
Natasha Hernandez Almeida. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
186 f.

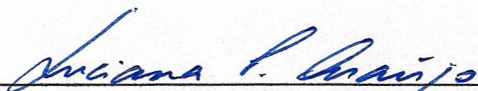
Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2013.

1. Cinema. 2. Cineclubismo. 3. Crítica cinematográfica. 4.
Cine Clube (Jornal). 5. Curta-metragem. I. Título.

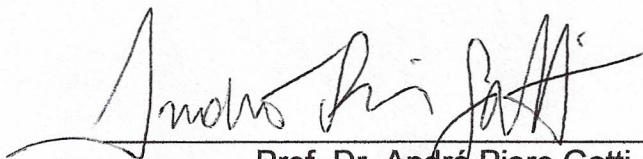
CDD: 791.43 (20^a)



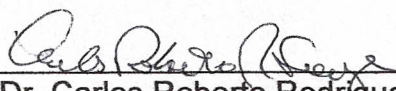
**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
NATASHA HERNANDEZ ALMEIDA**



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

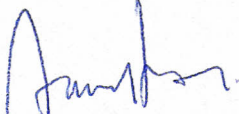


Prof. Dr. André Piero Gatti
Membro externo – FAAP-SP



Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza
Membro interno – UFSCar

Submetida a defesa pública em sessão realizada em 04/04/2013.
Homologada na 37^ª Reunião da CPG do PPGIS, realizada em
23/05/13.



Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Coordenador do PPGIS

Dedico este trabalho ao meu avô João, sem o qual não estaria onde estou.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à Professora Luciana Corrêa de Araújo, pela orientação.

Agradeço, imensamente, ao Sandor, por estar sempre ao meu lado, me ajudando de todas as maneiras possíveis.

Agradeço ao meu pai, Renato, à minha mãe, Simone, aos meus avós, João, Terezinha e Irene, e à minha irmã, Renata, por tudo que sempre fizeram e fazem.

Agradeço aos Professores Carlos Roberto de Souza e Arthur Autran, pelas contribuições no Exame de Qualificação, ao Professor André Gatti, pelo aceite de participação na Banca de Defesa, e ao Professor Gilberto Alexandre Sobrinho, pelo aceite da suplência.

Agradeço aos membros do Cineclube Universitário de Campinas, Dayz Peixoto Fonseca, Rolf de Luna Fonseca e Luiz Carlos Ribeiro Borges, por todo o apoio e dedicação.

Agradeço a todos os amigos do Mestrado, principalmente, à Isabella Bellinger, por dividir todas as angústias e alegrias do período pré-Defesa.

Agradeço ao PPGIS, como um todo, e ao Felipe Rossit, principalmente, por toda a atenção.

Agradeço à CAPES, por viabilizar a pesquisa.

Agradeço a todas as amigas e amigos que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a realização deste trabalho.

poema, aos espasmos te faço.
te plasmoo, pedaço a pedaço.
colagem de cacos esparsos.
textura de traços e espaços.
costura de acaso e compasso.

(Ovo)

Luiz Carlos Ribeiro Borges

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal mapear e analisar as atividades realizadas pelo Cineclube Universitário de Campinas (CCUC), durante os anos de sua existência, de 1965 a 1973. Para isso, a pesquisa aborda a trajetória do cineclubismo no Brasil, desde o Chaplin-Club até o surgimento do CCUC; relata e analisa as exibições, debates e cursos promovidos pelo cineclube; expõe e examina os textos do jornal *Cine Clube*, publicado pelo CCUC; descreve a maneira de produção de seus três curtas-metragens, *Um pedreiro*, *O artista* e *Dez jingles para Oswald de Andrade*, analisando-os com relação às influências recebidas por movimentos culturais contemporâneos a sua realização. A dissertação utiliza como base bibliografia sobre cinema, especialmente, a relacionada ao cineclubismo no Brasil, documentos e cópias dos jornais e filmes do Cineclube Universitário, além de depoimentos de seus integrantes. Como resultado, concluímos que o CCUC foi uma importante contribuição ao campo cultural campineiro na década de 1960.

Palavras-chave: Cineclubismo. Crítica cinematográfica. Cineclube Universitário de Campinas. Jornal *Cine Clube*. Curtas-metragens.

ABSTRACT

This study's main objective is to map and analyze the activities of the Cineclube Universitário de Campinas [Campinas College Cine-Club], during the years of its existence, from 1965 to 1973. For this, the research approaches the trajectory of cine-clubs in Brazil since the Chaplin-Club until the emergence of the Cineclube Universitário de Campinas; reports and analyzes the exhibitions, debates and courses promoted by the cine-club; exposes and examines texts of the newspaper *Cine Clube*, published by the Cineclube Universitário de Campinas; describes how were produced its three short films, *Um pedreiro*, *O artista* and *Dez jingles para Oswald de Andrade*, analyzing them in relation to the influences received by contemporary cultural movements. The dissertation uses bibliography on cinema, especially those related to cine-clubs in Brazil, documents and copies of newspapers and movies of the Cineclube Universitário de Campinas, and testimonies of its members. As a result, we conclude that the Cineclube Universitário de Campinas was an important contribution to Campinas' cultural field during the 1960s.

Keywords: Cine-clubs. Film criticism. Campinas College Cine-Club. *Cine Clube* magazine. Short films.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BG – *Background*

CCC – Centro dos Cineclubes

CCDV – Cine Clube do Centro Dom Vital

CCLA – Centro de Ciências, Letras e Artes

CCUC – Cineclube Universitário de Campinas

CEC – Centro de Estudos Cinematográficos

CECRJ – Centro de Estudos Cinematográficos do Rio de Janeiro

CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito

DCE – Diretório Central dos Estudantes

ECA – Escola de Comunicações e Artes

GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

INC – Instituto Nacional de Cinema

JB – Jornal do Brasil

PUC-Campinas – Pontifícia Universidade Católica de Campinas

PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

UCC – Universidade Católica de Campinas

URCC – União Regional dos Cineclubes

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. A TRAJETÓRIA DO CINECLUBISMO NO BRASIL E O SURGIMENTO DO CCUC	8
2. EXIBIR, DEBATER E ENSINAR: AS PROMOÇÕES DO CCUC DURANTE OS ANOS 1960 E 1970	23
2.1. 1965: FUNDAÇÃO E PRIMEIRAS PROMOÇÕES.....	25
2.2. 1966: A “SEMANA INTERNACIONAL DO FILME MODERNO”.....	33
2.3. 1967: A “II SEMANA DO CINEMA FRANCÊS”	38
2.4. 1968: DIMINUIÇÃO DE ATIVIDADES.....	44
2.5. 1969: A ELEIÇÃO DE DAYZ PEIXOTO.....	45
2.6. 1970: O “FESTIVAL DE CINEMA DE ESPETÁCULO E POLÊMICA”.....	52
2.7. 1971: A PARCERIA COM O CCLA.....	55
2.8. 1972: O CCUC E O IMPOSTO SOBRE DIVERSÕES PÚBLICAS.....	57
2.9. 1973: O FIM.....	59
2.10. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	60
3. JORNAL CINE CLUBE	65
3.1. CINEMA ESTRANGEIRO.....	71
3.2. CRÍTICAS DE FILMES ESTRANGEIROS EXIBIDOS PELO CCUC	79
3.3. REFLEXÕES TEÓRICAS	91
3.4. CENSURA	95
3.5. CINEMA BRASILEIRO.....	97
4. REALIZANDO CURTAS-METRAGENS	117
4.1. UM PEDREIRO	118
4.1.1. Um pedreiro que não lê: a narração no filme do CCUC e a absorção do Cinema Novo	124
4.1.1.1. “Perguntas de um trabalhador que lê”	125
4.1.1.2. Waldemar é a voz de todos.....	128
4.1.1.3. “O dia da criação”.....	130
4.1.1.4. “Operário em construção”.....	132
4.2. O ARTISTA.....	135
4.2.1. O artista silencioso: Chaplin e engajamento	138
4.2.1.1. A construção do espaço sonoro em O artista.....	138
4.2.1.2. Carlitos, artistas e o artista.....	140
4.2.1.3. Narrativa clássica e engajamento.....	144

4.3. DEZ JINGLES PARA OSWALD DE ANDRADE	14848
4.3.1. O roteiro de Décio Pignatari	14949
4.3.2. Filmagens, pós-produção e exibição	15050
4.3.3. O Tropicalismo da trilha musical de <i>Dez jingles para Oswald de Andrade</i>	15454
4.3.3.1. A trilha musical.....	155
4.3.3.1.1. “ <i>Eu ouço falar (Seu Julinho)</i> ”	156
4.3.3.1.2. “ <i>O cisne</i> ”	157
4.3.3.1.3. “ <i>Tannhäuser</i> ”	159
4.3.3.1.4. “ <i>Celle qui parle trop</i> ”	160
4.3.3.1.5. <i>Composições originais</i>	162
CONCLUSÃO	1677
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1722
APÊNDICE A – Tabela de filmes exibidos pelo CCUC	18080
ANEXO A – Ficha técnica dos filmes produzidos pelo CCUC	1855
ANEXO B – Crítica do Cônego Amaury Castanho à promoção do CCUC	1866

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema o Cineclube Universitário de Campinas (CCUC), que existiu de 1965 a 1973. As questões levantadas e das quais iremos tratar através da pesquisa são sobre como surgiu o CCUC; quais atividades desenvolveu durante o período de sua existência; qual sua relação com outros cineclubes brasileiros, anteriores e contemporâneos; como eram realizadas suas exhibições de filmes; quais os objetivos e o pensamento crítico de seu jornal, *Cine Clube*; como foram feitos seus filmes e qual a relação deles com movimentos culturais contemporâneos.

Não temos conhecimento da existência de trabalhos anteriores que abordassem especificamente o Cineclube Universitário. A característica um tanto regional do tema o restringe a citações em livros, pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre a produção cinematográfica campineira, como é o caso da pesquisa coordenada por Dayz Peixoto Fonseca, *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*, em que “atual” refere-se a 1985, ou, ainda, do livro *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*, organizado por Sônia Fardin e publicado pelo Museu da Imagem e do Som de Campinas, em 1995.

Assim, podemos dizer também que as obras em que o cineclube aparece já foram escritas há mais de quinze anos e, nesse intervalo, o assunto parece haver sido esquecido. Até a produção cinematográfica campineira, como um todo, possui pouca bibliografia a seu respeito, excetuando a dissertação de mestrado de Carlos Roberto de Souza, *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*, de 1979, em que toda a produção dos anos 1920 é abordada. A própria história cineclubista brasileira também está escrita em poucas publicações.

Dessa forma, detectamos a necessidade de um trabalho como este, para que o CCUC seja abordado e discutido, destacando sua importância para o meio cultural campineiro nos anos 1960-70.

O interesse de estudar o cinema na cidade de Campinas já vem de alguns anos, desde a escolha do tema do trabalho de conclusão de curso de graduação, que tratou da produção campineira dos anos 1950, mais precisamente, as obras do diretor Antoninho Hossri. A partir daí, o interesse pelo cinema de Campinas somente aumentou, tendo sido escolhida para o estudo dessa pesquisa a manifestação cinematográfica subsequente, justamente, o Cineclube Universitário.

A princípio, não sabíamos a que caminhos nos levaria o cineclube, nem de que maneira deveria se estruturar o trabalho. Ademais o acesso aos documentos referentes ao CCUC foi bastante complicado, sendo somente resolvido quando Dayz Peixoto Fonseca abriu seu acervo pessoal à pesquisa. Assim, foi possível o contato com os livros de reuniões, assembleias, panfletos de promoções, bem como quatro dos cinco números publicados do jornal *Cine Clube*. As informações presentes na memória de Dayz, Rolf de Luna Fonseca e Luiz Carlos Ribeiro Borges, envolvidos com o cineclube desde seu início, também foram essenciais à dissertação, concedendo-a traços mais humanos. Borges contribuiu também com o, até então, desaparecido jornal *Cine Clube* número 4.

Foram utilizados, portanto, como fontes primárias os documentos do cineclube, os exemplares de seu jornal e a cópia em DVD de seus filmes, conseguida no Museu da Imagem e do Som de Campinas. De maneira secundária, foram consultados alguns jornais da época que mencionam as atividades do CCUC, como suas promoções de ciclos de cinema, o lançamento de seu jornal e a participação de seus filmes em festivais. Da mesma forma, utilizamos a bibliografia encontrada referente à história do cineclubismo no Brasil e a alguns cineclubes específicos, para a escrita do capítulo 1, como o verbete de André Gatti para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*; a dissertação de Fabricio Felice dos Santos sobre o Chaplin-Club, o livro de José Inácio de Melo Souza sobre Paulo Emilio Salles Gomes, que comenta seu período de participação no Clube de Cinema de São Paulo; o livro de Fatimarlei Lunardelli sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre, *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*; de José Américo Ribeiro, o livro sobre o cineclubismo em Belo Horizonte nos anos 1960, *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*; a dissertação de Vivian Malusá sobre o Cineclube do Centro Dom Vital e Escola de Cinema de São Luís, enfatizando a importante participação da igreja católica no movimento cineclubista brasileiro, *Católicos e cinema na capital paulista: o Cine Clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972)*; a tese de doutorado de Carlos Roberto de Souza sobre a Cinemateca Brasileira, que aborda o Curso Para Dirigentes de Cineclube, promovido pela instituição, além de outros poucos. Como apoio ao capítulo 3, contamos com autores que, de alguma forma trataram da crítica cinematográfica da época, como as introduções escritas por Ruy Castro para os livros sobre José Lino Grünewald, *Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60*, e sobre o crítico Antonio Moniz Vianna, *Um filme por dia*. Já no capítulo 4, utilizamos textos relacionados ao movimento do Cinema Novo, como *Brasil em tempo de cinema* e *Cineastas e*

imagens do povo, de Jean-Claude Bernardet, e de Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*; a Chaplin, como o livro de Carlos Heitor Cony, *Charles Chaplin*, a dissertação de Everton Luis Sanches, *Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo*; à narrativa clássica, como o artigo de David Bordwell, em *Teoria contemporânea do cinema vol. II*, à Tropicália, como o livro de Carlos Basualdo, *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*; e às demais referências feitas pelos filmes do CCUC. Os depoimentos dos membros do cineclube perpassam os capítulos 2, 3 e 4.

Uma vez acessados, os dados contidos nos documentos passaram por uma análise sobre qual aspecto do Cineclube Universitário tratavam. A partir daí, foram inseridos em diferentes grupos de informação: a) sobre o surgimento do CCUC e suas promoções (exibições, cursos, debates); b) sobre a publicação *Cine Clube*; c) sobre os filmes de curta metragem produzidos pelo cineclube. Após, tais informações foram avaliadas, condensadas e analisadas nos capítulos 2, 3 e 4 dessa dissertação. No caso do capítulo 1, a bibliografia levantada foi detidamente lida e organizada de maneira resumida e cronológica, com o intuito de formar o que chamamos de “A trajetória do cineclubismo no Brasil”.

Assim, combinando conhecimentos da história e do cinema, foi possível sabermos que, em 19 de março de 1965, surgiu, da iniciativa de estudantes da então Universidade Católica de Campinas (UCC), o Cineclube Universitário de Campinas. Como objetivos iniciais o cineclube pretendia promover a exibição de filmes, debates e cursos. Essas pretensões foram expandidas e o CCUC ainda publicou um jornal, *Cine Clube*, que atingiu cinco números, e produziu três filmes de curta metragem.

Detectamos, ao longo da pesquisa, a participação intensa de um determinado grupo de pessoas, que, de certa forma, foi responsável pela duração de oito anos do cineclube. Dayz Peixoto Fonseca, Rolf de Luna Fonseca e Luiz Carlos Ribeiro Borges, que também dirigiram os filmes do CCUC, foram figuras fundamentais à criação e desenvolvimento do Cineclube Universitário.

Dayz nasceu no norte do estado de São Paulo, em Miguelópolis e, depois da morte do pai, ainda criança, mudou-se com a família para Ituverava. Depois de quatro anos de grupo escolar em Ituverava, mudou-se novamente, para Ribeirão Preto, para que os irmãos pudessem cursar o ensino médio. Ela estudou no Ginásio Espírita Apóstolo Paulo, onde começou a frequentar a biblioteca e a apreciar literatura. Em seguida, mudou-se para Campinas e frequentou o Colégio Culto à Ciência, para a conclusão do ensino médio. Naquela época, havia o curso normal, que era de formação de professores primários, o qual as moças

geralmente cursavam, pois era curto e já se saía com uma profissão. Foi o que Dayz fez. As aulas de Filosofia da Educação a influenciaram, depois, na escolha do curso de Filosofia, na Universidade Católica. Ela iniciou o curso em 1960 e o concluiu em 1964, em pleno regime militar.

Seu contato com o cinema ocorria pela influência de seu professor do curso de Filosofia, Padre Lúcio de Almeida, e pelas frequentes idas ao Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA), para as aulas de cinema do já namorado Rolf. No quarto ano, os alunos de Filosofia decidiram promover uma semana de estudos filosóficos acerca da estética cinematográfica, alugaram, então, o Cine Brasília, exibiram vários filmes e convidaram o público para um debate no CCLA. Por conta do tamanho interesse demonstrado pelos alunos dos demais cursos da UCC, surgiu a ideia de se fundar um cineclube no ano seguinte, o Cineclube Universitário de Campinas. Dayz foi presidente do CCUC de 1969 até o encerrar de suas atividades, em 1973, enquanto fazia o curso de Orientação Educacional. Depois, foi nomeada como orientadora do ensino fundamental municipal e se aposentou como supervisora de ensino. Paralelamente, no momento em que saiu da universidade, foi escrever críticas de cinema no jornal *Diário do Povo*, de Campinas, por dois anos e meio. Depois, deu aulas de cinema no Colégio Progresso, que possuía um currículo diferenciado. Em 1978, foi convidada a trabalhar na implantação do Museu da Imagem e do Som em Campinas, junto com Henrique de Oliveira Júnior, e lá se aposentou, dez anos depois.

Henrique de Oliveira Júnior foi uma figura importante dentro da cinematografia campineira e contribuiu para a realização dos dois primeiros filmes do Cineclube Universitário. Ele nasceu em Valinhos, em 1920, e começou a fotografar aos oito anos de idade. Aos doze anos, passou a trabalhar em um consultório dentário e, depois, se tornou protético. Nessa época, já construía câmeras e projetores em 35mm. Acompanhou, ainda criança, as filmagens de *Mocidade louca* (1927), dirigido por Felipe Ricci, pioneiro do cinema campineiro. A partir desse primeiro contato com a produção de filmes, tornou-se um aficionado não só pela realização cinematográfica, mas também pela parte técnica dos equipamentos utilizados. Sua verdadeira iniciação como realizador se deu nos anos 1950, quando, após integrar a equipe técnica de *Falsários* (Alfredo Roberto Alves, 1952), era encarregado do Serviço de Cinema Educativo do Departamento de Ensino e Difusão Cultural da Prefeitura de Campinas. Veio, então, o convite feito pelo Cônego Bruno Nardini, para filmar um roteiro de Padre Francisco Machado. Após o aceite, realizou *Castigo e arrependimento*, que mais tarde se tornou *Lição merecida* (1953). Henrique de Oliveira Júnior

foi responsável pela direção, fotografia e montagem do filme, que estreou em 28 de novembro de 1953, no prédio da Associação Campineira de Imprensa. Mais duas exibições ocorreram posteriormente, no Centro de Ciências, Letras e Artes.

Lição merecida foi o único filme de ficção e média-metragem realizado por Oliveira Júnior. Posteriormente, ele participou da produção do Cineclube Universitário de Campinas, com dois curtas-metragens, *Um pedreiro* (1966) e *O artista* (1967). Em 1969, realizou praticamente sozinho o curta-metragem *Ser*, inspirado no texto teatral “As mãos de Eurídice”. Ele roteirizou, dirigiu, fotografou, montou e sonorizou o filme, que terminou sua trajetória com dois prêmios ganhos, o do V Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil, e uma menção honrosa no IX Festival Internacional do Cinema Amador da Costa Brava, na Espanha. Mais tarde, nos anos 1970, ele se interessou pelas câmeras Super-8 e realizou, com o artista plástico Bernardo Caro, dois curtas, intitulados *Sempre* e *Tabela*. Já em 1980, realizou seu último filme, novamente sozinho, também em Super-8, e de curta duração, cujo nome é *Bailado*.

Já Rolf de Luna Fonseca nasceu no estado da Paraíba, em um município chamado Itaporanga, onde seu pai era gerente de uma loja das Casas Pernambucanas, que lá se chamavam Lojas Paulistas. Após o falecimento do pai, quando tinha dois meses de idade, sua mãe voltou para João Pessoa, onde a família residia e foram morar com o avô. Fez o curso primário em uma escola em que, hoje, funciona a Academia Paraibana de Letras. Seu encontro com o cinema ocorreu quando a mãe o levou para assistir ao desenho animado de Walt Disney, *Dumbo* (1941), mas ele não conseguiu ver o filme inteiro e pediu para sair antes do final da projeção. Mais tarde, costumava brincar com seus amigos de imitar os seriados que assistiam no cinema todos os finais de semana. Uma vez, resolveu roteirizar a brincadeira, o que não deu certo, pois as crianças sentiram-se presas e resolveram, então, voltar à improvisação total. Rolf passou a ir ao cinema com mais frequência na companhia da filha de seu padrasto, mais velha que ele. Pouco antes de deixar João Pessoa, o que ocorreu em 1956, ele se interessou pela crítica de cinema local, comandada por Linduarte Noronha. Com a fundação de um cineclube em João Pessoa, passou a frequentar as sessões e entender que os filmes iam além da história que contavam.

Em 1956, com a mudança para Campinas, Rolf passou a estudar no Colégio Culto à Ciência e a trabalhar. Ao ver um anúncio no jornal sobre um curso de cinema que seria dado no Centro de Ciências, Letras e Artes, resolveu se inscrever. A partir de então, se entusiasmou com o cinema e começou a frequentar o Centro. Fez amizade com os representantes do

Departamento de Cinema e compareceu a outros cursos, inclusive um curso ministrado por Paulo Emilio Salles Gomes. Dois anos depois, passou a ministrar aulas de cinema de caráter básico no CCLA. Logo em seguida, assumiu a direção do Departamento de Cinema, atividade que exerceu até 1964, quando, por desavenças com relação ao fechamento do Departamento de Sociologia, se afastou do Centro. Sua atuação como crítico de cinema durou três anos e veio depois. Algum tempo após ter assumido o lugar de Dayz nas críticas do jornal *Diário do Povo*, Borges teve de deixá-lo, para assumir o cargo de juiz, e Rolf, então, passou a elaborar as críticas. Ele já trabalhava como promotor quando dirigiu o terceiro e último filme do Cineclube Universitário, *Dez jingles para Oswald de Andrade*. Apesar de seu nome aparecer poucas vezes nos documentos do CCUC, muito trabalhou para a concretização de suas atividades. A relação, entretanto, tinha de ser informal, pois Rolf já não era mais universitário e o estatuto do cineclube exigia que sua diretoria fosse formada exclusivamente por estudantes universitários. Atualmente, ele se aposentou da promotoria, ainda é cinéfilo e costuma frequentar os festivais de cinema da Paraíba, como o Festival Aruanda, em João Pessoa, no ano de 2011, em que foi painelista.

Luiz Carlos Ribeiro Borges, por sua vez, nasceu na cidade de Gauraci, na região de Barretos. Sua família se mudou para Olímpia e, posteriormente, para Campinas, em 1956. Em Campinas, frequentou o Colégio Culto à Ciência, para a conclusão do ensino médio, e, em 1963, entrou no curso de Direito da Universidade Católica. Passou, então, a integrar movimentos universitários de esquerda e, quando se deu o golpe militar, participou de equipes de resistência no âmbito cultural. Dentro do panorama anterior ao Golpe, o cinema, de um modo geral, vivia um momento de grande criatividade, mas a obra que definiu sua opção pelo cinema foi o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Na época, ele escrevia a coluna “Ecos Universitários”, para o jornal *Correio Popular*, onde demonstrou, pela primeira vez, a vontade de fundar um cineclube. No Cineclube Universitário, ele foi presidente do ano de 1965 ao ano de 1967, além de ter escrito o roteiro do primeiro filme do cineclube, *Um pedreiro*, e do segundo filme, *O artista*, baseado em um conto de sua autoria. Posteriormente, Borges, sucedendo Dayz, passou a assinar a coluna de cinema do jornal *Diário do Povo*. Depois, por conta do exercício da magistratura, teve de deixar a coluna.

Nos anos 1970, quando era juiz da comarca de Leme, após aproximar-se dos donos dos dois cinemas da cidade, promoveu algumas sessões de cinema de arte, com a presença dos jovens e intelectuais locais, sempre com debates ao final das projeções. No total, foram dez exposições, que ocorriam uma vez por semana. No decorrer dos anos, Borges se dedicou,

também, ao exercício da poesia, tendo publicado diversos livros. Também escreveu sobre Cinema Novo e cinema marginal, em seu livro, *Cinema à margem (1960 – 1980)*, de 1983, e sobre o Centro de Ciências, Letras e Artes, juntamente com Gustavo Osmar Mazzola, em 2002.

Nossa pesquisa tem como objetivo mapear e analisar as atividades realizadas pelo CCUC entre 1965 e 1973, anos de sua existência. Assim, no capítulo 1, abordaremos a trajetória do cineclubismo no Brasil, desde o Chaplin-Club, o primeiro cineclube brasileiro, até o período de fundação do Cineclube Universitário de Campinas, cronologicamente, passando por importantes entidades, como o Clube de Cinema de São Paulo, o Clube de Cinema de Porto Alegre, o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, o cineclube do Centro Dom Vital e o Clube de Cinema de Marília. Já o capítulo 2 tratará das promoções organizadas pelo CCUC, como debates, festivais de filmes e cursos, ano após ano. No terceiro capítulo, serão descritos e analisados os textos que compõem o jornal *Cine Clube*, dividindo-os tematicamente e enfatizando aqueles escritos pelos cineclubistas e por colaboradores campineiros. No quarto e último capítulo serão tratados os filmes de curta-metragem produzidos pelo cineclube, primeiramente quanto à maneira como foram concebidos e realizados e, depois, analiticamente, procurando aproximá-los com o Cinema Novo e a Tropicália.

1. A TRAJETÓRIA DO CINECLUBISMO NO BRASIL E O SURGIMENTO DO CCUC

De acordo com o verbete de André Gatti na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, um cineclubista “define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo.”¹

No decorrer de sua trajetória, o cineclubismo brasileiro passou por várias modificações até que os cineclubes pudessem ser caracterizados pela definição elaborada por Gatti. Com intuito de situar o Cineclubista Universitário de Campinas nessa história, a seguir exporemos um panorama histórico do cineclubismo no Brasil. A intenção não é a de realizar um mapeamento completo de todas as atividades ocorridas por todo o território nacional, em um período de tempo tão extenso, e sim destacar algumas experiências marcantes e suas principais características, abordando tópicos como as concepções de cinema envolvidas na atuação dos cineclubes, suas condições de funcionamento, o tipo de programação, o envolvimento com publicações e com a produção de filmes, que depois serão retomados nos capítulos seguintes sobre o Cineclubista Universitário de Campinas.

No Brasil, tem-se notícia da existência de grupos interessados em assistir e debater filmes desde 1917. Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha, Herculino Cascardo e Pedro Lima constituíam um grupo recorrente nas sessões dos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro, que costumava dirigir-se, após as exibições, a um local específico, para discutir as películas vistas, o Paredão. Assim, a equipe passou a ser conhecida como Clube do Paredão, porém nunca houve acesso a documentos que comprovassem haver sido de fato um cineclubista.²

O primeiro cineclubista brasileiro de que se tem notícia, possuidor de um extenso estatuto, foi o Chaplin-Club, fundado em 1928 no Rio de Janeiro, por quatro jovens universitários: Almir Castro, Claudio Mello, Plínio Sússekind Rocha e Octavio de Faria. A aproximação dos cineclubes brasileiros com as universidades iria se intensificar somente algum tempo depois e, dentro das instituições de ensino superior, por iniciativa de jovens

¹ GATTI, André. “Cineclubista”. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 128.

² *Idem*.

cinéfilos, surgiram diversos cineclubes, como o Cineclube Universitário de Campinas, já na década de 1960.

Conforme a pesquisa de Fabricio Felice Alves dos Santos, a equipe do Chaplin-Club preferiu manter o contato com os formadores de opinião de sua época, através do exercício da crítica, procurando estabelecer um diálogo nas páginas de *O Fan* com os intelectuais que escreviam para os grandes jornais e com quem, em geral, tinham algum parentesco. O jornal *O Fan*, que alcançou nove números, foi lançado logo no primeiro ano de existência do cineclubes e seria seu órgão oficial, responsável por divulgar seu pensamento cinematográfico. É nele que se denota a grande presença do cinema americano no repertório dos integrantes do Chaplin-Club e também o variado arcabouço teórico detido por eles, obtido a partir de leituras de livros, revistas de cinema e artigos de teóricos famosos, como Jean Epstein, Leon Moussinac e Louis Delluc.

Fabricio afirma que

Seus textos apresentam uma rica confusão entre modernidade e conservadorismo, além de uma visão cosmopolita do cinema misturada a rasgos de nacionalismo, resultando em uma incorporação feita com filtros muito particulares tanto dos valores difundidos pela produção norte-americana quanto das ideias lançadas por teóricos europeus.³

Foi também em *O Fan* que os membros do cineclubes expressaram seu posicionamento contrário à palavra falada e cantada no cinema americano que chegava ao Brasil. Em meados de 1929, ocorreram no país as primeiras sessões de filmes feitos em Hollywood que possuíam elementos sonoros. Segundo Fabricio, nesse período o cinema sonoro já sinalizava sua futura autonomia, mas de acordo com os cineclubistas ele estaria carregado de heranças teatrais e literárias que em nada valorizavam a arte cinematográfica, que deveria ser capaz de expressar-se exclusivamente de maneira visual.⁴

Além disso, é interessante observar que o cineclubes se desenvolveu em uma época em que o cinema ainda travava batalha para atingir o *status* de arte. O grupo do Chaplin-Club veio, portanto, defender a legitimação dos filmes como obras de arte e promover a importância dos debates sobre o assunto. Os artigos publicados no jornal *O Fan*, conforme afirma o autor, evidenciam uma aproximação mais intensa por parte dos membros do

³ SANTOS, Fabricio Felice dos. “*A apoteose da imagem*” - *Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. Dissertação de Mestrado, PPGIS, UFSCar, 2012, p. 99.

⁴ SANTOS, Fabricio Felice dos. *Cinema para quem entende de cinema: As sessões especiais do Chaplin-Club como reação ao filme falado*. Texto inédito, 2011, pp. 4-5.

cinelube dos intelectuais de sua época. Por outro lado, também estabeleceram contato com aqueles que discutiam o cinema brasileiro na revista *Cinearte*, os articulistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima.

Assim, o Chaplin-Club foi responsável por estabelecer diálogos interessantes, capazes de englobar teóricos franceses, intelectuais brasileiros e jornalistas de uma revista de cinema com circulação nacional. Segundo João Luiz Vieira, além da contribuição na área da crítica e do pensamento teórico, a maior conquista do cineclube, no que diz respeito à área prática, teria sido a realização de *Limite*, dirigido por Mário Peixoto. O jovem realizador, ligado a Octavio de Faria, teria sido influenciado e beneficiado pelos debates promovidos pelo Chaplin-Club, bem como pelo entusiasmo de seus integrantes. A primeira sessão do longa-metragem ocorreu em 1931, no cinema Capitólio, promovida pelo próprio cineclube.⁵

A consolidação do cinema falado foi um fator importante para que o Chaplin-Club optasse por sua extinção e para que o jornal *O Fan* também saísse de circulação, no final de 1930. Entretanto, as influências tanto do pensamento cinematográfico do Chaplin-Club quanto da maneira como se organizou o cineclube podem ser encontradas em vários clubes de cinema originados no Brasil anos depois.

José Inácio de Melo Souza aponta “o renascimento da cultura cinematográfica no Brasil”⁶, proporcionado, na década de 1940, pelo Clube de Cinema de São Paulo. Segundo ele, Paulo Emilio Salles Gomes, fundador do Clube de Cinema, teve a ideia de “refazer o trajeto iniciado com o Chaplin-Club, do Rio”. Tal intenção veio à tona depois que Paulo Emilio passou uma temporada na Europa, onde tomou maior contato com o cinema e conheceu Plínio Sússekkind Rocha, que havia sido integrante do Chaplin-Club.

Deste modo, o Clube de Cinema de São Paulo passou a ser uma oportunidade de praticar o conhecimento apreendido e de “estudar o Cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações.”⁷

O Clube teve em sua diretoria Decio de Almeida Prado, como presidente, Lourival Gomes Machado, como vice-presidente, Cícero Cristiano de Souza, como tesoureiro e Paulo Emilio Salles Gomes, como secretário-geral.⁸ As primeiras sessões ocorreram na casa da

⁵ VIEIRA, João Luiz. “Chaplin-Club”. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Op.cit.*, p. 119.

⁶ SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 146.

⁷ *Clima*, n.º1, maio/1941, apud SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Op.cit.*, p. 140.

⁸ De acordo com José Inácio de Melo Souza, a melhor explicação para o fato de Paulo Emilio haver preferido assumir o cargo de secretário-geral, e não de presidente, do Clube de Cinema está relacionada a Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, que sempre ocupou o cargo de secretário-geral da entidade, e funcionava como um modelo para Salles Gomes.

família Salles Gomes, para convidados. Os filmes eram alugados na Casa Isnard, que emprestava e vendia filmes antigos silenciosos. Logo após, foram promovidas duas sessões públicas, na Faculdade de Filosofia, da Universidade de São Paulo, com apoio dos professores estrangeiros que lecionavam na instituição.⁹

Para a efetivação do cineclube, foi realizada uma série preparatória de exposições com *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920), um “Festival Chaplin”, com filmes das fases Mutual e Essanay, *Os Nibelungos* (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924), *O imigrante* (*The immigrant*, Charles Chaplin, 1917) e *Carlitos campeão de boxe* (*The champion*, Charles Chaplin, 1915). Para a quarta sessão, ocorrida em 24 de outubro de 1940, foram escolhidas a reprise de *O gabinete do Dr. Caligari* e *Os espões* (*Spione*, Fritz Lang, 1928), e foi escrito um texto para ser distribuído entre os espectadores, o qual explicava os objetivos do Clube:

- 1) congregar todos que se interessavam pelo cinema como arte legítima [...];
- 2) buscar a melhoria do nível crítico das plateias, aproximando-as de algumas das obras-primas do cinema do passado, através da divulgação da teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil. Para a concretização desses propósitos, programar-se-iam exposições com filmes de “(...) todas as épocas e todos os países de maneira que o público pela contemplação das grandes obras do cinema silencioso, pelo conhecimento das formas arcaicas do cinema e pelo contato com as diferentes escolas dos diferentes países, possa criticar e julgar com maior conhecimento de causa e com visão mais larga, libertando-se assim da admiração incondicional e exclusiva das fórmulas comerciais do cinema norte-americano. Sabemos que a nossa plateia considera, principalmente, a modernidade de um filme. O filme bom é unicamente o feito em 1940. Filmes de seis ou sete anos atrás são considerados passados, sem interesse.” [...] “Estas projeções pretendem, por exemplo, revelar ao nosso público, que já começava a esquecer-lo, o valor do cinema mudo que, ainda que apresente muitas desvantagens é, sem dúvida alguma, mais cinema que o atual cinema sonoro, porque joga apenas com valores puramente cinematográficos - a imagem e o movimento – sem qualquer confusão com o teatro ou com a literatura.”¹⁰

É possível dizer, entretanto, que os propósitos iniciais do cineclube de promover exposições e debates foram expandidos, tendo seus integrantes concentrado-se no exercício da crítica cinematográfica, o que gerou na revista *Clima* “uma ampla seção de crítica, sem limitações de espaço ou tema, criando-se, pela primeira vez no país, segundo Antonio Candido, o ensaio longo de cinema.”¹¹

Segundo Ismail Xavier,

⁹ SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Op.cit.*, p. 142.

¹⁰ *Ibidem*, pp.142-143.

¹¹ *Ibidem*, p. 143.

O Clube de Cinema assinala o pólo da cinefilia na vida de Paulo Emilio e de seus amigos, dado que talvez não tivesse a importância que adquiriu não fosse contemporâneo de outra iniciativa, esta de maior alcance, do mesmo grupo de jovens da Faculdade: a criação da revista de cultura *Clima*. Através desta, Paulo Emilio fez valer seu maior empenho e experiência no debate político, orientando pontos de vista, além de escrever seus artigos sobre cinema, contribuindo para ampliar o leque de intervenções e estudos que deu especial relevo à *Clima* dentro da crítica brasileira, na literatura, no teatro, nas artes plásticas e no cinema. Nesse momento, começam a se configurar as indagações do grupo no plano da história cultural, sua pergunta pela formação dirigida aos vários setores da cultura brasileira, seu empenho em consolidar, no terreno do ensaio e da pesquisa erudita, um espírito de atualização herdado do Modernismo.¹²

Além disso, pretendia-se, de acordo com José Inácio de Melo Souza, a formação de uma filмотeca, apoiada pelo Museum of Modern Art, de Nova Iorque, e pelo Cine-Arte, de Buenos Aires. As sessões passariam a ser cobradas e seriam abertas as inscrições para sócios, mediante o pagamento de anuidade.

Apesar de tantas aspirações, o primeiro período do Clube de Cinema teve uma existência curta. Em meio ao período ditatorial do Estado Novo, a agremiação de estudantes chamou a atenção do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, que após infiltrar um informante no grupo frequentador do cineclube, optou por seu fechamento. Depois da interdição, o Clube sobreviveu clandestinamente até 1941, realizando projeções na casa de Paulo Emilio e na de Lourival Gomes Machado.¹³

Após a estagnação gerada pela Segunda Guerra Mundial, foi no período pós-1945 que em todo o mundo o cineclubismo se desenvolveu e se expandiu. Em 1946, o Clube de Cinema de São Paulo retomou suas atividades, com outros membros, desta vez sem Paulo Emilio, organizando mostras, palestras e cursos, constituindo o “embrião da futura Cinemateca Brasileira”¹⁴. Segundo Gatti, o exemplo do Clube de Cinema seria uma espécie de modelo, seguido pelos cineclubes a serem fundados. Em verdade, é possível considerar que o modelo inicial de cineclube, estabelecido pelo Chaplin-Club, acabou por ser absorvido e expandido, pois além do compromisso de divulgar, discutir e legitimar o cinema, o Clube de Cinema contribuiu para a formação de público e a difusão de conhecimentos sobre o cinema, numa época em que não havia escolas especializadas no Brasil.

A questão do ensino de cinema no Brasil pode ser resumida pelas palavras de Ismail Xavier:

¹² XAVIER, Ismail. Paulo Emilio e o estudo do Cinema. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, V. 8, n°. 22, Dezembro, 1994, p. 297.

¹³ SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Op.cit.*, p. 146.

¹⁴ GATTI, André. *Op. cit.*, p. 128.

Os estudos e as pesquisas em nível universitário constituem um dado relativamente recente da cultura cinematográfica em quase todo o mundo. Em muitos países, foi na década de sessenta que a ampliação da cultura audiovisual e a ascensão do polo comunicações na sociedade encontraram ressonância na academia. No entanto, a pesquisa do cinema tem tradição própria, que vem das cinematecas ou mesmo de certo espírito de cineclubes que data da segunda década do século. A experiência brasileira seguiu este padrão [...].¹⁵

Assim, mediante o cumprimento anual de variadas atividades, além de exibições de filmes, como cursos e seminários, o Clube de Cinema de São Paulo, em sua segunda fase, contribuiu de forma marcante para a formação cinematográfica de seus frequentadores.

Em 1948, Alex Viany, Moniz Vianna e Luiz Alípio de Barros fundaram o Círculo de Estudos Cinematográficos (CECRJ), no Rio de Janeiro. De acordo com André Gatti, “o ano de 1948 foi particularmente significativo para o cineclubismo brasileiro, constatando-se uma inédita efervescência.”¹⁶ Depois do estabelecimento de grupos cineclubistas no eixo Rio-São Paulo, foram fundados clubes de cinema em diferentes locais do país, como em Fortaleza, Santos e Porto Alegre.

O Clube de Cinema de Porto Alegre foi fundado em 13 de abril de 1948, com Paulo Fontoura Gastal, entusiasta do cinema na região Sul do Brasil, eleito seu presidente. Diferentemente do que ocorreu com o Chaplin-Club e com o Clube de Cinema de São Paulo, os membros fundadores do Clube de Cinema de Porto Alegre formavam um grupo heterogêneo composto por jovens iniciantes em cinema e intelectuais consagrados. Além disso, destaca-se a presença do agitador cultural, Gastal, e o distanciamento da universidade.

Segundo Plínio Moraes¹⁷, sócio-fundador do cineclubes, citado por Fatimarlei Lunardelli, os objetivos do Clube poderiam ser definidos da seguinte maneira:

Pretendemos, modéstia à parte, guiar o público pelo bom caminho do cinema-arte (...) Temos o propósito de proceder uma séria revisão de valores da cinematografia, denunciando as mediocridades, desmascarando os cartazes pré-fabricados, ao mesmo tempo que elogiaremos e indicaremos, segundo nossa opinião, as verdadeiras obras-primas, utilizando para isso todas as colunas disponíveis dos jornais e todas as trombetas existentes. O Estatuto comprometia o grupo nesse sentido.¹⁸

¹⁵ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 297.

¹⁶ GATTI, André. *Op. cit.*, p. 128.

¹⁷ Plínio Moraes era o pseudônimo do crítico cinematográfico Jacon Koutzii, que escrevia para o *Diário de Notícias*. LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000, p. 33., p. 30.

¹⁸ LUNARDELLI, Fatimarlei. *Op. cit.*, p. 33.

O Estatuto do Clube de Cinema de Porto Alegre, de acordo com Lunardelli, foi alterado somente uma vez, durante os anos 1960, e a única finalidade não modificada durante essa alteração foi a de “desenvolvimento do cinema aplicado à educação”.¹⁹ Nota-se, então, um compromisso que parece haver sido assumido pelos cineclubes brasileiros a partir das ideias do Clube de Cinema de São Paulo, interessado em promover a educação cinematográfica. Ademais, é retomado por Plínio Moraes o discurso sobre o cinema como arte, defendido anteriormente pelo Chaplin-Club. Certamente, o sentido dessa fala não é exatamente o mesmo daquele dos anos 1920. Ao que parece, Moraes refere-se ao cinema-arte como um cinema que se distancia do entretenimento hollywoodiano, ou até de determinadas obras nacionais, e exprime novas propostas estéticas, narrativas e temáticas.

Interessante observar também a menção que Plínio faz à utilização de jornais e de “todas as trombetas existentes” para a expressão das opiniões do cineclube. A atividade crítica seria, portanto, um dos pontos fortes do Clube de Cinema de Porto Alegre, pelo menos até o final dos anos 1950. Nessa mesma década, o Clube ganhou um programa de rádio, que ia ao ar aos sábados, às 13h05min, com o nome de “Clube de Cinema”. Na Rádio Farroupilha, era recebido um convidado por semana, eram divulgadas notícias sobre cinema, críticas de filmes e trilhas musicais. A maneira encontrada pelos associados ao Clube para participar foi o envio de críticas, sugestões e crônicas. Conforme diz Lunardelli, apesar de haver sido de breve duração e de não haver sido o único, o programa foi importante. Embora não haja notícias de muitos cineclubes brasileiros capazes de estabelecer esse tipo de relação com o rádio, destaca-se, ainda durante os anos 1950, o programa de orientação cinematográfica apresentado pelo cineclube católico Pro Deo, em cinco minutos diários, igualmente na Rádio Farroupilha.

Para realizar suas exibições, o Clube adquiriu um projetor 16mm, um Kodascope Sound, comprado na Casa Masson, por Cr\$ 16.500,00, posteriormente substituído pelo potente projetor portátil inglês Bell & Howell, comprado na Europa por Breno Caldas, dono da empresa Caldas Júnior, que também disponibilizou seu auditório às exibições do cineclube, juntamente com o financiamento de uma cabine de projeção. Além disso, a Casa Black colocou seu acervo de películas à disposição do Clube de Cinema.²⁰

Segundo Fatimarlei Lunardelli, reconhecia-se o grupo do Clube “pelo espírito aberto da modernidade. Dialogava com quem fosse para conseguir ver filmes. Isso incluía os

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p. 38.

vizinhos do Prata.”²¹ De acordo com a autora, por conta da proximidade geográfica, alguns membros do Clube de Cinema de Porto Alegre iam a Montevideu ver filmes que não entravam em cartaz na capital gaúcha, o que terminou por estabelecer uma interessante integração com o país vizinho. Com o intercâmbio cultural intenso, tinha-se acesso aos programas de cineclubes uruguaios, e os panfletos de divulgação das sessões do Clube de Cinema eram inspirados nesses do Uruguai. Até mesmo filmes foram emprestados por cineclubes uruguaios e exibidos em Porto Alegre.

Em 1951, foi criado o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), em Belo Horizonte, vindo do Clube de Cinema de Minas Gerais, o primeiro cineclubes mineiro. A definição e os objetivos do CEC foram divulgados no primeiro e único número da publicação que foi inicialmente seu órgão divulgador, a revista *Cinema*. O CEC era uma “Sociedade Civil, de cunho exclusivamente cultural e artístico, tendo por fim o estudo e divulgação da arte cinematográfica”.²²

Vale destacar que a revista *Cinema* difere-se da *Revista de Cinema*,

cujo número inicial surgiu em abril de 1954, logo propondo, capitaneada pelo diretor Cyro Siqueira, uma importante discussão que defendia a revisão do método crítico. Em seus 25 números da primeira fase e mais quatro, num segundo momento, a *Revista de Cinema*, se impôs nacionalmente (e mesmo fora do país), influenciando decisivamente os primeiros passos da carreira de Glauber Rocha, que mais tarde desceria da Bahia até Belo Horizonte, na esperança de desenvolver na cidade um polo de produção cinematográfica. Além de Cyro, Jaques do Prado Brandão, Guy de Almeida, José Roberto Duque de Novaes e Newton Silva ocuparam cargos de direção na primeira fase da revista.²³

Ademais, como afirma Victor de Almeida, no livro *Presença do CEC*, citado por Mário Alves Coutinho, a programação do Centro de Estudos e a pauta da *Revista de Cinema* frequentemente se intercambiavam. “A programação do CEC gerava análises e ensaios na revista; os ensaios apresentavam e explicavam os filmes exibidos no cineclubes.”²⁴

Segundo José Américo Ribeiro, distintamente da maneira como procedera o Chaplin-Club, havia uma clara “divisão social do trabalho”²⁵, na qual figuras como Raimundo

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² *CINEMA*. v.1,n.1, p. 2. apud RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 13.

²³ GOMES, Paulo Augusto. 100 anos de cinema em Belo Horizonte. *VARIA HISTORIA*. Belo Horizonte, nº 18, Set/97, p. 365.

²⁴ ALMEIDA, Vitor de. apud COUTINHO, Mário Alves. O neo-realismo, a *Revista de Cinema* e o cinema brasileiro. *Suplemen+o*. Belo Horizonte, agosto de 2008, nº. 1313, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 9.

²⁵ RIBEIRO, José Américo. *Op. cit.*, p. 15.

Fernandes, tesoureiro durante a gestão da primeira diretoria, eram responsáveis pelo trabalho manual relacionado ao cotidiano, e pessoas como Cyro Siqueira, crítico local e integrante do cineclubes, estavam ligadas à parte intelectual de elaborar críticas, pensando a teoria do cinema. Segundo Victor de Almeida, integrante do cineclubes por vários anos, era característica do CEC uma postura ligada exclusivamente à importância estética. Já de acordo com Geraldo Veloso, outro integrante do CEC, haveria existido forte influência no pensamento cinematográfico do cineclubes por parte das publicações *Cahiers du Cinéma* e *Positif*.²⁶

Apesar da presença da crítica francesa e da variedade inicial dos filmes exibidos, segundo Ribeiro, com o passar do tempo, o Centro de Estudos Cinematográficos realizaria cada vez mais exibições de filmes italianos, majoritariamente ligados ao neorealismo, e filmes americanos. As discussões também giravam em torno dessas cinematografias, ocupando o cinema brasileiro um posicionamento à margem.

Diferentemente do que ocorreu inicialmente com o Clube de Cinema de Porto Alegre, que se utilizava do auditório da empresa Caldas Júnior para suas sessões, as exibições promovidas pelo Centro de Estudos não se realizavam em local fixo. Migraram do prédio da Cultura Inglesa para a Biblioteca Thomas Jefferson, o Conservatório de Música, o Auditório da Tribuna de Minas, até o segundo andar do Cine Art Palácio, alugado com ajuda de verba recebida do Estado, em 1956.

Voltando ao ano de 1952, destacou-se a primeira sessão cinematográfica promovida pelo Clube de Cinema de Marília. *A dama de Xangai* (*The lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947) foi o filme exibido. A escolha de exibir obras como a de Orson Welles demonstra que o Clube de Cinema mariliense, assim como vários outros cineclubes brasileiros contemporâneos, ainda não demonstrava interesse pelo cinema nacional e que a cinematografia mais assistida e discutida no país ainda era a norte-americana.

Segundo Cesar Augusto de Carvalho, foi naquele momento em que se fez possível notar que a efervescência cultural paulistana havia se estendido ao interior do estado. De acordo com ele, o cineclubes é fruto do período em que a cidade vivia o ápice de seu processo de industrialização e urbanização. Tal processo teria dado ensejo à formação de uma burguesia local que, assim como ocorria na capital, fazia parte de um processo de “promoção e incentivo da cultura como parte integrante de um projeto liberal não claramente delineado.

²⁶ RIBEIRO, José Américo. *Op. cit.*, p. 15.

A alta cultura deveria ser democratizada e o cinema era, àquela altura, uma forma bastante plausível de aumentar o fluxo de bens simbólicos.²⁷

Apesar de o Clube de Cinema de Marília ser considerado de grande relevância dentro da história do cineclubismo no Brasil, pouca bibliografia tratando especificamente do cineclubismo foi encontrada. Ao que se tem notícia, a experiência mariliense é uma das únicas iniciadas nos anos 1950 que continua promovendo exibições de filmes e debates até o momento presente. Variados autores, em diferentes obras, ao discorrerem sobre a trajetória cineclubista brasileira, apenas citam a experiência realizada na cidade de Marília, ressaltando sua existência duradoura, sem abordar especificamente sua fundação, sócios, exibições e demais atividades.

Para essa pesquisa, o Clube de Cinema de Marília se faz importante, portanto, por se tratar de um cineclubismo criado no interior do estado de São Paulo, em 1952, a exemplo do que vinha se desenvolvendo na capital. O fato de um clube de cinema haver sido fundado nos anos 1950 fora da cidade de São Paulo, em uma cidade interiorana como Marília, denota que nesse período já havia um diálogo estabelecido entre as diferentes partes do estado com relação ao cinema. Ademais, é possível dizer que o surgimento do cineclubismo mariliense abriu caminho para a criação do Cineclubismo Universitário de Campinas, sucedida mais de uma década depois, por haver implantado o germe do espírito cineclubista no interior do estado.

Também durante a década de 1950, iniciou-se o processo de organização dos cineclubes brasileiros, através da criação de entidades como a União Regional dos Cineclubes (URCC), em Recife, que reunia cinco cineclubes recifenses, e o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, fundado em 1956, que se transformaria no CCC, Centro dos Cineclubes, passando a agregar cineclubes de vários estados.²⁸ Em 1958, mais precisamente, foi fundado em São Paulo, por Rudá de Andrade e Carlos Vieira, o Cineclubismo Dom Vital.

Em 1954, havia sido criado o Centro Dom Vital de São Paulo, com o intuito de realizar atividades culturais e levá-las a meios mais amplos que a universidade, sempre em prol dos ideais cristãos. Como lembra Débora Butruce,

uma instituição vinha realizando desde 1936 um trabalho fundamental para a ampliação da prática cineclubista no Brasil: a Igreja. Foi neste mesmo ano que a Ação Católica Brasileira criou o Serviço de Informações Cinematográficas, cuja missão era divulgar boletins com as cotações morais dos filmes exibidos no Brasil.

²⁷ CARVALHO, Cesar Augusto de. Cineclubismo e cinema no Brasil: traços de uma história. In: X Congresso de ALAIC, Anais. Bogotá, meio eletrônico, 2010, pp. 1-2.

²⁸ GATTI, André. *Op. cit.*, p. 129.

A fim de realizar cursos e seminários e estimular a organização de cineclubes em instituições ligadas a ela, chega ao país em 1952 uma missão do recém-criado OCIC – Ofício Católico Internacional do Cinema. A partir dessas iniciativas, a Igreja conseguiu estabelecer uma verdadeira política para a atividade cineclubista, mobilizando pessoas e recursos e se tornando a maior corrente no cineclubismo brasileiro até o início dos anos 1960. Não só eclodiram dezenas de cineclubes em todo o país, em colégios, seminários e instituições laicas com influência da Igreja, como também publicaram-se livros e apostilas, culminando na elaboração de um método cineclubista católico, baseado na promoção dos princípios cristãos e na conformidade de sua aplicação ao cinema e na “educação” do público.²⁹

Segundo Vivian Malusá,

A preocupação da Igreja Católica com o cinema, que se inicia junto às primeiras projeções públicas, fez com que, a partir de textos eclesiais – e posteriormente de militantes católicos -, se tivesse definida sua posição com relação ao novo meio, assim como bem delimitadas as diretrizes e políticas de atuação. Destas concepções emana uma definição de cultura cinematográfica tipicamente católica. Para a aquisição dessa cultura cinematográfica, a militância católica se baseava na atuação em duas frentes de ação: cotação moral e formação de público (cineclubes, cinefóruns, debates, cursos, publicações sobre cinema e afins) – a princípio mais tendente a uma posição de apoio à fiscalização, depois, para a preocupação com a formação, que teve seu ápice entre meados das décadas de 50 e 60 no Brasil.³⁰

Apesar de haver ocorrido exposições semanais de filmes desde o início da existência do Centro Dom Vital, somente em 1958 o cineclubes foi institucionalizado, por Rudá de Andrade e Carlos Vieira. O clube teria surgido de um curso sobre “Educação Cinematográfica”, oferecido no ano anterior, com colaboração do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

De acordo com Vivian Malusá, entretanto, a intenção de se formar “elites intelectuais cristãs” foi sendo substituída, ao longo do tempo, por um “interesse propriamente cultural”³¹. Segundo ela, o Centro sempre possuiu uma liberdade relativa, que possibilitava que frequentadores dos cursos oferecidos não fossem ligados à religião católica, o que ocorria com muitos dos participantes do cineclubes. De qualquer modo, o Cineclubes do Centro Vital é prova de que a Igreja Católica vinha ligando-se de forma intensa ao cineclubismo brasileiro.

Não se tem notícia de um estatuto que regesse o cineclubes, porém, após a leitura do folheto “Finalidade do Cineclubes”³², editado pelo CCDV e publicado pelo *Jornal do Dia*, é possível depreender seis intenções básicas que delimitavam sua atuação. A primeira finalidade referia-se à incumbência de mostrar aos associados grandes obras cinematográficas

²⁹ BUTRUCÉ, Débora. Por que o cinema é a cachaça de muita gente. *Filme Cultura*, n. 53, p. 19-23, jan/2010, p. 21. Disponível em: http://www.filmeicultura.org.br/edicoes/53/pdfs/edicao53_completa.pdf.

³⁰ MALUSÁ, Vivian. *Católicos e cinema na capital paulista: o Cine Clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972)*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2007, p. 5.

³¹ *Ibidem*, pp. 45-46.

³² Finalidade do Cineclubes. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 29 mar.1961. apud MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 49.

de tempos passados, com intuito de trazer conhecimento acerca da história do cinema, sua linguagem e teoria. Já a segunda enunciava a vontade de proporcionar maior atividade intelectual do espectador diante do filme, levando à maior reflexão e crítica. A finalidade de número 3 dizia sobre a necessidade de criação de “laços” entre o público e a obra, o que proporcionaria o quarto item, a análise de filmes por meio de debates. A quinta finalidade mencionava a necessidade de se conhecer a indústria cinematográfica, através de visitas a estúdios e contatos com profissionais da área. A sexta e última divulgava o interesse pela criação de novos valores a serem aplicados na crítica e na produção.

Segundo Vivian Malusá, as atividades de maior importância desempenhadas pelo cineclube foram as de debate e crítica, muitas vezes exercitadas através da escrita em folhetos publicados pelo próprio CCDV. É interessante observar que os ideais católicos não apareciam entre as finalidades do cineclube, daí a liberdade mencionada por Malusá. As preocupações de caráter estético pareciam se sobrepor àquelas relacionadas à religião.

Um boletim divulgando as atividades desenvolvidas pelo CCDV, citado por Vivian Malusá, de 1961, afirma:

Na realidade, desde a sua fundação, em mais de uma oportunidade, tornou-se o Cine-clube do Centro Dom Vital o representante do que de melhor poderia oferecer São Paulo, dentro de uma posição de reafirmação dos legítimos valores da cultura através do Cinema, pela defesa da sétima arte, tantas vezes como apenas mais uma forma de espetáculo.³³

É possível notar, assim, que, mais de trinta anos depois, o Cineclube do Centro mantinha um discurso semelhante àquele do Chaplin-Club, de legitimação do cinema enquanto arte. Os integrantes do cineclube costumavam acompanhar as sessões de filmes em vários cinemas da cidade, já que as projeções realizadas pelo próprio CCDV ocorriam em menor quantidade. Alguns do grupo, inclusive, escreviam críticas para jornais de São Paulo, outros frequentavam estágios nos estúdios da Vera Cruz³⁴, proporcionados por Rubem Biáfora e Hélio Furtado do Amaral.

De acordo com Vivian Malusá, em 1958, importantes eventos relacionados ao cinema ocorreram em São Paulo. Além da III Jornada Católica de Cinema e do começo das atividades

³³ MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 52.

³⁴ A Vera Cruz, nessa época, não era a mesma da década anterior. Sua atividade como produtora atingira o auge na primeira metade dos anos 1950, e, a partir de 1954, seus estúdios passaram a ser administrados pelo Banco do Estado de São Paulo, podendo ser alugados para a realização de produções cinematográficas. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Vera Cruz”. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 560.

do CCDV, o Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo e a Cinemateca Brasileira promoveram um Curso para Dirigentes de Cineclubes, objetivando “proporcionar, às pessoas responsáveis pela direção e orientação dessas entidades culturais, uma ampliação de seus conhecimentos sobre o assunto, com o que poderão expandir melhor ainda seu movimento cultural-cinematográfico.”³⁵

Segundo Carlos Roberto de Souza, como não havia patrocinadores, o curso seria custeado pelos próprios alunos, que pagariam mensalidades, e as aulas seriam ministradas aos sábados, para que fosse possível a participação de representantes de cineclubes do litoral (basicamente Santos) e do interior do estado (Campinas³⁶, Marília e Avaré). Seu andamento dar-se-ia em três segmentos: cultura cinematográfica, cultura artística e organização de cineclubes. Afirma o autor que

Pelo último, com menor carga horária, ficaram responsáveis membros da equipe da Cinemateca – Caio Scheiby e Rudá de Andrade –, cineclubistas – Carlos Vieira e Hélio Furtado do Amaral – e convidados como o crítico Noé Gertel, o cineasta Jacques Deheinzelin e o advogado Almino Afonso. O maior bloco era o de Cultura Cinematográfica, agrupado em história do cinema mundial e brasileiro (a cargo de Álvaro Malheiros, Caio, Rudá, Benedito J. Duarte, Marcos Margulies e César Mêmolo Jr.), teoria (Gilberto de Souza Lima) e técnica cinematográficas (Máximo Barro e Plínio Garcia Sanchez, do Seminário de Cinema do Masp), crítica e debates (Almeida Salles). Paulo Emilio encarregou-se da História da Linguagem, do Estilo e da Expressão Social Cinematográfica, a disciplina com maior número de aulas. Para o bloco relativo a Cultura Artística foram convocados críticos e membros do primeiro Clube de Cinema de São Paulo: Gilda de Mello e Souza deu uma série de aulas sobre iniciação estética, Ruy Coelho sobre literatura, Delmiro Gonçalves sobre teatro, Armando Ferrari sobre artes plásticas, Alberto Soares de Almeida sobre música, e Lourival Gomes Machado falou a respeito de filmes sobre arte.³⁷

O curso foi composto, no total, por 120 aulas teóricas, uma média de 25 alunos e 47 projeções. Entre aqueles que o cursaram estavam os então novatos Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet, “o futuro cenógrafo Flávio Império, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, o crítico Alfredo Sternheim e Sérgio Mamberti, representante do Cineclubes de Santos.”³⁸ Malusá utiliza-se das palavras de Carlos Roberto de Souza para dizer que “os jovens Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet se destacaram no curso.”³⁹ Puderam, então,

³⁵ *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.5, mar-abr, 1958, p.70. apud MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 57.

³⁶ O representante campineiro no curso, provavelmente, foi Marino Ziggatti, que, mais tarde, se tornaria diretor do Departamento de Cinema do Centro de Ciências, Letras e Artes, em Campinas.

³⁷ SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2009, p. 76.

³⁸ *Ibidem*, p. 77.

³⁹ SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinemateca Brasileira: 60 anos em movimento*. Catálogo da exposição promovida pela Cinemateca Brasileira e pelo SESC-SP, 2006, p.15. apud MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 57.

estabelecer contato com Paulo Emilio Salles Gomes e Rudá de Andrade e, nos anos seguintes, foram contratados pela Cinemateca Brasileira, para trabalhar como secretário e bibliotecário, respectivamente.

Paulo Emilio Salles Gomes disse que o curso marcou “uma nova etapa no movimento de cultura cinematográfica” do estado de São Paulo e que a tendência do cineclubismo francês e italiano de formação de guetos culturais não se manifestara no decorrer das aulas. Segundo ele,

seria uma prova que os clubes de cinema dos grandes centros estão se entrosando cada vez mais nas correntes gerais da cultura e que o destino dos que agem nas pequenas comunidades poderia ser o de construir o principal foco de irradiação artística e intelectual de suas cidades.⁴⁰

Voltando ao CCDV, após um período de crise no início do ano de 1960, com a mudança na diretoria, “o ano de 1961 pode ser considerado o ápice das atividades do Centro como um todo, e do Cine-clube em particular”.⁴¹ Foram realizados uma série de debates e variados cursos.

Em 1963, o cineclubes do Centro passou por uma reestruturação. Seus membros iniciais já não ocupavam suas cadeiras e, em 1964, Jairo Ferreira assumiu a presidência. Foi detectada a necessidade de o cineclubes realizar atividades em confluência com o Centro como um todo. Além disso, resolveu-se estudar o Cinema Novo, o que, de acordo com Vivian Malusá, parece não ter vingado. Ferreira se manteve na presidência do CCDV até 1966, quando ocorreu a dissolução do cineclubes. Segundo Jean-Claude Bernardet, em texto escrito para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, o Cineclubes do Centro Dom Vital havia sofrido uma cisão. Por tentar abraçar tanto o público fã de cinema quanto aqueles que tinham ligações com a realização cinematográfica, o CCDV foi incapaz de estimular e manter o diálogo entre os diferentes grupos.⁴²

Mesmo não tendo persistido a ideia do estudo sobre Cinema Novo, a tentativa demonstrada pelo CCDV sinaliza um movimento seguido por vários cineclubes brasileiros que, até então, mantinham o cinema brasileiro marginalizado em suas programações. Durante a década de 1960, existiu um maior interesse de aproximação com o cinema nacional, mais

⁴⁰ GOMES, Paulo Emilio Salles. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 13 set 1958, apud SOUZA, Carlos Roberto de (2009). *Op. cit.*, p. 77.

⁴¹ MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 66.

⁴² BERNARDET, Jean-Claude. Do Cineclubismo. In Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. 28 jan. 1961. apud MALUSÁ, Vivian. *Op. cit.*, p. 70.

precisamente com o movimento do Cinema Novo, através de mostras e retrospectivas realizadas em diversas regiões do país por seus principais cineclubes.

Ademais, nesse mesmo período, os membros de cineclubes de diversos locais do Brasil iniciaram seu contato com a atividade de realização cinematográfica. O Clube de Cinema de Porto Alegre, por exemplo, que estabeleceu sua preferência pela crítica, pelo assistir e discutir, nos anos 1960 vê alguns de seus integrantes se aproximarem da realização cinematográfica. Em 1966, o Clube passou da atividade de assistir filmes para a de produzir um filme. De acordo com Fatimarlei Lunardelli,

Antonio Carlos Textor e Norberto Lubisco haviam tido a primeira experiência prática durante um dos cursos de cinema do CECIN [Centro de Estudos Cinematográficos da PUCRS]. *A última estrela* (1966) era um curta-metragem em 16mm patrocinado pelo Centro de Estudos Cinematográficos da PUC que, ao fazer uma crítica aos aspectos mercantilistas do Natal, através da história de um homem que vem para a cidade em busca de emprego e se marginaliza, havia desagradado os cineclubistas católicos mais antigos, em virtude de um suposto teor subversivo.⁴³

No caso do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, o cineclubista passou por uma mudança de diretoria em 1965, com todos os membros ligados à prática cinematográfica. Alguns participaram da equipe de produção dos filmes que Joaquim Pedro de Andrade e Roberto Santos filmaram em Minas Gerais, *O padre e a moça* (1966) e *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), respectivamente, outros realizaram suas próprias experiências em 16mm.

Não se pode ignorar que o golpe militar havia ocorrido em 1964 e o país vivia, a partir de então, sob um regime ditatorial. De acordo com Gatti, a atividade cineclubista após 1964 entrou em declínio, por conta, principalmente, da ação da censura. Contudo, tanto o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais quanto o Clube de Cinema de Porto Alegre, que abordamos neste capítulo, sobreviveram ao golpe e continuaram a desempenhar suas atividades. Além disso, é dentro desse contexto que, em 19 de março de 1965, em Campinas (SP), surgiu, da iniciativa de estudantes da então Universidade Católica de Campinas (UCC), o Cineclubista Universitário de Campinas (CCUC). Foram oito anos de atividades no circuito cultural campineiro relacionadas à divulgação e aprimoramento da cultura e da prática cinematográfica, que serão o tema dos demais capítulos dessa dissertação.

⁴³ LUNARDELLI, Fatimarlei. *Op. cit.*, p. 59

2. EXIBIR, DEBATER E ENSINAR: AS PROMOÇÕES DO CCUC DURANTE OS ANOS 1960 E 1970

Segundo Carlos Roberto Rodrigues de Souza, enquanto a primeira sessão pública de cinema no Brasil foi realizada em julho de 1896, no Rio de Janeiro, em Campinas somente se concretizou algo parecido em setembro de 1897. Ocorrida no Teatro São Carlos, a primeira apresentação do cinematógrafo ficou a cargo da companhia de Faure Nicolay. No ano seguinte, chegou à cidade o famoso Dr. Cunha Salles com sua Companhia de Novidades Excêntricas e um cinematógrafo dito Lumière. Nicola Maria Parente, que já havia estado em vários estados brasileiros, foi o primeiro a realizar em um local especialmente preparado as sessões de cinematógrafo. De acordo com Souza, “as entradas custavam 2\$000 e davam direito a oito vistas, a primeira delas sendo sempre o *Jubileu da Rainha Vitória*.”⁴⁴

Somente em 1909 surgiram as salas adaptadas para as projeções cinematográficas, o Bijou, o Recreio e o Casino Carlos Gomes. Seu funcionamento, entretanto, demonstrava-se de grande precariedade, visto que o abastecimento elétrico começara somente em 1908, possuidor ainda de muitas falhas. Em 1912, a rede de iluminação pública tornou-se eletrificada e os bondes passaram a ser elétricos. Dessa forma, quase sempre funcionavam no mínimo três cinemas na cidade. Em 1916, foi inaugurado o Colyseu, que reinaria nas noites campineiras juntamente com o Rink e o Casino, no início dos anos 1920.

Segundo Duílio Batistoni Filho, a primeira exibição cinematográfica sonora na cidade ocorreu no Cine-Teatro São Carlos, no dia 28 de janeiro de 1930⁴⁵. O filme exibido foi *O pagão* (*The pagan*, W. S. Van Dyke, EUA, 1929). No Rink, a primeira sessão sonora teria ocorrido em 12 de abril do mesmo ano. De acordo com José de Castro Mendes, “no dia 12 de abril de 1930 inaugurava o cinema sonoro com o filme *Folies 1929* (*Fox Movietone Follies of 1929*, David Butler, 1929) acontecimento que marcou um fato extraordinário na história do velho teatro.”⁴⁶

De acordo com o *Correio Popular*, “o Cine S. Carlos, na época, era o cinema ‘chic’ da cidade, principalmente nas primeiras sessões, à noite, aos domingos, enquanto que o Coliseu, na esquina da rua Cesar Bierrembach com Irmã Serafina, era vulgarmente conhecido como o

⁴⁴ SOUZA, Carlos Roberto Rodrigues de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 1979, p. 8.

⁴⁵ BATTISTONI Filho, Duílio. *A vida cultural em Campinas (1920-1932)*. Campinas: Komedi, 2008, p. 107.

⁴⁶ MENDES, José de Castro. Teatro Rinquê. *Correio Popular*, 06/03/1968.

‘purgueiro’⁴⁷. Sobre o Colyseu e o Cine Republica, outra sala da cidade, as informações são mais escassas. É de se notar o espaço reduzido em que esses dois cinemas anunciavam na *Gazeta de Campinas*, e mais antigos, ou de produção mais modesta também eram os filmes exibidos por eles. Apesar do exagero de sotaque local contido na expressão “purgueiro”, não é de se duvidar que as condições dos cinemas menores, como o Colyseu, deixassem muito a desejar. Mesmo nas grandes capitais Rio de Janeiro e São Paulo, reclamações sobre a conservação das salas, bem como suas dificuldades em exibir filmes com som, eram frequentes.⁴⁸

Durante os anos 1950, populares na cidade eram os cinemas Ouro Verde, Carlos Gomes, Voga, Real e Rex, todos de responsabilidade da Empresa Cinematográfica de Campinas.⁴⁹ Todavia, nenhuma sala foi mais falada no decorrer da década que o Cine Rink, que desabou durante uma matinê dupla, com os filmes *Os salteadores* [não identificado] e *Amar foi minha ruína* (*Leave her to heaven*, John Stahl, 1945), no dia 16 de setembro de 1951.⁵⁰

Nos anos 1960, período de maior relevância a este trabalho, segundo Dayz Peixoto Fonseca, havia o Cine Ouro Verde, com 1.900 lugares, localizado na Rua Conceição, próximo à Praça Carlos Gomes; o Cine Voga, já um pouco decadente, com algo em torno de 650 lugares, na Rua General Osório, em frente à Praça Carlos Gomes; o Cine Carlos Gomes, imponente, mas já com aspecto decadente, com 1.837 lugares, a tela um pouco mais quadrada, na Avenida Campos Salles; o Cine Brasília, construído nos anos 1960; o Cine Windsor, na Rua General Osório, em frente ao Fórum, com um aspecto glamoroso externa e internamente; o Cine Regente, mais modesto; Cine Santa Maria, à Rua Regente Feijó; o Cine Alvorada; o Cine Casablanca, na Vila Industrial, que pertencia à mesma empresa do Cine Brasília, a Empresa Paulista de Diversões, de São Paulo; o Cine Real, situado à Rua Governador Pedro de Toledo, no bairro Bonfim; Cine São José, localizado na Rua Paula Bueno, no Taquaral; o Cine Rex, que ficava na Rua Sales de Oliveira, na Vila Industrial; e o São Jorge, na Avenida das Amoreiras, no Bairro São Bernardo.⁵¹

Ainda de acordo com Fonseca,

⁴⁷ No São Carlos, início do “cinema falado” em Campinas. *Correio Popular*, 04/09/1977. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

⁴⁸ SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990, p. 22.

⁴⁹ GONÇALEZ, Tereza Bertocini. *Fernão Dias: Uma trajetória cinematográfica*. Dissertação de mestrado. Multimeios. UNICAMP.1998, p. 138.

⁵⁰ *Cine Rink – Campinas – SP*. <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-rink-campinas-sp/>. Acessado em: 03/08/2012.

⁵¹ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 03/08/2012. A citação seguinte é da mesma fonte.

A empresa que mantinha a hegemonia do mercado cinematográfico era a Empresa Campineira de Diversões, que dominava os lançamentos das grandes distribuidoras americanas, como Paramount, United Artists, Metro etc. Essa empresa tinha ainda vários cinemas de bairro, como o São Jorge, Rex, entre outros que, aos poucos, foram desativados pela queda de público, talvez provocada pela televisão. Com o tempo, alguns foram transformados em supermercados, em igrejas universais ou estacionamentos.

Diante dessa realidade, o Cineclube Universitário de Campinas foi criado com o intuito de trazer à população campineira uma alternativa aos cinemas que apresentavam filmes comerciais, trazendo, com isso, a possibilidade de se discutir o cinema produzido em alguns lugares do mundo, em diferentes épocas. Em seguida, serão abordados a criação do CCUC, as exposições e debates promovidos pelo cineclube, objetivando entender as razões que levaram à escolha de determinados filmes e avaliar a resposta do público e a importância dos eventos realizados.

2.1. 1965: FUNDAÇÃO E PRIMEIRAS PROMOÇÕES

Em paralelo à realização das “Semanas de Estudo”, que ocorriam em 1964, o Departamento de Filosofia da Universidade Católica de Campinas decidiu juntamente com o Prof. Pe. Lúcio de Almeida realizar a “Semana de Estética Aplicada ao Cinema”. Diante do sucesso do evento, que contou com a participação de grande quantidade de estudantes, vindos de diferentes cursos, sentiu-se a necessidade da criação de uma entidade capaz de reunir os jovens amantes de cinema. No início do ano letivo de 1965, foi convocada uma assembleia, por parte dos alunos, que seria responsável pela fundação do Cineclube Universitário de Campinas.

Dessa forma, é importante enfatizar que o Cineclube Universitário de Campinas iniciou-se também por meio da participação da Igreja Católica, que exercia grande influência no movimento cineclubista brasileiro durante esse período. Apesar de o CCUC haver sido criado em uma Instituição de Ensino Superior, esta pertencia à Diocese de Campinas desde 1941.⁵² Assim como aconteceu com o Cineclube do Centro Dom Vital, na cidade de São Paulo, a iniciativa católica foi fundamental para o aparecimento do CCUC.

Segundo Dayz Peixoto Fonseca, fundadora do cineclube juntamente com Luiz Carlos Ribeiro Borges, o CCUC “constituiu um reflexo, no âmbito local, das ideias que então

⁵² *História da PUC-Campinas*. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/institucional/historia.asp>. Acessado em: 10/03/2010.

agitavam o país.”⁵³ Borges era intimamente ligado ao Centro de Ciências, Letras e Artes, tido como o berço do movimento cineclubista na cidade. De acordo com eles,

Influência marcante do movimento (cineclubista) em Campinas deve ser creditada ao Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA), que pode mesmo ser visto como berço do cineclubismo na cidade. Foi um dos presidentes da entidade, Marino Ziggiatti, que trouxe para Campinas os ideais cineclubísticos já presentes no Rio e em São Paulo; o Departamento de Cinema do CCLA veio, assim, a abrigar o cineclube da entidade [...].

Os estudantes da Universidade Católica de Campinas (UCC) eram frequentadores assíduos do CCLA. E, nos corredores, nas salas de aula e no Pátio dos Leões da UCC, naturalmente ecoava, naqueles incios dos anos 60, o ideário que agitava o país.

Começou, daí, a frutificar a ideia de fundação de um cineclube na própria Universidade.⁵⁴

Conforme Gustavo Osmar Mazzola e Luiz Carlos Ribeiro Borges, o Centro de Ciências, Letras e Artes foi fundado em 31 de outubro de 1901, por intelectuais e cientistas que buscavam um espaço propício para desenvolver discussões de seu interesse. Durante os anos 1950, o Centro passou por um processo de renovação no qual se destacou a dinamização do Departamento de Cinema, com o engenheiro Marino Ziggiatti, como diretor. Ziggiatti, provavelmente, compareceu ao Curso para Dirigentes de Cineclubes, promovido pelo Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo e Cinemateca Brasileira, em 1958, o que o capacitava para o cargo. Os autores indicam que esse interesse pelo cinema vinha sendo difundido em âmbito nacional e se materializou, no contexto do CCLA, nos cursos promovidos, com participação de importantes figuras como Paulo Emilio Salles Gomes e Rudá de Andrade. Eles afirmam que:

As atividades do Departamento de Cinema iriam, por sua vez, incentivar outras manifestações nessa área, tanto em seu próprio âmbito, como os festivais de cinema super 8 desenvolvidos na década de 1970, como fora dele, como a criação, nos anos 1960, do Cine-Clube Universitário de Campinas [...].⁵⁵

O relatório referente às atividades desempenhadas pelo Cineclube Universitário de Campinas durante o ano de 1965 traz as seguintes informações:

⁵³ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. Os anos 60: Cineclube Universitário. In: FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995, p. 99.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁵ MAZZOLA, Gustavo Osmar; BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas – CCLA – Ano 101*. Campinas: Editora Komedi, 2002, pp. 47-48.

A 19 de março, sob o estímulo de monsenhor José Salim e perante um grupo composto de dezenas de universitários, era fundado o Cineclube. Nesta reunião, falou-se sobre as pretensões e finalidades da nova entidade, bem como se elegeu uma diretoria/provisória [sic], que se responsabilizaria pelos destinos do Cineclube, até o momento em que fosse possível a realização de eleições. Tal diretoria ficou assim constituída:

Presidente, Luiz C. R. Borges;
Secretária, Nair Moraes Rodovalho;
Tesoureiro, Dairton Tessari;
Diretor do Departamento de Imprensa, Carlos Alberto Rosa;
Diretora do Departamento de Propaganda, Maria Júlia F. Roberto Alves;
Diretor do Departamento de Relações Públicas, Sérgio Bilota.⁵⁶

O estatuto criado para o cineclube foi votado em uma reunião realizada em 6 de novembro de 1965, às 15 horas, nas dependências da Universidade Católica de Campinas, e aprovado “com unanimidade e sem ressalvas”⁵⁷ pelos sócios presentes. Possui duas páginas preenchidas com 9 artigos. Consta em seu Artigo 1º que

O Cineclube Universitário de Campinas, com sede à Rua Marechal Deodoro, 1099, fundado em 19 de março de 1965, é uma sociedade civil de tempo de duração ilimitada, com finalidades exclusivamente culturais, visando desenvolver e aprimorar o conhecimento e a prática da arte cinematográfica, bem como a integração da cultura cinematográfica na Universidade.

Fonseca e Borges reforçam as finalidades descritas no estatuto, afirmando que o objetivo principal do CCUC era o de “promover a educação cinematográfica, seja através da realização de cursos e debates, seja através da projeção de filmes, no auditório do CCLA ou nos cinemas locais, através de suas Semanas de Cinema Francês, de Cinema Internacional etc.”⁵⁸

Os demais artigos que compõem o estatuto são:

Art. 2º) – O Cineclube Universitário de Campinas será dirigido por uma Diretoria eleita diretamente pelos sócios e constituída de três membros: Presidente, Tesoureiro e Secretário.

Art. 3º) – Ao Presidente competirá administrar e representar o Cineclube Universitário de Campinas, ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente.

Art. 4º) - As eleições serão convocadas pelo presidente em exercício na segunda quinzena do mês de março.

Art. 5º) - A Diretoria será eleita por maioria simples de votos, estendendo-se sua gestão pelo prazo de um ano.

Art. 6º) - A Assembleia Geral dos Sócios é o órgão máximo da entidade e será convocada para as seguintes finalidades:

⁵⁶ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1965, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca

⁵⁷ *Ata da reunião realizada no dia 06/11/1965. Livro de atas de reuniões do CCUC*, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é da mesma fonte.

⁵⁸ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro; FONSECA, Dayz Peixoto. *Op.cit.*, p. 99.

- a) Eleição da Diretoria;
 - b) Aprovação das contas da Diretoria, após cada gestão ou, em casos excepcionais, quando convocada por representação de dois terços dos sócios;
 - c) Determinação do destino do patrimônio do Cineclube, na hipótese de dissolução da sociedade.
- Art. 7º) – Os sócios do Cineclube Universitário de Campinas não responderão subsidiariamente pelas obrigações sociais.
- Art. 8º) – Os presentes estatutos poderão ser modificados ou reformados a qualquer tempo por decisão dos sócios reunidos em assembleias, especialmente convocada para este fim.
- Art. 9º) – Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria, que poderá elaborar regimentos internos, com recurso para a Assembleia geral, convocada na forma do art. 6º, letra “b”.⁵⁹

É certo que este primeiro conjunto de artigos que regiam as atividades do cineclube, elaborado em 1965, foi modificado mediante aprovação obtida na reunião realizada pela diretoria em exercício, em 9 de abril de 1970. O estatuto, que possuía 9 artigos, passou a conter 13 artigos, por conta, principalmente, da modificação feita, no segundo artigo, no que diz respeito ao número de integrantes da diretoria do CCUC, que passaria de três para cinco. A redação original do estatuto determinava como membros da diretoria o presidente, o tesoureiro e o secretário. Já a retificação de 1970 passou a estabelecer que constituiriam a diretoria o presidente, o 1º secretário, o 2º secretário, o 1º tesoureiro e o 2º tesoureiro. Com isso, foram inseridos em seguida os artigos que discorriam sobre as funções atribuídas a cada um dos cargos⁶⁰ e, a partir do artigo 8.º, o texto volta a ser aquele redigido em 1965.

Provavelmente, a mudança na quantidade de pessoas responsáveis pela diretoria do cineclube ocorreu por conta de um acúmulo de atividades, registrado em atas de reuniões dos anos anteriores. Além disso, foram apontadas várias faltas da secretária eleita para a gestão 1967/1968, tendo sido substituída em diversas reuniões por Dayz Peixoto Fonseca, que assumiria a presidência do CCUC em 1969.

De qualquer forma, o artigo 1º foi mantido em ambos os estatutos e nele, além do desenvolvimento do conhecimento cinematográfico, é mostrada a preocupação com a prática

⁵⁹ *Ata da reunião realizada no dia 06/11/1965. Livro de atas de reuniões do CCUC, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.*

⁶⁰ Artigo 3º - Ao Presidente competirá administrar e representar o Cineclube Universitário de Campinas, ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente.

Artigo 4º - Ao 1º Secretário compete redigir as atas das Assembleias e das Reuniões de Diretoria, manter a correspondência e substituir o Presidente na sua ausência.

Artigo 5º - Ao 2º Secretário compete manter o arquivo de recortes de jornais, as revistas, e os livros de interesse ou pertencentes ao Cineclube, bem como substituir o 1º Secretário na sua ausência.

Artigo 6º - Ao 1º Tesoureiro compete controlar a receita e despesa do Cineclube, assinar cheques, juntamente com o presidente, exigir recibos, bem como fazer balanços e balancetes.

Artigo 7º - Ao 2º Tesoureiro compete fazer cobranças das mensalidades dos sócios, auxiliar o 1º Tesoureiro nas promoções em que o Cineclube cobrar ingresso, bem como substituir o 1º Tesoureiro na sua ausência.

cinematográfica, que culmina com a realização, pelos integrantes do cineclube, de três curtas-metragens, na bitola 16mm, *Um pedreiro* (Dayz Peixoto, 1966), *O artista* (Luiz Carlos Ribeiro Borges, 1967) e *Dez jingles para Oswald de Andrade* (Rolf de Luna Fonseca, 1972).

Voltando ao ano de 1965, logo após sua criação, segundo o *Relatório de Atividades do Cineclube Universitário de Campinas* realizadas naquele ano, o CCUC promoveu uma série de debates e exposições.

De acordo com o relatório, em 5 de abril de 1965, “como primeira realização, o cineclube organizou um debate sobre o filme *O eclipse* (*L’eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), registrando-se o comparecimento de centenas de pessoas, lotando as dependências do salão nobre da Universidade.”⁶¹ O fato de se tratar do primeiro evento organizado pelo Cineclube Universitário atraiu uma quantidade incomum de pessoas ao debate. Conforme o artigo publicado no jornal *Correio Popular*, por Luiz Carlos Ribeiro Borges, em sua coluna “Ecos Universitários⁶²”,

Como primeira atividade programou-se um primeiro debate, girando em torno de *O eclipse*, para o que se contava, com enorme dose de otimismo, com uma presença de algumas dezenas de pessoas. Deu-se então a surpresa, o impacto, o conseqüente espanto: 500 pessoas lotaram o Salão Nobre da Universidade. O fato deste comparecimento compacto, prestigiando a iniciativa do Cine-Clube, já é mesmo considerado isoladamente, de per si, uma evidente consagração da jovem entidade. Mais: representa também uma responsabilidade depositada nos ombros do Cine-Clube.⁶³

Segundo Dayz Peixoto Fonseca, “foi um debate no auditório da universidade, [ao qual] foi muita gente e o filme não tinha sido exibido por nós, tinha sido exibido no Cine Brasília.”⁶⁴

Em continuidade, foi efetuado outro debate, dessa vez sobre *Boccaccio 70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Mario Monicelli, 1962). De acordo com o *Diário do Povo*, o filme foi exibido no Cine Windsor, a partir de 8 de abril.⁶⁵ As exposições não foram promovidas pelo cineclube, ao contrário dos debates, que, inclusive, utilizaram-se do espaço da UCC. A prática de promover debates acerca de filmes em cartaz nas salas de cinema das cidades era bastante comum entre os cineclubes, já que muitos não dispunham de local e

⁶¹ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1965, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁶² Tratava-se de uma coluna fixa, em que, muitas vezes, Borges divulgava as atividades do CCUC.

⁶³ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Cine-Clube Universitário: Ecos Universitários – Da aspiração à consagração.. *Correio Popular*, s.d..

⁶⁴ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

⁶⁵ Cine-Clube Universitário debaterá *O eclipse* amanhã. *Diário do Povo*, 04/04/1965, n.p..

equipamento para a exibição de películas. O Cineclube Universitário de Campinas, entretanto, optou posteriormente pela promoção de exibições cinematográficas, em diferentes salas da cidade, alugadas especificamente para a realização de sessões de filmes que não se encontravam no circuito comercial, seguidas, sempre que possível, de debate.

Uma palestra, sem indicação de data específica, foi proferida em maio por Carlos Vieira, na época diretor do Centro de Cineclubes de São Paulo, a convite do Cineclube Universitário. Em junho, o cineclube “fez-se representar ao Encontro de Cineclubes paulistas realizado na cidade de Ribeirão Preto.”⁶⁶ No início do segundo semestre, mais dois debates foram realizados, o primeiro sobre o filme *Os amantes de Florença* (*Cronache di poveri amanti*, Carlo Lizzani, 1954), no dia 25 de agosto, e o segundo sobre *O grito* (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957).

Segundo o *Relatório de Atividades de 1965*, “seria de 25 de setembro a 1.º de outubro, que o Cineclube faria realizar a sua primeira grande promoção: A Semana do Cinema Francês, de enorme sucesso.”⁶⁷ A Semana do Cinema Francês foi a primeira promovida pelo CCUC, no Cine Brasília. Logo na capa do panfleto utilizado para a divulgação do evento, evidencia-se a intenção do grupo: “O Cineclube sai da Universidade e busca o povo para dialogar sobre cinema”.⁶⁸

A Semana do Cinema Francês contou com sete exibições de filmes de longa metragem de diretores franceses aclamados. No dia 25 de setembro, foi exibido *Trinta anos esta noite* (*Le feu follet*, Louis Malle, 1963); no dia 26, *Acossado* (*A bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1959); no dia 27, houve a exibição de *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959); já no dia 28, a obra foi *Lola, a flor proibida* (*Lola*, Jacques Demy, 1961); no dia 29 exibiu-se *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961); no dia 30, *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, 1962); e, por fim, no dia 1 de outubro, *Uma mulher para dois* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962).

Não há informações sobre o horário das sessões realizadas no Cine Brasília, um cinema de propriedade da Empresa Paulista de Cinemas S/A, à qual se destina o parágrafo escrito na contracapa do panfleto, em que o cineclube agradece pela “possibilidade de valioso

⁶⁶ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1965, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 2.

⁶⁸ *Semana do Cinema Francês* (25/09 a 01/10/1965). Programação, p. 4. Arquivo MIS/Campinas. A citação seguinte é da mesma fonte.

contato com o grande público de cinema, animando-nos pela concretização de nossos planos e dando a Campinas uma realização de enorme significado Artístico e Cultural”.

Sobre os filmes exibidos, é possível notar que eram privilegiados aqueles de grandes diretores, alguns expoentes da Nouvelle Vague, como Godard e Truffaut, em outras palavras, películas marcantes da cinematografia francesa. Ademais, é importante ressaltar que foram escolhidas obras contemporâneas ao evento, tendo sido a maioria dos filmes lançada na década de 1960, e somente dois lançados em 1959. Conclui-se, portanto, que a intenção era a de promover uma semana do cinema francês contemporâneo, com o intuito de divulgar ao público campineiro o que era produzido na França naquele momento, e entender de que modo essa maneira de se fazer cinema influenciava os realizadores de outros países.

Para a intensificação do debate acerca dos filmes exibidos e sobre cinema francês, em geral, foi realizada, no dia cinco de outubro, às 20 horas, no Centro de Ciências, uma “revisão crítica da Semana”, que abordou todos os diferentes filmes apresentados e demais questões relacionadas ao evento.

É também em 1965, que o CCUC dá início a sua publicação, o jornal *Cine Clube*. Na edição número 1, há um pequeno artigo de título “Ecos da Semana do Cinema Francês”, na primeira página, segundo o qual a Semana

É a que mais avulta, realmente, dentre as promoções já realizadas pelo Cineclubes Universitário. A Semana do Cinema Francês, além de proporcionar compensadores resultados financeiros, constitui-se num verdadeiro sucesso cultural. Houve quem dissesse: “o maior acontecimento cultural do ano em nossa cidade”.

Maior ou não, a verdade é que mais do que do Cineclubes, o triunfo foi de Campinas. O culto povo campineiro, não contrariando nossas expectativas, prestigiou a Semana, ocorrendo, de maciça maneira, ao Cine Brasília durante todos os 7 dias. A imprensa deu-nos ampla, pródiga e generosa cobertura. A gerência do cinema concedeu-nos um voto de confiança ao concordar com a promoção, por muitos prevista temerária. Professores, dos colégios e das faculdades, recomendaram o assistir. *Os incompreendidos* mereceu atenção por parte de pedagogos, principalmente do Colégio Progresso, que convidou pais e alunos para que apreciassem o filme e, após, o debatessem. *Marienbad* foi objeto de estudos no curso de Neolatinas. O acontecimento repercutiu nos vários meios intelectuais, onde foi comentado, discutido, criticado. O mesmo *Os incompreendidos* voltou posteriormente a Campinas para uma exibição mais longa de 3 dias.

A “Revisão Crítica” veio revelar, pleonasticamente, que as jovens gerações, com seu entusiasmo, têm condições para levar avante a tarefa de maior culturalização para Campinas, apesar dos obstáculos, apesar até mesmo de incompreensíveis preconceitos que contra elas se levantam.

Finalmente, nossos agradecimentos à Câmara Municipal de Campinas pelo voto de louvor a esta nossa iniciativa, incentivando-nos a outros empreendimentos similares.⁶⁹

⁶⁹ Ecos da Semana do Cinema Francês. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

A leitura do artigo permite-nos identificar certa exaltação com relação ao evento e sua importância para a cidade de Campinas. Diante disso, é possível detectar a vontade de mudança da situação cultural da cidade, de uma realidade de interior, de difícil acesso a obras que não fizessem parte do circuito exibidor comercial, para uma realidade mais próxima a da capital, com acesso a maior quantidade de filmes. O contato e apoio da imprensa pode ser justificado, entre outras coisas, por conta de alguns integrantes do cineclube escreverem, na época, para os principais jornais da cidade.

Ao mencionar o voto de louvor concedido ao cineclube pela Câmara Municipal, o texto refere-se a um “ofício de congratulações”⁷⁰ enviado pela Câmara de Vereadores de Campinas ao CCUC, descrito no *Relatório de atividades de 1965*.

Ainda no relatório consta que, durante o segundo semestre, foi elaborado um folheto sobre o filme *São Paulo S/A* (Luiz Sergio Person, 1965), que se encontrava em exibição no circuito comercial da cidade, mais precisamente no Cine Windsor. O folheto consistia em uma folha sulfite dobrada ao meio, o que lhe concedia 4 páginas menores. Na capa, vinha o nome do filme, acompanhado, logo abaixo, pela ficha técnica. Mais abaixo, era encontrado o nome do cinema e os dias em que o filme seria exibido, no caso, de 4 a 10 de novembro. No rodapé dessa primeira página, destacava-se a colaboração do Cineclube Universitário de Campinas. Nas demais três páginas, foram impressas críticas publicadas pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e uma entrevista concedida pelo diretor ao mesmo jornal.

O motivo para a confecção de um panfleto destinado à divulgação de um filme que se encontrava em exibição no circuito comercial campineiro, segundo Rolf Fonseca, era o de simplesmente auxiliá-lo em sua carreira. De acordo com ele, “deve ter sido para ajudar na carreira, porque a gente procurava dar força ao movimento do Cinema Novo. Em todos aqueles filmes de autor que estavam no cinema brasileiro a gente estava botando muita fé.”⁷¹ Já para Dayz, o propósito seria outro: “Eu acho que, nesse caso, os cinemas pagavam por esse panfleto.”⁷² Considerando as duas colocações, é possível dizer, portanto, que o que levava o cineclube a elaborar panfletos desse tipo era um misto de vontade de ajudar na divulgação dos filmes cinemanovistas e necessidade de angariar fundos, para dar continuidade às atividades

⁷⁰ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1965, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁷¹ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

⁷² FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

da entidade, sem deixar de ser mais uma forma de atuação, o que corroborava para a consolidação do nome do CCUC.

Também em novembro, nos dias 1 e 2, um representante não especificado do cineclube marcou presença em mais um encontro das entidades cineclubistas paulistas, dessa vez, realizado em São Paulo. No dia 6, para fechar o ano de atividades do CCUC de maneira grandiosa, foi apresentado e aprovado, à tarde, o estatuto que regeria o cineclube e, à noite, ocorreu o lançamento do número 1 do jornal *Cine Clube*, com colaborações de Rolf de Luna Fonseca, Dayz Peixoto Fonseca, Pe. Lúcio de Campos Almeida, Heládio de Brito, entre outros, e com diagramação de Raul Porto.

2.2. 1966: A “SEMANA INTERNACIONAL DO FILME MODERNO”

O ano de 1966 começou com uma campanha para angariar sócios. Em março, o relatório afirma que o número de associados passara de 67 para 487, naquele mês. A grande mudança deveu-se ao que Borges chama de “uma estrutura meio maluca”, criada por eles nesse momento:

Nós criamos um corpo de sócios do cineclube, que eram exatamente os universitários e, então, em cada classe, de cada curso, eu tinha um representante. Eu fazia os recibinhos, entregava na mão de cada um deles, eles recolhiam as mensalidades, ou anuidade, e me repassavam, tudo na base da amizade. Acabou mobilizando a universidade inteira.⁷³

Em abril, foi publicado o segundo número de *Cine Clube*, com artigos de José Alexandre dos Santos Ribeiro (professor da PUC-Campinas), do filósofo francês Merleau-Ponty e uma entrevista com o diretor Maurice Capovilla, entre outros textos.

Devido ao tamanho sucesso da primeira Semana de Cinema realizada pelo CCUC, a decisão foi de se promover um segundo evento do mesmo porte, a Semana Internacional do Filme Moderno. A edição número 3 do jornal *Cine Clube* dedica-se exclusivamente ao evento, evidenciando em seu editorial os pressupostos que levaram à realização da Semana, juntamente com a promoção, os resultados e a mágoa que restou com relação à crítica.

Segundo a publicação, as consequências das exibições foram animadoras, “o cinema, alugado pelo Cineclube, recebeu durante a Semana um número desusado de apreciadores da sétima arte. À saída, não se voltava em silêncio para casa, pelo contrário, rodinhas se

⁷³ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

formavam, comentava-se o filme; discutia-se (...).”⁷⁴ A renda obtida pelo CUCC foi compensadora, capaz de sustentar novos festivais.

A sala escolhida para a realização das exibições foi o Cine Voga e, segundo o *Relatório de atividades de 1966*, foram distribuídos 6.000 folhetos ao público participante do evento. Dentre os filmes exibidos durante a Semana, ocorrida de 5 a 11 de maio de 1966, estavam *O bandido Giuliano* (*Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi, 1962), *Juramento de obediência* (*Bushidô*, Tadashi Imai, 1963), *Noites de circo* (*Gycklarnas Afton*, Ingmar Bergman, 1953), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *A aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960) e *A faca na água* (*Nóz w wodzie*, Roman Polanski, 1962).

De acordo com a lembrança de Luiz Carlos Ribeiro Borges, então presidente do cineclubes, as promoções de festivais de cinema eram sempre atribuladas, e a maioria das funções eram atribuídas aos próprios membros da diretoria.

A gente simplesmente alugava os cinemas, que ficavam a semana inteira por nossa conta. Tinha uma sessão à tarde e outra à noite, do mesmo filme. Cada dia da semana era um filme e nós mesmos assumíamos a bilheteria. Eu ficava na bilheteria, outro ficava recebendo os bilhetes... Só jovem, mesmo, para ter essas loucuras. Mas foi sucesso total. Todas as semanas lotavam, todas as sessões lotavam. Vinha gente de toda a região de Campinas, dessas pequenas cidades.⁷⁵

Sobre *Vidas secas* foi realizado um debate, que contou com a presença de estudantes campineiros e de alunos do Colégio Vocacional de Americana, que excursionaram a Campinas exclusivamente para o evento. Em paralelo, alunos e professores do Instituto Educacional Carlos Gomes promoveram outro debate, dessa vez, sobre *Deus e o diabo na terra do sol*. Foi notável o grande sucesso obtido pelas duas películas nacionais exibidas durante a semana. Apesar de haverem sido as duas únicas reprises do festival, com sessões de abertura e encerramento, foram os dois filmes que, segundo o jornal *Cine Clube*, contaram com a maior quantidade de público. De acordo com a publicação,

constitui motivo de orgulho o fato de obras de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos despertarem maior entusiasmo que fitas de Bergman e Antonioni (e frise-se que estas foram projetadas em fim de semana), o que significa um implícito incentivo aos cineastas brasileiros, no sentido de perseverarem na árdua e corajosa

⁷⁴ Semana Internacional do Filme Moderno (e acontecimentos circundantes). *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁷⁵ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

tarefa de dotar o país de um cinema verdadeiramente novo e verdadeiramente nacional.⁷⁶

A única “mácula” que se disse haver ficado foi com relação a uma crítica ofensiva ao evento, às atividades e aos membros do cineclube. Não é revelada a identidade do autor da crítica, nem o periódico em que foi publicada, porém é dito que o “detrator” era alguém ligado à Universidade. A matéria na primeira página de *Cine Clube*, com o título “A mácula”, revela que

somos obrigados a aqui fazer menção a um acontecimento assaz desagradável, a esta altura provavelmente já do conhecimento de boa parte daqueles que nos leem.

Uma voz houve que, em artigo de imprensa é à base de ofensas as mais absurdas e desvairadas, criticou acerbamente a promoção do Cineclube, não hesitando, inclusive, em estender aos elementos responsáveis pela entidade a sua sanha descabida, como se lhe houvéssemos dado motivos para que de nós ele guardasse algum rancor.

Não sabemos que interesses moveram esta atitude. Pretendeu o autor, sabendo da importância e popularidade de que se reveste o Cineclube, aproveitar-se com o ofendê-lo, para fazer uma promoçãozinha em torno de seu próprio nome, dando vazão, assim, a seus violentos desejos de, por quaisquer meios, aparecer? Ou terá antes obedecido a uma emoção momentânea, sendo o artigo que perpetrou apenas um gesto impensado, um ato repleto de irresponsabilidade? Ou significarão aquelas palavras a mera expressão da má-fé de uma incompreensível mágoa, de um ferrenho ódio que se distribui equanimemente por todos aqueles que por desventura usufruem de seu convívio e ousam realizar promoções artísticas e culturais, de que, pelo visto, é ardoroso inimigo o autor daquelas infelizes linhas?

Se a primeira suspeita é correta, teremos então que admitir que caímos na armadilha, pois aqui nos dignamos à réplica, mencionando o ato cometido, muito embora decepcionando um tanto o nosso detrator, por não lhe citarmos o nome, julgado sem o mínimo merecimento para figurar nas páginas imaculadas deste jornal.

A segunda hipótese também é muito plausível. Tanto que um segundo artigo advindo da mesma autoria, contradiz flagrantemente com o primeiro, pois já aqui o ilustre crítico cinematográfico se dignou em elogiar o filme *Vidas secas* e, inclusive, benfazejamente, se refere com surpreendentes louvores a este Cineclube. Esta atitude inesperada permite-nos deduzir que o homem caiu em si, verificando que, havendo assistido a um único filme, não poderia, de sã consciência, julgar toda a Semana e o critério que a orientou, e que aquele fora realmente a grave culminância de todos os excessos e arbitrarismos já por ele praticados dentro da Universidade. Apenas é de lamentar-se que ele não tenha levado sua autocritica até as últimas conseqüências e não se tenha animado a desdizer as observações maldosas por ele feitas a respeito de nossas humildes pessoas, a despeito de não desfrutar da honra de nos conhecer. A verdade é que, muito embora convencido da falsidade de suas insinuações, sua arraigada vaidade impede-o de retratar-se publicamente.

Se, finalmente, a última hipótese que levantamos é a mais consentânea com a verdade, e o nosso detrator é o próprio “dragão da maldade”, cuja função precípua é espalhar o ódio, a incompreensão e a intolerância, então só nos resta esperar que a Providência condescenda em iluminar o seu caminho, enveredando-o pela senda da Verdade, do Amor e da Caridade.⁷⁷

⁷⁶ Semana Internacional do Filme Moderno (e acontecimentos circundantes). *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁷⁷ *Idem*.

Analisando esse extenso trecho do editorial de *Cine Clube*, é possível notar que o conteúdo da crítica ofendeu os membros do CCUC, a ponto de dedicarem um importante espaço de seu jornal para a divulgação de uma resposta. A crítica foi publicada no jornal *A tribuna* e, diante do teor da réplica do cineclube, pode-se dizer que Luiz Carlos Ribeiro Borges, que foi quem escreveu o texto, considerou o caráter do julgamento em questão hostil. O curioso é observar as últimas linhas do editorial em que o tal difamador é descrito como o próprio “dragão da maldade”, expressão popular que seria utilizada poucos anos depois por Glauber Rocha, no título do filme que o consagraria internacionalmente, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Ademais, quando fala da “Providência”, o texto é de extrema ironia, uma vez que é dito que o autor da análise maledicente era ligado à Universidade Católica de Campinas, e palavras de conteúdo como aquele apenas poderiam ser repreendidas e orientadas pela santa providência, que supostamente regia a instituição da qual ele fazia parte.

A verdade é que o autor da primeira crítica era o Cônego Amaury Castanho⁷⁸, que, no período, era professor da UCC, e sobrinho do Reitor Monsenhor José Salim. Borges afirma lembrar-se perfeitamente da história, que surgiu com a exibição de *Deus e o diabo na terra do sol*, durante a Semana Internacional do Filme Moderno:

Nós passamos *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. E *Deus e o diabo na terra do sol* tem uma visão não muito favorável ao clero, ao que a Igreja Católica representou no universo do nordeste, aquele regime de exploração dos grandes coronéis em cima dos camponeses, mostrando a Igreja aliada ou conivente aos coronéis. E chegou o sobrinho do Salim, que era padre também, e tinha o jornal da Cúria. Ele escreve um artigo desbancando não só os filmes, especialmente *Deus e o diabo na terra do sol*, mas nós, inclusive. Isso feriu de morte a gente, levantando suspeitas sobre a moralidade das moças que estavam lá no cineclube. E não tinha absolutamente nada a ver. Mas quando eu li aquilo, [...] eu fiquei possesso e fui lá conversar. Ele lecionava na parte de línguas neolatinas, línguas germânicas. Em um dos corredores eu, na minha inocência, fui pedir satisfação a ele, e ele veio ao meu encontro, como se já estivesse me esperando. Ele: “O senhor quer falar comigo?”. “Quero, sim”. “Parece que o senhor não ficou contente com o artigo”. “Fiquei indignado”. Ele, na sabedoria dele, virou para mim: “A indignação é um instrumento próprio dos esquerdistas.” Eu levantei o dedo para ele: “Olha, eu já conversei com os meus amigos advogados, promotores e, se o senhor não se retratar, nós vamos tomar providências contra o senhor”. Era tudo molecagem. Ele falou: “Tudo bem, eu também tenho amigos promotores e advogados”. E eu fiquei imaginando: o que fazemos? O que não fazemos? Estava para sair o número seguinte do nosso jornal. A gente publicou na primeira página cenas do filme *A faca na água*, do Roman Polanski, e era exatamente uma foto da atriz de biquíni e, na mesma página, eu escrevi a minha resposta para Amaury Castanho. Uma resposta totalmente emocional.⁷⁹

⁷⁸ Ver ANEXO B – Crítica do Cônego Amaury Castanho à promoção do CCUC, p. 187.

⁷⁹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

A princípio, o embate parecia ser somente entre um aluno e um professor, sendo de esperar que tudo voltasse à normalidade após a resposta publicada por Borges no jornal. Entretanto, o choque passou a ser entre uma instituição, o cineclube, e a outra, a Universidade Católica, e então a situação se agravou. No início das atividades do CCUC, o Reitor Monsenhor Salim concedera uma sala ao cineclube na universidade, em frente ao Pátio dos Leões, juntamente às salas pertencentes aos centros acadêmicos. Além disso, chegou a doar dinheiro para o feitiço do primeiro número de seu jornal. Porém, sua relação com o Cineclube Universitário mudou depois dos acontecimentos envolvendo o Cônego Amaury Castanho e, por conta do ocorrido, a sede oferecida ao cineclube foi retomada pela UCC, para o desenvolvimento de outros projetos. Ademais, o jornal *Cine Clube* foi proibido de circular pelas dependências da universidade e Luiz Carlos Ribeiro Borges foi ameaçado de expulsão.

Com a perda da sede, o CCUC foi transferido para uma sala em um antigo casarão do centro da cidade. De acordo com a explicação de Borges,

Nesse meio de tempo, aconteceu outra coisa também, que é uma das coisas mais bonitas que já aconteceu na Universidade de Campinas. O regime militar extinguiu os centros acadêmicos e, em lugar disso, a representação dos estudantes se faria através dos diretórios acadêmicos. Aquilo foi um banho de água fria, não só nos estudantes ainda engajados, mas naqueles que estavam no meio termo, que não se definiram nem para um lado, nem para o outro. Quando aconteceu isso, todo esse pessoal se revoltou também contra essa atitude. Então, os centros acadêmicos tiveram que largar as salas que eles tinham, e o pessoal se reuniu, se cotizou financeiramente, alugou um casarão aqui no centro da cidade, que ficou sendo o “Centrão”. [...] E nesse período, quando tivemos que sair, nós alugamos um espaço no casarão próximo da universidade, porque lá era meio pensionato, tinha muita gente hospedada. E nem era uma sala exclusiva, mas eu tinha uma mesa, onde eu guardava os documentos do cineclube. Eu até brincava: “A sede do cineclube é uma mesa”.⁸⁰

A partir do mês de julho, os esforços do cineclube concentraram-se na produção de seu primeiro curta-metragem, *Um pedreiro*, com direção de Dayz Peixoto Fonseca. O filme foi selecionado para participar do Segundo Festival do Cinema Amador JB/Mesbla, tendo sido exibido em São Paulo e no Rio de Janeiro. Sobre o processo de realização e a exibição dos três filmes produzidos pelo CCUC tratará detalhadamente o quarto capítulo dessa dissertação.

⁸⁰ *Idem.*

Posteriormente, realizou-se, na cidade de Marília, um novo encontro de cineclubes, promovido pelo Clube de Cinema da cidade. Paulo de Tarso Salomão e José G. L. Villari Hermann foram os representantes do Cineclube Universitário de Campinas no evento.

Já em novembro, o cineclube optou por exibir, no Centro de Ciências, Letras e Artes, o longa-metragem dirigido por Anselmo Duarte, *Vereda da salvação* (1964). Ainda nesse mês, ocorreu a publicação do número 3 do jornal *Cine Clube*, com colaborações de J. A. Pereira da Silva, José Alexandre dos Santos Ribeiro, Luiz Carlos Ribeiro Borges, entre outros.

2.3. 1967: A “II SEMANA DO CINEMA FRANCÊS”

Em assembleia realizada no dia 17 de março de 1967, às vinte horas, na sede do CCUC⁸¹, foi eleita a nova diretoria. “Pelo Presidente provisório, em exercício, foi presidida a reunião, também a ele cabendo a leitura e apresentação das contas referentes aos anos de 1965 e 1966, sendo que as mencionadas contas receberam a aprovação dos sócios presentes, ao final assinados.”⁸² Assim, foi eleita a única chapa candidata às eleições e que era composta por: João de Assis Rossi, do curso de Filosofia, eleito presidente; Francisco César de Araújo, do curso de História, eleito secretário; e Paulo de Tarso Salomão, do curso de Direito, eleito tesoureiro. Eles ficariam responsáveis por todo o patrimônio do CCUC que, na época, era de Cr\$ 603.442, ou NCr\$ 603,44, algo que equivaleria hoje a R\$ 4.932,68.⁸³

Como primeira atividade da nova diretoria, foi realizada a II Semana do Cinema Francês, de 22 a 28 de maio. O festival contou com três sessões diárias efetuadas no Cine Voga. No dia 22, exibiu-se *Cleo das 5 às 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962); no dia 23, *Breve encontro em Paris* (*Paris au mois d'août*, Pierre Granier-Deferre, 1965); no dia 24, foi apresentado *317.ª Seção - Batalhão de assalto* (*La 317ème section*, Pierre Schoendoerffer,

⁸¹ Dessa vez, a sede do cineclube é citada como situada à Rua Regente Feijó, 1421. Ao que tudo indica, trata-se da sala alugada no “Centrão”, mencionada por Luiz Carlos Ribeiro Borges.

⁸² *Ata da Assembleia do dia 17/3/67. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias*, p. 4. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁸³ Disponível em: <http://www.calculoexato.com.br/parprima.aspx?codMenu=FinanAtualizaIndice>. Acessado em: 20/11/2012. O site atualiza valores, considerando as mudanças na moeda brasileira e os índices inflacionários do período escolhido (IPG-DI). O valor final obtido refere-se à quantia correspondente em reais para o dia 20/11/2012. Os demais valores em reais utilizados ao longo do trabalho foram obtidos no mesmo site.

“O Decreto-lei nº 1, de 13.11.1965 (D.O.U. de 17.11.65), regulamentado pelo Decreto nº 60.190, de 08.02.1967 (D.O.U. de 09.02.67), instituiu o Cruzeiro Novo como unidade monetária transitória, equivalente a um mil cruzeiros antigos, restabelecendo o centavo. O Conselho Monetário Nacional, pela Resolução nº 47, de 08.02.1967, estabeleceu a data de 13.02.67 para início de vigência do novo padrão.” Disponível em: <http://www.bcb.gov.br/?REFSISMON>. Acessado em: 29/11/2012.

1965); já no dia 25, o filme exibido foi *As criaturas* (*Les créatures*, Agnès Varda, 1966); dia 26, *O pequeno soldado* (*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, 1963); no dia 27, *Tempo de guerra* (*Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, 1963); e no dia 28, *A velha dama indigna* (*La vieille dame indigne*, René Allio, 1965).

De acordo com a ata da reunião da diretoria, de 3 de abril de 1967, ficara decidido que ao presidente caberia encaminhar ofício ao Sr. Mário Ferlim, oferecendo a quantia de Cr\$ 1.500.000,00 (R\$ 11.985,73) para o aluguel da sala de cinema nos referidos dias. Com relação ao aluguel dos filmes exibidos, manter-se-ia o acordo prévio com a distribuidora de que esta teria participação de 40% sobre os lucros obtidos, descontados os impostos municipais. Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*, essa distribuidora era a Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira.⁸⁴

O panfleto utilizado na divulgação do evento seguiu o padrão daquele utilizado durante a I Semana do Cinema Francês. Na primeira página havia informações sobre a data em que aconteceriam as exibições, o local e a quantidade de sessões por dia. Nas páginas seguintes constavam os nomes dos filmes a serem apresentados acompanhados de dados sobre sua direção, elenco, argumento e trecho de uma crítica, publicada pelo *Jornal da Tarde* ou por *O Estado de S. Paulo*.

Segundo a ata da reunião da diretoria sucedida em 1º de junho, ficou decidido que o montante arrecadado com a II Semana seria utilizado na publicação de um jornal, comentando os filmes exibidos, e na realização de um novo curta-metragem.

Assim, a quinta edição do jornal *Cine Clube* encarregou-se de pequenas críticas dos filmes, das quais a mais interessante talvez seja aquela sobre *Breve encontro em Paris*. Em suas poucas linhas, o texto revela haver sido esse o filme que mais agradou ao público durante as sessões da II Semana de Cinema Francês. A crítica escrita por Luiz Carlos Ribeiro Borges, porém, é explícita ao afirmar que o cineclubes considerava *Breve encontro em Paris* o filme mais fraco e deficiente da mostra:

De olho no amor

Breve encontro em Paris foi um filme que agradou à maior parte do público espectador. O filme de Deferre não teve, todavia, a justificar este êxito, outros elementos senão aqueles consistentes na simplicidade. A visão superficial das coisas, isenta de quaisquer pretensões de profundidade, é o que predomina na criação das figuras humanas, no comportamento da fotografia e na estrutura linear em que se baseia a narrativa do filme.

⁸⁴ Os filmes da semana. *O Estado de S. Paulo*, 30/04/1967.

A precariedade de informação estética resultante de toda esta singeleza e intenções entra em harmonia com a fraca substância que, em suma, só tem a nos oferecer as peripécias de Henry (Charles Aznavour) para conquistar, concretamente, o amor de Pat (Susan Hampshire). A não ser quando o filme resvala, de passagem, para as funções subalternas de desvelar ao espectador alguns recantos turísticos de Paris: La Tombe de Napoléon, le Panthéon, La Pont Neuve sur La Seine etc.

Mesmo as sequências amorosas não constituem um clímax de relevo e, ainda que não exijamos delas uma beleza de concepção comparável às cenas similares de *Les amants*, de Louis Malle, elas decepcionam pela pobreza de imaginação, ou convicção, que apenas nos pôde conceder a visão da barriguinha de Susan Hampshire, numa peraltice tão apressada e medrosa que mais valera ter sido suprimida.

Ou seja: *Breve encontro em Paris* reuniu as insuficiências bastantes para que o consideremos o filme mais fraco da II Semana do Cinema Francês.⁸⁵

Na página seguinte a de críticas aos filmes, há um artigo sobre os detalhes e resultados do festival, intitulado “Godard em debate”. Fala-se sobre o bom retorno financeiro proporcionado pela Semana, porém reprova-se a maneira como os longas-metragens foram escolhidos. Diferentemente dos eventos previamente promovidos pelo CCUC, as películas que integraram a II Semana do Cinema Francês foram selecionadas previamente pela companhia distribuidora, no mesmo conjunto em que foram apresentadas anteriormente, no Rio e em São Paulo.

Segundo o artigo, uma característica quanto aos acontecimentos da II Semana de Cinema foi a sensível diminuição de participantes que seguiam para os debates com relação ao número daqueles que compareciam às exhibições. No debate final da II Semana, por exemplo, no qual Godard tomou o centro das discussões, participaram somente cinquenta pessoas. Por outro lado, destaca-se um novo fato, a maior amplitude das participações, mais pessoas apresentando seus pontos de vista, a concretização em Campinas da “almejada comunidade cineclubística.”⁸⁶

A seguir, são realçados aspectos sobre filmes de Agnès Varda e Jean-Luc Godard discutidos durante o debate. Mais adiante, o artigo traz uma sintética biografia de Godard, com a transcrição de considerações de Glauber Rocha para a melhor compreensão das obras do cineasta francês. Depois, retoma-se o que fora discutido em debate sobre seus filmes exibidos no festival. Sobre o debate, comenta-se:

A sessão de debates – pelas óbvias limitações de tempo – restringiu-se às fitas de Agnès Varda e Jean-Luc Godard.

Sobre *Cleo das 5 às 7* refutou-se a opinião de alguns críticos que, apressadamente, rotularam a película de “alienada”. Observou-se que “alienada” era a protagonista,

⁸⁵ II Semana do Cinema Francês. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 4. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁸⁶ Godard em debate. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 5. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

enquanto a fita – como expressão de sua realizadora – denunciava essa “alienação”. A própria estrutura do filme levou a essa conclusão: percebe-se nitidamente, em *Cléo*, uma interação dialética entre a realidade das ruas por onde passeia a personagem vivida por Corinne Marchand e a inautenticidade, o artificialismo do seu universo privado (simbolizado pelo *décor* bizarramente branco do seu apartamento). Conclui-se, por outro lado, que o tema central do filme não era o “temor da morte” (como parecia à primeira vista), e sim, o “medo da solidão”, pois, “talvez angustie mais a Cléo o medo de *morrer só* do que o *só morrer*”.

Sobre *As criaturas* maiores foram as considerações e também as divergências diante do copioso acervo simbólico da fita. [...]

De Godard, o que se disse foi de sua constante renovação de estilo. Foi da inventividade que rege o seu cinema, responsabilizando-se pelo novo Godard que a cada filme difere do anterior. Foi da espontaneidade com que atua o estilo, despreocupando-se com a história do filme, tornada subsidiária, outorgando maior liberdade de ação à câmera e aos personagens.

A propósito de seus dois filmes, *O pequeno soldado* e *Tempo de guerra*, levantou-se a hipótese de uma possível incoerência de conceitos, verificável pela confrontação de atitudes e palavras dos personagens de um e de outro filme. No primeiro, Bruno Forastier, numa de suas alocuções, define o cinema como a linguagem da verdade: *cinema é a verdade vinte e quatro vezes por segundo*. Mas no outro, em *Tempo de guerra*, Michel Ange num repente mostra como é falsa a realidade da tela, certifica-se da ilusão que, em verdade, é a mulher em reduzidos trajes projetada na tela. Contradição, portanto? Não, coerência: o fato é que Michel Ange, com sua arremetida destrutiva rumo à tela, denuncia aquilo que o cinema comporta de ilusório, de mítico – e restabelece a verdade do cinema.

Porque *Tempo de guerra* é alegoria, e a imagem, nele, está sempre a traduzir conceituações, em forma simbólica: a inutilidade da guerra se representa pelos despojos cabíveis aos soldados: reles fotografias, retratando as cidades conquistadas, ou seja: miragem, ilusão.

E com relação a *O pequeno soldado*, falou-se das razões de Bruno Forastier, de suas dúvidas (que afinal são as do próprio cineasta), decorrência de viver ele nestes tempos áridos, ser parte viva de uma geração destituída de maiores ideais, diversa da pretérita, que teve a *sua* guerra, a *sua* razão de lutar. E por fim se destacou o distanciamento anti-emocional presente ao filme, ocasionando a circunspeção do espectador, a lucidez presidindo as suas relações com a obra. [grifos do texto]⁸⁷

No dia 5 de junho, foi realizada uma sessão do filme *O ano passado em Marienbad*, no Cine Brasília. O mês subsequente foi marcado pela promoção de um Curso de Iniciação à Linguagem Cinematográfica, no Centro de Ciências, Letras e Artes, com duração de 17 a 24 de julho. Eram professores do curso José Alexandre dos Santos Ribeiro, Rolf de Luna Fonseca e Luiz Carlos Ribeiro Borges. Como encerramento, foi exibido (em 16mm) e debatido o longa-metragem *Menino de engenho* (1965), de Walter Lima Júnior.

Em 3 de agosto, foi realizada a apresentação do filme *Trinta anos esta noite* (*Le feu follet*, 1963), de Louis Malle, no Cine Brasília. Já no dia 23, a biblioteca do CCUC recebeu novos títulos, todos editados pela Civilização Brasileira, sendo eles *O processo de criação no cinema*, de John Howard Lawson (publicado em 1967); *Rocco e seus irmãos*, de Luchino Visconti (1967); *Elementos de estética cinematográfica*, de Umberto Barbaro (1965); *Charles*

⁸⁷ Godard em debate. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 5. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Chaplin, de Carlos Heitor Cony (1966); *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet (1967); e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha (1965).

O contato com livros como o de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, bem como o roteiro do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, culminou na demonstração de um desejo de organização de um festival de cinema brasileiro na primeira página da edição número 5 do jornal *Cine Clube*, publicada em setembro. Com o título de “Festival de cinema brasileiro”, o texto de quatro parágrafos afirma que, com a ocorrência da Semana Internacional do Filme Moderno, o cineclube percebeu uma preferência, por parte dos espectadores das sessões promovidas, pelos filmes nacionais, representados no festival por *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*. Segundo a matéria, “estas duas obras constituíram-se no maior sucesso de público já alcançado pelo cineclube, dentro de suas programações cinematográficas.”⁸⁸ Além disso, após a realização da II Semana do Cinema Francês teria sido efetuada uma pesquisa de opinião pública que constatou uma manifestação em favor de uma Semana dedicada totalmente ao cinema brasileiro. De acordo com *Cine Clube*,

Pode-se dizer que a ideia já entrou em inícios de concretização: ao fim do curso intensivo de cinema efetivado durante as férias, o Cineclube patrocinou uma reapresentação de *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr.

O prosseguimento deste projeto deverá dar-se dentro das próximas semanas, à base de sessões matinais aos domingos, num dos cinemas locais. Proceder-se-á, então, a uma retrospectiva do cinema nacional, insistindo-se especialmente, como é óbvio, na revisão daqueles filmes que garantiram entre nós o aparecimento de um Cinema Novo.⁸⁹

Como planejado, aconteceu, de 17 de setembro a 29 de outubro, o Festival de Filmes Brasileiros. O evento foi aberto com a exibição de *Deus e o diabo na terra do sol*. No dia primeiro de outubro, exibiu-se o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*; em 15 de outubro, foi apresentado *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) e, no dia 29, houve sessão de *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Não há maiores informações sobre essas exibições em outros documentos, somente que a sala utilizada foi a do Cine Brasília. Luiz Carlos Ribeiro Borges conta que a exibição mais difícil de se fazer, durante esse festival, foi a de *A hora e a vez de Augusto Matraga*:

⁸⁸ Festival de cinema brasileiro. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁸⁹ *Idem*.

A gente tinha programado para passar [o filme] em uma sessão matutina no domingo, em um dos cinemas de Campinas. No domingo pela manhã, às sete horas, o Paulo de Tarso Salomão [tesoureiro do cineclube] bate em casa. [...] “Ô, Borginho!”, “Que foi, Paulinho? Às sete horas da manhã você vem me acordar!”, “Acabei de saber que o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* não chegou ao Cine Brasília, ficou retido lá em Porto Feliz”, “Mas o que nós vamos fazer?”, “Você tem carro, vamos lá, eu vou com você, nós vamos para Porto Feliz buscar o filme”. E eu tinha acabado de tirar minha carteira de motorista. Toca pegar meu fusquinha... Quando chegavam as curvas, eu ia a 30 quilômetros por hora. Mas, chegamos lá, conseguimos pegar. Fomos ao cinema local, pegamos o filme e voltamos. Quando chegamos ao Cine Brasília, aqui em Campinas, já eram onze horas, e o povo todo revoltado. [...] O responsável pela projeção ficou cansado e falou: “Eu vou embora!”. Quando chegamos, o pessoal falou: “Por que demorou tanto?”, e eu fiquei bravo: “Passei um esforço enorme para buscar o filme e vocês nem para segurar o projetor?”. Resultado: eu e o Paulinho pegamos o carro de novo e fomos atrás do homem. Chegamos e ele estava num bar, tomando umas pingas, e não queria vir mais. “Você vai, sim, porque está todo mundo esperando!”. E, com muita má vontade, ele veio e passou o filme.⁹⁰

Em outubro de 1967, o CCUC realizou seu segundo filme de curta metragem, *O artista*, com roteiro e direção de Luiz Carlos Ribeiro Borges. O curta participou naquele ano do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla, no Rio de Janeiro.

Também no mês de outubro, foi promovido pelo cineclube um curso sobre cultura cinematográfica, de maiores proporções que aquele realizado anteriormente, no mês de julho. Contando com o *status* de curso de extensão universitária, foi organizado da seguinte maneira e contou com os seguintes professores:

- 16-10-67 – Teoria da Comunicação – Décio Pignatari;
- 17-10-67 – A Linguagem do Cinema – José Alexandre dos Santos Ribeiro;
- 18-10-67 – Cinema Brasileiro – Rogério Sganzerla; (foram exibidos nessa conferência, a título de ilustração os seguintes documentários: *Um pedreiro*, *O artista* e *Documentário e Olho por olho*, de Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, que também concorreram ao Festival de Cinema Amador do J.B. juntamente com *Um pedreiro*).
- 19-10-67 – A Crítica Cinematográfica no Brasil – por Antônio José de Lima, crítico de cinema de *Jornal da Tarde*.⁹¹

Se o primeiro curso fomentado pelo Cineclube Universitário de Campinas teve como o objetivo uma iniciação à linguagem cinematográfica, o curso de outubro, apesar da menor duração, era um passo além, pois tratava também de outros temas, como a questão do cinema nacional e da crítica cinematográfica brasileira. Ademais, os professores convidados para ministrar as aulas não eram mais os membros do cineclube, alunos ou ex-alunos do curso de

⁹⁰ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

⁹¹ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1967, p. 5. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Direito, mas sim profissionais reconhecidos em suas áreas de atuação, como é o caso de Rogério Sganzerla, Décio Pignatari e Antônio Lima.

De qualquer forma, é necessário destacar a importância dos cursos promovidos pelo CCUC, sejam introdutórios ou mais aprofundados, no âmbito da construção da cultura cinematográfica campineira, uma vez que havia apenas uma espécie de escola na cidade que ensinava cinema, o Centro de Ciências, Letras e Artes. De seus cursos participaram como alunos e professores os principais membros do cineclube, além de contarem com a presença ocasional de reconhecidos convidados de São Paulo, como Paulo Emilio Salle Gomes e Rudá de Andrade. A existência desses projetos muito contribuiu para que o público cinéfilo campineiro, principalmente o jovem e universitário, ampliasse seu conhecimento sobre a cultura cinematográfica.

2.4. 1968: DIMINUIÇÃO DE ATIVIDADES

No início de março, a diretoria do CCUC reuniu-se para discutir a reorganização do quadro de sócios, com o objetivo de novas eleições. Ademais, foi abordado o assunto do formato do jornal, que deveria mudar. Ele passaria a ser impresso em tamanho menor e em papel mais barato. Por fim, decidiu-se pela promoção da *avant-première* do filme *O segundo rosto* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966), no dia 17 de abril. Para tanto, o presidente em exercício ficou encarregado de oferecer a importância de NCr\$ 2.000,00 (R\$ 12.962,20) pelo aluguel do Cine Ouro Verde.

Em reunião seguinte, no fim do mês, a diretoria registrou que havia sido impossível, por conta do acúmulo de atividades, realizar a reorganização de sócios e, portanto, seria adiada a eleição. Os membros da diretoria continuariam os mesmos, passando a ser uma diretoria provisória, até que outros assumissem os cargos.

Em julho, o cineclube participou da VII Jornada Nacional de Cineclubes, em Brasília, com representação dos membros Dayz Peixoto Fonseca e Rolf de Luna Fonseca. Durante a reunião do cineclube no dia 3 de agosto, Rolf foi responsável por relatar as atividades das quais participou na Jornada, dentre as quais a comissão para estudos sobre manutenção do cineclubismo. Ao final de sua apresentação no evento, foi oferecida por ele a candidatura da cidade de Campinas como sede para a Jornada a ocorrer em 1969, porém não houve um número suficiente de votos para que sua indicação fosse aprovada.

Paralelamente, entre junho e outubro, ocorreram as filmagens daquele que seria o terceiro filme de curta metragem do CCUC, e adquiriria o título de *Vida*. Por conta de problemas entre os membros da equipe, que foram detalhados em várias reuniões promovidas pela diretoria do cineclube, o curta passou a ser de propriedade de Henrique de Oliveira Júnior, que, até então, vinha trabalhando na fotografia do filme, e toda e qualquer ligação com o Cineclube Universitário de Campinas deveria ser suprimida de seus créditos. A reunião em que o fotógrafo aceitou continuar as filmagens, por conta própria, ocorreu em novembro. De acordo com Dayz, o assistente de direção, que não era do cineclube, “começou a subir, a marcar reunião com a equipe, sem que o Rolf [que era diretor do filme] soubesse. Aí aquela filosofia do cineclube começou a escapar”.⁹²

2.5. 1969: A ELEIÇÃO DE DAYZ PEIXOTO

Logo no mês de janeiro de 1969, no dia 13, a diretoria do CCUC optou por convocar uma reunião para definir os objetivos para os próximos meses, como adotar uma caderneta alfabética para o registro dos sócios; convocar uma assembleia geral, com o intuito de eleger uma nova diretoria; estabelecer a anuidade, para 1969, de NCr\$ 10,00 (R\$ 55,78); promover, após a realização da eleição, a exibição de um filme, em 16mm, considerado de relevante valor cultural e estético.⁹³

Uma reportagem no jornal *Diário do Povo* divulga a participação do Cineclube Universitário de Campinas no II Encontro Latino-Americano de Cineclubes, em Montevideu, Uruguai, com representação de Rolf e Dayz Fonseca. De acordo com o *Diário*, os representantes “informaram que os trabalhos do II Encontro de Cineclubes na América do Sul se desenvolveram em torno do tema central: ‘Problemas do Cineclubismo na América Latina e Realização Cinematográfica’, esta última entendida dentro do amadorismo.”⁹⁴

Em 29 de março, foi eleita a nova diretoria do cineclube, composta por Dayz Peixoto Fonseca, como presidente, Vilma Sayegh, como secretária, e Rui José Conforti Vaz, como tesoureiro. A presidente eleita vinha do curso de Orientação Educacional, a secretária frequentava o curso de Psicologia e o tesoureiro era aluno de Letras. Segundo Dayz Peixoto Fonseca, já em seu discurso de posse, as novas pretensões para o CCUC eram:

⁹² FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

⁹³ *Ata da Reunião do dia 13/1/69. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias*, p. 10. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁹⁴ Encontro Latino-Americano de Cine-Clubes. *Diário do Povo*, 23/03/1969, p. 16.

1º) Integrar o Cineclube Universitário junto aos cursos da Universidade e em outras escolas, sempre que for solicitado, para promover cursos de iniciação cinematográfica e selecionar filmes de 16mm para programações diversas; 2º) Promover novos festivais de filmes, com a finalidade cultural e de arrecadar numerário para outras promoções da entidade; 3º) Manter de forma constante apresentações de filmes considerados de difícil colocação comercial, por seu caráter polêmico e de arte; 4º) Continuar a publicação do jornal *Cine Clube*; 5º) Realizar novos filmes experimentais, de curta metragem; 6º) Manter contatos com cinematecas e com a Comissão Estadual de Cinema para promoções conjuntas; 7º) Manter contatos com os cinemas da cidade, a fim de divulgar obras consideradas importantes do ponto de vista cultural e artístico, principalmente obras polêmicas do cinema nacional; 8º) Manter contatos constantes com a imprensa e rádio, divulgando as atividades do Cineclube, para que os interessados possam conhecê-las e delas participar; 9º) Participar de encontros regionais, nacionais e internacionais de cineclubes; 10º) Manter intercâmbio com cineclubes nacionais e estrangeiros; 11º) Estimular o aumento do quadro social, através das próprias programações; 12º) Ampliar a biblioteca; 13º) Formar uma filмотeca de doações etc.; 14º) Procurar resolver o problema da sede social.⁹⁵

Mesmo com a recente mudança de diretoria, o Cineclube Universitário promoveu, de 27 de março a 11 de abril, o Ciclo de Filmes Clássicos Franceses, reforçando a preferência da entidade por eventos de exibição de filmes dessa nacionalidade. Parte dessa preferência veio da maior acessibilidade aos filmes, que haviam sido cedidos pela Cinemateca da Embaixada da França, com apoio da Aliança Francesa. Os longas exibidos durante o festival foram *Napoleão* (*Napoléon*, Abel Gance, 1927), em 27 de março; *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), no dia 28; *Zero de conduta* (*Zéro de conduite*, Jean Vigo, 1933), no dia 1.º de abril; *Os visitantes da noite* (*Les visiteurs du soir*, Marcel Carné, 1942), em 9 de abril; *O silêncio é de ouro* (*Le silence est d'or*, René Clair, 1947), em 10 de abril; e *Therèse Desqueyroux* (Georges Franju, 1962), no dia 11 de abril.⁹⁶

Infelizmente, nesse período, o jornal *Cine Clube* não era mais publicado, apesar das tentativas de fazê-lo mais barato e de constar nos objetivos da nova diretoria a continuidade de sua publicação, o que torna difícil saber sobre o sucesso ou insucesso do Ciclo. Ao que tudo indica, algum êxito o evento obteve, pois o CCUC promoveu uma quantidade considerável de exibições posteriormente, elevando o ano de 1969 a um dos mais ativos do cineclube com relação à exibição de filmes.

Sobre a extinção do jornal, nenhum dos integrantes do cineclube entrevistados soube dizer o motivo exato. Alguns mencionaram a falta de dinheiro, o que é bastante questionável, uma vez que 1969 foi repleto de atividades que devem ter revertido em lucros. Um fato a ser

⁹⁵ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1969, p. 12. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

⁹⁶ Os nomes dos filmes aparecem com o título original no Relatório de Atividades de 1969.

considerado é o de que, após 1968, Luiz Carlos Ribeiro Borges, ex-presidente e membro bastante atuante do CCUC, principalmente no que diz respeito ao jornal *Cine Clube*, afastou-se da entidade com o objetivo de estudar para um concurso da magistratura. Esse desligamento, possivelmente, desanimou os demais integrantes diretamente comprometidos com a edição do jornal, o que levou à interrupção de sua publicação.

Depois do Ciclo de Filmes Clássicos Franceses, foi exibido, em 29 de abril, *Brasil Verdade* (Maurice Capovilla, Geraldo Sarno, Manuel Horácio Gimenez, Paulo Gil Soares, 1968), no Cine Alvorada, em colaboração com o curso de Ciências Sociais da UCC. Também por intermédio dessa parceria, foi realizada a sessão do filme *Os companheiros (I compagni)*, Mario Monicelli, 1963), em 16mm, no auditório da Universidade, no dia 2 de maio. Na ata da assembleia que decidiu pela ação conjunta, algumas condições foram estabelecidas pelo cineclubes. Os dois filmes seriam apresentados nas datas citadas mediante a importância de NCr\$ 330,00 (R\$ 1.774,66), referente ao aluguel das fitas junto às distribuidoras, no caso, Difilm e Arte-Filmes, além dos custos com a sala de cinema, transporte e projeção. Os alunos do curso de Ciências Sociais não pagariam ingresso, desde que apresentassem documento comprovante de matrícula, e os demais espectadores contribuiriam com certa quantia, que seria somada e dividida entre os promotores do evento.

Segundo Dayz Peixoto Fonseca,

houve um período em que nós trabalhamos basicamente com prestação de serviços culturais aos cursos de Direito, de Ciências Sociais, Letras. Eles pediam um ciclo de filmes, tantos filmes, para debater um determinado tema. Então nos organizávamos e fazíamos todo esse serviço. *Vidas secas* era um filme muito solicitado. *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Menino de engenho*, *Cinco vezes favela...* Eles pagavam as despesas, se houvesse despesas. Era uma atividade de universitário para universitário. Na universidade, só tinha 16mm, e os filmes em 35mm iam para o cinema. Ou alugava-se o cinema, ou o cinema cedia [a sala] fora de horário, tipo domingo de manhã.⁹⁷

Após haver sido representado por sua presidente e sua secretária em reunião com o Diretor do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, o CCUC tornou-se filiado da associação em 3 de maio.

No dia 4 de maio, apresentou-se no Cine Alvorada o filme de Kenji Mizoguchi *Contos da lua vaga (Ugetsu monogatari)*, 1953). O *Relatório de atividades* referente ao ano menciona que, três dias depois, o cineclubes foi transferido para nova sede, dentro da Universidade

⁹⁷ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

Católica de Campinas, na mesma sala ocupada pelo DCE. Sobre isso, Dayz Peixoto Fonseca explica:

No período em que eu fui presidente, nós conseguimos uma salinha, que dava para o pátio. Nós a revestimos toda com cartazes de cinema brasileiro, até o teto. Entrava ali, era o próprio cinema brasileiro. Ali, a gente fazia as reuniões, inclusive.[...], nós tivemos a placa “Cineclube Universitário de Campinas”, que ficava junto à porta dessa salinha. Depois que houve mudanças na Universidade, e até porque era um período político complicado, acho que a Universidade não quis se comprometer muito com essas atividades, que podiam gerar interpretações junto ao Governo Federal. Então, foi retirada a salinha, e a placa nós não sabemos quem guardou.⁹⁸

Por outro lado, os três integrantes do CCUC entrevistados não sabem precisar o período de tempo em que a sede ficou na universidade pela segunda vez. Os relatórios indicam que não deve ter passado de 1971, pois, nesse ano, foram realizadas reuniões, com intuito de discutir a falta de sede. De qualquer forma, após esse intervalo temporal, a sede do cineclube acabou por se tornar o que Borges chamou de “uma sede meio incorpórea”.⁹⁹

No dia 10 de maio, aconteceu no Cine Brasília a pré-estreia de *Fábula* (1965), de Arne Sucksdorff, para sócios e convidados. Nas semanas que seguiram, o CCUC promoveu a exibição de dois longas nacionais, no Cine Alvorada, *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), em 18 de maio, e *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), no dia 25.

Em 28 de maio, foram exibidos pelo cineclube três filmes curtos de caráter pedagógico, no curso de Orientação Educacional e no Colégio Progresso. *Tímidos, Terríveis aos 2 e confiantes aos 3* e *Jovens* [não identificados] foram cedidos pelo Consulado do Canadá.

Durante o mês de junho, as atividades do Cineclube Universitário continuaram intensas. Juntamente com o curso de Letras, o CCUC promoveu a exibição de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Segundo a ata da assembleia realizada posteriormente, compareceram 250 pessoas, totalizando uma renda bruta de NCr\$ 307,00 (R\$ 1.611,57). No dia 15, o cineclube organizou uma sessão de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), no Cine Alvorada, na qual estiveram presentes cerca de 50 pessoas, o que gerou uma receita de NCr\$ 78,00 (R\$ 409,45).¹⁰⁰ Como atividade de fechamento do mês e do semestre, foi decidido exibir *Menino de engenho*, em sessão gratuita, mediante autorização do diretor, também no Cine Alvorada, no dia 22. Segundo Rolf,

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

¹⁰⁰ *Ata da Assembleia Geral do dia 16/6/69. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias*, p. 18. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Eu estava na distribuidora, tinha ido ver qualquer coisa lá, acho que estava até com o Capovilla, na Difilm, que ficava na Rua do Triunfo. E o Walter Lima Júnior estava lá, fiquei conhecendo, e comecei a conversar, fiz uns comentários sobre *Menino de engenho*... E eu falei: “Teria a possibilidade da gente reexibir *Menino de engenho* em Campinas, no cineclube?”. O encarregado da distribuição falou: “Se o Walter autorizar, o filme vai de graça para vocês.” E o Walter falou: “Por mim, tudo bem.” Eu agradei. [...] E o filme veio de graça para a gente, só pagamos o frete.¹⁰¹

A presidente Dayz Peixoto Fonseca e a secretária Vilma Sayegh participaram, em 7 de junho, de assembleia extraordinária promovida pelo Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, em que foi debatido um novo sistema de relações entre os cineclubes e o Centro.

Logo em seguida, no dia 23 de junho, o tesoureiro Rui José Conforti Vaz pediu demissão de seu cargo, tendo sido marcada nova eleição para o segundo semestre. De acordo com o balanço realizado em reunião no dia 25, o cineclube passara a possuir um saldo de NCr\$ 802,17 (R\$ 4.210,93), por conta das atividades desempenhadas desde o início do ano. Cogitou-se a compra de um mimeógrafo, que muito contribuiria na impressão dos panfletos de divulgação das sessões promovidas pelo CCUC, porém tal feito foi adiado para o semestre seguinte. Optou-se também pela realização da III Semana do Cinema Francês em agosto, a ser realizada no Cine Alvorada.

Na primeira reunião do segundo semestre, em 3 de agosto, os membros da diretoria foram informados de que um festival de cinema francês já havia sido marcado pelo Cine Brasília, com a mesma seleção de filmes feita pelo cineclube, sem que houvesse qualquer aviso por parte da sala. Entrou-se em contato com a empresa, que, finalmente, permitiu que o evento fosse divulgado como promoção do Cineclube Universitário, mas esse não teria participação nos lucros. Foi requisitado somente o valor correspondente ao imposto municipal sobre diversões públicas, que era de 10% sobre a renda bruta obtida. Uma vez estabelecido o acordo, o cineclube recebeu tal porcentagem em seu benefício. Uma possível explicação para o incidente ocorrido estaria relacionada ao fato de tanto o Cine Alvorada quanto o Cine Brasília pertencerem à mesma empresa, a Empresa Paulista de Diversões. O Cine Brasília teria tido acesso à seleção enviada pelo cineclube ao Cine Alvorada e tentado exibir a programação sem o conhecimento de seus criadores, para evitar a divisão de lucros. Essa, porém, é uma especulação, sem documentos que a comprovem.

¹⁰¹ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

A respeito do imposto municipal sobre diversões públicas¹⁰², Dayz Peixoto Fonseca explica que

Quando começamos a fazer os festivais, nós não sabíamos dessa lei. O cinema recolhia o imposto pelos ingressos vendidos e tudo bem. A gente pagava o imposto, embora sendo atividade cultural, e a lei isentava do imposto as atividades culturais. A partir do momento em que nós ficamos sabendo, eu trabalhava na prefeitura e passei a orientar e, até, também entrar com o pedido, acompanhar o andamento desses requerimentos, junto ao órgão próprio, que se chamava DVF, Departamento de Vigilância e Fiscalização. Tinha que sair o aprovo, no *Diário Oficial*. Então a gente conseguiu que todo esse dinheiro do imposto revertesse para o cineclube, inclusive aquele imposto que caberia ao cinema. O que foi uma coisa boa, porque era legal, e a gente estava usando.¹⁰³

A III Semana do Cinema Francês foi realizada, portanto, de 11 a 17 de agosto de 1969, com três sessões diárias, no Cine Brasília. Foram exibidos os filmes *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy, 1964), no dia 11; *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959), no dia 12; *A chinesa* (*La chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967), no dia 13; *Made in U.S.A.* (Jean-Luc Godard, 1966), no dia 14; *A guerra acabou* (*La guerre est finie*, Alain Resnais, 1966), no dia 15; *As duas faces da felicidade* (*Le bonheur*, Agnès Varda, 1965), no dia 16; e *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), no dia 17.

Segundo o levantamento realizado em reunião no dia 18 de agosto,

Os resultados foram dos melhores possíveis. Tanto em termos de público (8.634); quanto em termos de renda (15.998,70). Quanto como expressão cultural. Percebeu-se que se formaram núcleos de interesse no que diz respeito a filmes de arte. E estes núcleos chegaram até nós, no sentido de que [sic] apresentaremos outros festivais.¹⁰⁴

Além disso, o cineclube, a partir do recebimento do valor do imposto da prefeitura de Campinas, ficou com 10% da renda total da bilheteria. O maior montante em caixa

¹⁰² De acordo com a legislação tributária vigente à época, a Emenda Constitucional Nº 1, de 17 de Outubro de 1969, manteve as disposições do art. 25, item II, da Constituição, de 24 de janeiro de 1967, que disciplinava a competência dos municípios de decretar impostos sobre serviços de qualquer natureza não compreendidos na competência tributária da União ou dos Estados, definidos em lei complementar. Segundo o art. 6º da Lei nº 3658, de 19 de abril de 1968, do município de Campinas, são isentos do Imposto Sobre Serviços de Qualquer natureza, no que se refere a jogos e diversões públicas;

a) os promoventes de espetáculos ou festivais cuja renda líquida seja totalmente destinada a fins culturais, filantrópicos ou patrióticos, mediante requerimento prévio, devendo ser comprovadas, tanto a destinação como o recebimento da renda pela entidade beneficiária;

Disponível em: <http://www.leismunicipais.com.br/cgi-local/showinglaw.pl> Acessado em: 16/01/2013.

¹⁰³ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

¹⁰⁴ *Ata da Assembleia Geral do dia 18/8/69. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias*, p. 22. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

possibilitou a aquisição do tão sonhado mimeógrafo a álcool, que deveria ficar na casa da presidente.

Em 31 de agosto, deveria ter sido exibido o filme *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), entretanto, a película não chegou a tempo para a sessão. Assim, o CCUC pediu o reembolso do valor pago pelo aluguel da fita, de NCr\$ 50,00 (R\$ 251,24), mas nenhum documento encontrado comprova que o dinheiro tenha sido, de fato, recebido.

Para o mês de setembro, foram requisitadas as exibições de *Vidas secas*, para os alunos do Colégio Progresso, e de *O caso dos irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967) e *O sétimo jurado* (*Le septième juré*, Georges Lautner, 1962), para os participantes da XII Semana Jurídica da Faculdade de Direito da UCC. O filme de Nelson Pereira dos Santos foi apresentado no dia 17, no Cine Alvorada. *O caso dos irmãos Naves* acabou por ser exibido no auditório da UCC juntamente com *Um preço para cada crime* (*The enforcer*, Breahtaine Windust, 1951), pois *O sétimo jurado* encontrava-se com a “censura vencida”.¹⁰⁵

Rolf de Luna Fonseca conta que o filme *O caso dos irmãos Naves* foi uma sugestão sua, e que o advogado responsável pelo caso compareceu à exibição e participou do debate:

Na colaboração ao curso de Direito, eu sugeri dois filmes. Um foi *O caso dos irmãos Naves*, e falei para eles: “Olha, seria interessante até se vocês conseguissem o contato com o advogado, eu sei que ele está vivo e mora em Belo Horizonte.” E o pessoal mobilizou a equipe de busca dele, localizou, e o cidadão topou. Ele veio, participou do debate, assistiu ao filme junto com a gente.¹⁰⁶

Em outubro, o CCUC promoveu a Semana do Cinema Polonês, com filmes pré-selecionados pela distribuidora, o que não concedeu autonomia ao cineclube para que escolhesse as películas que considerasse mais adequadas. Os filmes exibidos no Cine Brasília foram *A faca na água*, *A arte de ser amado* (*Jak byc kochana*, Jerzy Has, 1963), *Um italiano em Varsóvia* (*Giuseppe w Warszawie*, Stanislaw Lenartowicz, 1964), *Cinzas e diamante* (*Popiół i diament*, Andrzej Wajda, 1958), *A passageira* (*Pasażerka*, Andrzej Munk, 1963), *Madre Joana dos Anjos* (*Matka Joanna od Aniolów*, Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Trem noturno* (*Pociąg*, Jerzy Kawalerowicz, 1959), de 27 de outubro a 2 de novembro, nessa ordem.

¹⁰⁵ A “censura vencida”, na verdade, era o mesmo que dizer que o certificado emitido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), autorizando a exibição do filme, já havia expirado. Quando *O sétimo jurado* chegou ao Brasil, passou pelo crivo dos censores, cujas decisões se baseavam no Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. O artigo 7º, parágrafo segundo, do Decreto determinava que os certificados de aprovação emitidos pelo SCDP tinham a validade de cinco anos e, uma vez findo esse prazo, o filme deveria passar novamente pela censura, a fim de conseguir nova aprovação.

¹⁰⁶ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

Consta na ata da reunião de avaliação do evento, ocorrida em 4 de novembro, que compareceu ao festival um público de 2.408 pessoas, resultando em uma renda bruta de NCr\$ 4.605,00 (R\$ 21.903,69), da qual o CCUC recebeu uma parcela de 10%. Da renda líquida, o cineclube recebeu 10% com um desconto de NCr\$ 77,50 (R\$ 368,63), referente aos ingressos de sócios, bancados pela entidade, totalizando uma receita de NCr\$ 797,45 (R\$ 3.793,07).

Ainda segundo a ata, quanto ao aspecto cultural, a Semana “repercutiu também bastante nos meios intelectuais da cidade. Foram distribuídos livretos, cuidadosamente planejados, apresentando a situação política da Polônia, como também a situação do cinema polonês, e comentários dos filmes.”¹⁰⁷ Infelizmente, não foi possível o acesso a esses livretos.

Já o mês de novembro foi dedicado a sessões de filmes integrantes do Expressionismo alemão. No dia 23, exibiu-se *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), no Cine Alvorada, e, no dia 25, foi apresentado *O gabinete do Dr. Caligari*, em 16mm, no auditório da Universidade Católica de Campinas, com colaboração do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo.

Em dezembro, a presidente do CCUC recebeu um convite da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Campinas para integrar a Comissão Técnico-Cultural do I Festival de Cinema Brasileiro de Campinas, sobre o qual não se tem maiores notícias.

2.6. 1970: O “FESTIVAL DE CINEMA DE ESPETÁCULO E POLÊMICA”

No dia 9 de abril de 1970, às 20 horas e 15 minutos, no Centro de Ciências, Letras e Artes, reuniram-se os sócios do Cineclube Universitário de Campinas em assembleia, com o intuito de eleger uma nova diretoria para o cineclube e definir e aprovar um novo estatuto que regesse suas atividades, sobre o qual já falamos anteriormente.

A nova diretoria repetiu a presidência de Dayz Peixoto Fonseca, com Luiz Antônio Sampaio, como 1º secretário, Vilma Sayegh (também da gestão anterior), como 2ª secretária, Vanderlei Urbano Maleronka, como 1º tesoureiro, e Antônio Carlos Ortega, como 2º secretário. O discurso da presidente foi praticamente o mesmo que proferiu durante a posse de 1969, a única diferença foi a inserção do Centro de Ciências, Letras e Artes no 7º item, com o qual o cineclube passaria a estabelecer uma parceria, que se estenderia pelos próximos anos, bem como a eliminação do tópico 14º, sobre a sede social.

¹⁰⁷ Ata da Assembleia Geral do dia 4/11/69. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias, p. 25. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Apesar da sustentação do discurso do ano anterior, é possível dizer que o ano de 1970 foi bastante diferente de 1969, pois as atividades de exibição de filmes, promoção de festivais e organização de debates e cursos foram menos frequentes.

Em 13 de abril, a diretoria eleita reuniu-se para, segundo o *Livro Ata das reuniões de 1970*,

1) Elaborar o programa referente ao primeiro semestre do corrente ano, 2) Planejar a realização de um festival de filmes de caráter polêmico e de arte, porém de difícil colocação comercial, além de outras exibições avulsas de filmes ainda não programados, 3) Levantar a questão da dificuldade de se arrumar um local adequado para a exibição dos filmes programados pelo cineclube, ficando decidido que, para o momento, somente o Centro de Ciências, Letras e Artes e os Cines Brasília e Alvorada poderiam ser aproveitados, 4) Programar dois cursos de cinema, um para principiantes, devendo ser ministrado no primeiro semestre e outro, de nível mais avançado, para o segundo semestre.¹⁰⁸

A despeito de tantas aspirações e projetos, a única realização do CCUC durante o primeiro semestre foi o Festival de Cinema de Espetáculo e Polêmica, que contou com a exibição de sete filmes, durante os primeiros dias do mês de junho. Em 1º de junho, foi apresentado *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965); no dia 2, foi a vez de *Pickpocket* (Robert Bresson, 1960); no dia 3, *As criaturas*; no dia 4, *A longa viagem de volta* (*The long voyage home*, John Ford, 1940); no dia 5, *Heróica* (*Eroica*, Andrzej Munk, 1958); no dia 6, *Os anos loucos* (*Les années folles*, Mirea Alessandresco, Henri Torrent, 1960); e, no dia 7, *Week-end à francesa* (*Week End*, Jean-Luc Godard, 1968).

Interessante observar que o panfleto de divulgação do festival impresso pelo cineclube é o primeiro que contém, em sua última página, a reprodução do cartaz de um dos filmes que seriam exibidos no festival, neste caso, *Os anos loucos*. Além disso, não há qualquer informação, em qualquer outro documento, sobre os resultados das exibições.

Em agosto, a diretoria do CCUC reuniu-se para planejar um curso de cinema, com colaboração do Centro de Ciências, Letras e Artes, da Comissão Estadual de Cinema e do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, que aconteceria durante o mês de setembro. No dia 15, foi ministrada pelo crítico e cineasta Antônio Lima uma aula sobre técnica cinematográfica; nos dias 19 e 22, o membro do cineclube Rolf de Luna Fonseca deu aulas sobre linguagem cinematográfica; no dia 26, como encerramento do curso, foi exibido o filme *Cidadão Kane*, acompanhado de debate. É de se notar que essa série de aulas promovida pelo

¹⁰⁸ *Ata da reunião da diretoria do dia 13/04/1970. Livro Ata de registro de reuniões de 1970*, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

cinelube possuiu menores proporções, se comparada ao último curso oferecido pelo CCUC, em outubro de 1967.

Se a intenção inicial era a de organizar dois cursos de cinema no decorrer do ano de 1970, o mais próximo a que se chegou de um segundo evento desse tipo foi um seminário sobre a história do cinema, que ocorreu nos dias 10 e 11 de outubro. Nele, foram apresentados: *O cinematógrafo* (Irmãos Lumière, 1895), *O grande Méliès* (*Le grand Méliès*, Georges Franju, 1952), *O gabinete do Dr. Caligari* e *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, D. W. Griffith, 1915). Estiveram presentes no seminário Carlos Vieira, diretor do Centro de Cineclubes do Estado de São Paulo, que apoiou o acontecimento, e o crítico Adhemar Carvalhaes.

Em paralelo às maiores promoções, durante setembro e outubro, o cineclube apoiou o ciclo de cinema brasileiro promovido pelo Centro de Ciências, que contou com a exibição de três filmes, *Panorama do cinema brasileiro* (Jurandyr Passos Noronha, 1968), em 8 de setembro; *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), em 29 de setembro; e *São Paulo S/A*, em 5 de outubro. Infelizmente, não foi possível precisar o local dessas exibições, uma vez que nem a resenha impressa do filme, entregue aos espectadores no dia da sessão, contém essa informação. Mas, sabendo que o evento foi promovido pelo CCLA, é possível deduzir que as sessões tenham sido feitas em sua sede.

Ainda em outubro, nos dias 24 e 25, o CCUC participou de mais um encontro de cineclubes, cujo nome não foi divulgado no relatório, convocado por Carlos Vieira, diretor do Centro de Cineclubes de São Paulo, em Marília. Em seguida, foi organizado, em parceria com o Centro de Ciências, Letras e Artes, um ciclo do cinema norte-americano, com a exibição dos filmes: *Os vampiros invadem a terra* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956), no dia 20 de outubro; *Força do mal* (*Force of evil*, Abraham Polonsky, 1948), no dia 27; *King Kong* (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933), no dia 3 de novembro; *Vive-se uma só vez*, (*You only live once*, Fritz Lang, 1937), no dia 17; *O picolino* (*Top hat*, Mark Sandrich, 1935), no dia 24; *Sangue de pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942), no dia 1.º de dezembro; *Punhos de campeão* (*The set-up*, Robert Wise, 1949), no dia 7; e *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), no dia 15 de dezembro. As sessões, provavelmente, ocorreram na sede do CCLA, todavia, não há documentos que comprovem tal fato.

Não foi possível o acesso a qualquer avaliação escrita pelo cineclube quanto ao referido ciclo, seja em termos de quantidade de público, seja quanto à qualidade dos filmes e à

existência de debates. O que podemos notar de imediato é que a atualidade dos filmes, critério bastante utilizado pelo CCUC na seleção de películas que compuseram festivais anteriores, como as semanas de cinema francês, não foi determinante para a escolha dos longas estadunidenses, visto que há a predominância de obras das décadas de 1930 e 1940. Por outro lado, é evidente a preocupação em se escolher filmes dos mais variados gêneros, passando pela ficção científica, musical e *western*.

De acordo com Rolf de Luna Fonseca, sempre houve impedimentos colocados pelas distribuidoras ao cineclube. Ele afirma ter recebido do público, algumas vezes, reclamações referentes à predominância de filmes americanos e franceses nas exibições, mas atribui essa frequência à disponibilidade dos filmes nas distribuidoras. Segundo ele, eram esses os filmes oferecidos e os mais fáceis de alugar.¹⁰⁹

Continuando com sua programação, no dia 10, foi promovida a visita do cineasta Maurice Capovilla, para uma conferência, ao Centro de Ciências, Letras e Artes, sobre seu filme *O profeta da fome* (1970). O longa-metragem foi exibido, com apoio do Cineclube Universitário, no Cine Windsor, nos dias 16, 17 e 18 de novembro.

Uma reunião da diretoria, para o encerramento oficial das atividades do cineclube no ano, ocorreu em 3 de dezembro, com o intuito de rememorar e registrar todos os eventos promovidos durante 1970.

2.7. 1971: A PARCERIA COM O CCLA

No dia 3 de abril, foram realizadas eleições para a diretoria da entidade. Com, novamente, somente uma chapa concorrendo, os sócios presentes aprovaram unanimemente a reeleição da presidente Dayz Peixoto Fonseca, acompanhada de Luiz Antonio Sampaio, como 1.º secretário; Afonso José Simões de Lima, como 2.º secretário; Vanderlei Urbano Meleronka, como 1.º tesoureiro; e Cláudia Leitão Ramos, como 2.ª tesoureira. Luiz Antonio Sampaio e Vanderlei Urbano Meleronka também haviam participado da última gestão, desempenhando as mesmas funções.

Em 21 de abril, foi convocada reunião de diretoria, a fim de discutir o problema relacionado à sede do CCUC. Segundo Dayz Peixoto Fonseca, o problema não chegou a ser

¹⁰⁹ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

resolvido. Após ficarem sem sede, as reuniões passaram a se realizar em sua própria casa, e nenhum documento referente ao cineclube continuou sendo guardado na universidade.¹¹⁰

Ainda no primeiro semestre, em junho, em parceria com o Centro de Ciências, Letras e Artes e com o Centro de Cineclubes de São Paulo, o cineclube promoveu o ciclo de exposições chamado Aspectos do Cinema Italiano. No relatório de atividades desempenhadas em 1971, não há indicações das datas em que foram apresentados os primeiros filmes, *Alemanha, ano zero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) e *O bandido Giuliano*. Se estas sessões obedeceram à lógica semanal aplicada à escolha dos dias em que foram exibidos os outros dois filmes integrantes do ciclo, *A aventura* e *Divórcio à italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961), apresentados em 14 e 21 de junho, respectivamente, podemos presumir que *O bandido Giuliano* teria sido exibido no dia 7, e *Alemanha, ano zero*, em 31 de maio.

Durante o segundo semestre, a parceria com o CCLA se consolidou. Foi decidido, em reunião de diretoria, no dia 21 de agosto, que as exposições de películas em 16mm continuariam sendo feitas no Centro de Ciências, Letras e Artes, que muito vinha colaborando com o cineclube. Anteriormente, as sessões de filmes na bitola 16mm eram realizadas na Universidade Católica, contudo, com o distanciamento ocorrido entre o cineclube e a universidade, optou-se por transferir esse tipo de exposição para o Centro de Ciências.

Também nessa reunião foi determinada, para os meses seguintes, a promoção de mais um festival de filmes franceses, com apoio da Embaixada Francesa. Foi, ainda, solicitada a Carlos Vieira, diretor do Centro de Cineclubes de São Paulo, uma série de filmes do diretor mineiro Humberto Mauro, para a organização de um ciclo. Ademais, nota-se o desejo dos membros mais ativos do CCUC de realizar um novo filme de curta metragem, que deveria ser, agora, um documentário sobre a vida de Oswald de Andrade.

O festival de cinema francês ocorreu com colaboração do Centro de Ciências, da Aliança Francesa e da Embaixada Francesa. Em 27 de setembro, foi exibido *Paris visto por...* (*Paris vu par...*, Jean Douchet, Jean Rouch, Jean-Daniel Pollet, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol, 1965); no dia 1º de outubro, *Orfeu* (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950); no dia 2, *L'Atalante* (*L'Atalante*, Jean Vigo, 1933) e *Zero de conduta*; no dia 3, *O signo do leão* (*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1962); no dia 6, *Grisbi, ouro maldito* (*Touchez pas au Grisbi*, Jacques Becker, 1954); no dia 9, *O absolutismo: A ascensão de Luís XIV* (*La prise de*

¹¹⁰ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

pouvoir par Louis XIV, Roberto Rossellini, 1966); e, no dia 10, *Goto, l'île de l'amour* (Walerian Borowczyk, 1968).

Apesar do pedido ao Centro de Cineclubes de São Paulo por filmes de Humberto Mauro, do diretor só foi concedido um longa-metragem, *O descobrimento do Brasil* (1937), que fez parte de um ciclo promovido pelo CCUC, durante o mês de outubro, com colaboração do CCLA. Além da obra de Mauro, foram apresentados *O anjo azul* (*Der blaue engel*, Josef Von Sternberg, 1930), no dia 12; *No tempo das diligências*, no dia 20; *Panorama do cinema brasileiro*, no dia 26; e *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), sem data definida (conforme *Relatório de atividades de 1971*).

No decorrer dos meses de novembro e dezembro, os esforços do cineclube se concentraram na realização de seu terceiro curta-metragem, *Dez jingles para Oswald de Andrade*, com roteiro de Décio Pignatari e direção de Rolf de Luna Fonseca.

Foi encontrado um documento, no acervo do Museu da Imagem e do Som de Campinas, que descreve uma programação comemorativa dos 70 anos do Centro de Ciências, Letras e Artes, no dia 13 de novembro, com entrevista com Anselmo Duarte, às 16 horas; exibição de *Fantasia e realidade* (1971), de Adhemar Carvalhaes, baseado na filmagem de *Um certo Capitão Rodrigo* (1971), de Anselmo Duarte; seguida da sessão de *Vereda da salvação*. Consta no panfleto a participação do Centro de Cineclubes de São Paulo, porém não é possível afirmar haver existido uma parceria com o CCUC na organização desse evento. É provável que os membros do cineclube tenham comparecido às atividades, mas somente como espectadores.

2.8. 1972: O CCUC E O IMPOSTO SOBRE DIVERSÕES PÚBLICAS

Antes de definir uma nova diretoria que assumisse o cineclube no ano de 1972, já em janeiro, novamente com a colaboração do Centro de Ciências, Letras e Artes, do Centro de Cineclubes de São Paulo e do Instituto Nacional de Cinema, o CCUC promoveu o ciclo de curtas-metragens chamado “Os grandes momentos do cinema nacional”, que contou com a exibição dos seguintes filmes: *José Medina* (Júlio Heilbron, 1969), *Adhemar Gonzaga* (Júlio Heilbron, 1969), *Carmen Santos* (Jurandyr Passos Noronha, 1965), *Humberto Mauro* (Jurandyr Passos Noronha, 1965), *A batalha dos sete anos* (Alfredo Sternheim, 1968) e *Os vencedores* (Rodolfo Nanni, 1971).

Em 18 de março, a diretoria do Cineclube Universitário reuniu-se para definir a programação a ser executada durante a visita de membros do Cine Universitario del Uruguay, marcada para o dia 28 de março. Às 19 horas, houve entrevista com os cineclubistas uruguaios pelo público, já às 20 horas, foi realizada sessão de filmes de curta metragem uruguaios e daqueles produzidos pelo CCUC, no Centro de Ciências, Letras e Artes, e, por fim, às 22 horas, foi servido um jantar aos visitantes, para o qual o cineclube contribuiu com a quantia de Cr\$ 100,00 (R\$ 316,35). Segundo o *Relatório de atividades* de 1972, a estadia dos representantes uruguaios correu como planejado.

Ainda no mês de março, após reunião de diretoria, o CCUC passou a ter três departamentos de assessoria: de divulgação, programação e documentação, sendo representados por um coordenador e um assessor. Ficou também estabelecido que o Cineclube Universitário seria representado por Márcia Mórbio na Assembleia Geral Extraordinária convocada pelo Centro de Cineclubes de São Paulo.¹¹¹

Em abril, a necessidade de mudança na diretoria foi suprida por novas eleições. De fato, as eleições somente trouxeram alguém novo ao cargo de 2ª tesoureira, de que ficou encarregada Márcia Mórbio. O restante da diretoria era uma repetição da gestão anterior, que vinha no poder desde 1970. A presidente assumira o cineclube em 1969 e, desde então, mantinha-se na função. A realidade é que o entusiasmo da diretoria e a popularidade do Cineclube Universitário já não eram os mesmos de 1969, tanto que, no restante do ano de 1972, apenas foram promovidos um ciclo de cinema francês e exibições de dois filmes.

O ciclo de filmes franceses ocorreu no CCLA, com parceria da Aliança Francesa, de 10 a 26 de abril. Foram exibidos *A Marselhesa (La Marseillaise)*, Jean Renoir, 1938), *Jogo de massacre (Jeu de massacre)*, Alain Jessua, 1966), *Moderato cantabile* (Peter Brook, 1960) e *Uma tão longa ausência (Une aussi longue absence)*, Henri Colpi, 1961).

De 18 a 24 de maio, o cineclube promoveu sessões do filme *Tristana* (1970), de Luis Buñuel, no Cine Windsor, seguidas de debate no Centro de Ciências, Letras e Artes. A partir daí, a Prefeitura de Campinas deixaria de conceder a restituição do imposto sobre diversões públicas ao Cineclube Universitário.

Conforme dito por Dayz Peixoto Fonseca, a questão de não poder receber mais o dinheiro referente ao imposto sobre diversões públicas foi muito prejudicial à subsistência do cineclube:

¹¹¹ FONSECA, Dayz Peixoto. *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 2012, p. 1.

Depois das grandes programações de cinema no Cine Brasília, a empresa decidiu não mais negociar com o cineclube, que, então, passou a procurar a outra empresa. Assim, as últimas promoções ocorreram no Cine Ouro Verde (acho que com *O mensageiro*) e no Windsor (*Tristana*). Tentávamos conciliar nosso interesse cultural com o comercial da empresa. [...]

Mas ficou muito difícil por duas coisas:

1) não tínhamos muito poder para escolher os filmes, como fazíamos antes. Passamos então a divulgar algum filme da programação deles, pensando em obter a restituição do imposto sobre diversões públicas, ao considerar a exibição como evento cultural.

2) Mas essa companhia tinha uma forma de recolher o imposto antecipado sobre os ingressos, e a Prefeitura indeferia nosso pedido para estorno do valor recolhido com antecedência.¹¹²

Em junho, houve uma tentativa de contato com a Filmoteca da Embaixada do Canadá, com o intuito de viabilizar um festival de filmes canadenses, dando destaque às obras do diretor Norman McLaren, famoso por suas animações. Não obtendo resposta positiva, o CCUC optou por exhibir, em 11 de junho, no Cine Regente, o filme *O mensageiro* (*The go-between*, Joseph Losey, 1971), com debate no Centro de Ciências, Letras e Artes, no dia 23, às 20 horas.

Durante o segundo semestre, as atividades do CCUC resumiram-se àquelas relacionadas ao processo de finalização de seu terceiro e último curta-metragem, *Dez jingles para Oswald de Andrade*.

2.9. 1973: O FIM

Segundo o *Relatório de atividades* referente ao ano de 1973, escrito décadas depois especialmente para a presente pesquisa pela então presidente Dayz Peixoto Fonseca, as atividades de todo o primeiro semestre de 1973 giraram em torno da finalização e exibição de *Dez jingles para Oswald de Andrade*. Além disso, já era sentido intensamente o distanciamento dos integrantes do CCUC, tanto entre si, quanto das atividades cineclubistas.

De acordo com Dayz, em 9 de setembro “foi realizada uma reunião da diretoria, para tratar das perspectivas do Cineclube Universitário de Campinas, considerando que seus membros, por questões de deslocamento profissional, já não podiam dar continuidade aos compromissos do Cineclube.”¹¹³

¹¹² FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 03/08/2012.

¹¹³ FONSECA, Dayz Peixoto. *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 2012, p. 1. As citações seguintes são dessa fonte.

Diante desse quadro, somente restavam três alternativas: eleger uma nova diretoria, capaz de dar continuidade às exhibições, aos debates, cursos e produções de curtas-metragens, que vinham sendo postos em prática pelo CCUC desde 1965; transformar o Cineclube Universitário em Cinema de Arte, uma empresa; ou encerrar as atividades da entidade definitivamente.

Foi marcada para o dia 23 de setembro uma Assembleia Geral Extraordinária, no Centro de Ciências, Letras e Artes, às 15 horas, para que uma decisão fosse tomada. Consta no relatório que “compareceram diversos sócios, mas que não poderiam participar da continuidade das atividades cineclubísticas, nem da transformação do Cineclube em Cinema de Arte, como foi discutido na ocasião.” Assim, foi decidido pela extinção do cineclube, depois de oito anos de atuação na cidade.

Segundo Dayz Peixoto Fonseca, o impacto dessa decisão foi tão grande para seus integrantes, que sequer foi pensada a elaboração de uma ata de encerramento das atividades.

2.10. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Diante da realidade do circuito exibidor comercial de Campinas na segunda metade dos anos 1960 e início dos anos 1970, preocupado quase que exclusivamente com obras hollywoodianas, é possível dizer que o Cineclube Universitário desempenhou um papel decisivo no que diz respeito a trazer à vida cultural da cidade uma nova opção. No período de sua existência, o CCUC proporcionou ao público campineiro a possibilidade de ver e discutir filmes até então somente exibidos na capital do Estado.

Além disso, com a promoção de festivais como as Semanas do Cinema Francês e a Semana Internacional do Filme Moderno, o espectador de Campinas pôde colocar-se em contato com obras contemporâneas de grandes diretores de diferentes locais do mundo, como Jean-Luc Godard, bastante querido pelo grupo do cineclube, Michelangelo Antonioni ou Ingmar Bergman. A agitação cultural dos anos 1960 e 1970, as novas propostas cinematográficas e os jovens diretores puderam, então, ser colocados em debate em diferentes salas de cinema campineiras, alugadas pela equipe do CCUC.

Ao todo foram exibidos mais de uma centena de filmes¹¹⁴, em vários locais, como o Cine Brasília, o Cine Alvorada, o auditório da UCC, o Centro de Ciências, Letras e Artes, o

¹¹⁴ Ver APÊNDICE A – Tabela de filmes exibidos pelo CCUC, p. 183.

Cine Regente, entre outros. O contato inicial para requisitar películas, muitas vezes, era feito com os consulados dos diferentes países e, em seguida, diretamente com as distribuidoras, como Paris Filmes, Áurea Filmes, Mundial Filmes, Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira etc. Os nomes das distribuidoras com que negociavam aparecem pouco nos documentos do cineclubes, por isso não é possível precisar todas as empresas com que tiveram contato. Com relação ao cinema nacional, destaca-se a Difilm, que distribuía filmes do Cinema Novo e de Roberto Farias.

De qualquer forma, os tipos, gêneros e nacionalidades dos filmes exibidos durante a existência do CCUC foram variados. É possível notar, no entanto, uma maior ocorrência de festivais de películas francesas, talvez por conta da maior facilidade de obtenção das fitas, que ocorria, em certas ocasiões, como o Ciclo de Filmes Clássicos Franceses, com o apoio da Aliança Francesa e da Cinemateca da Embaixada da França. A preocupação em trazer ao público campineiro obras europeias pode ter imperado nas sessões promovidas pelo cineclubes, porém não podemos esquecer que também foram realizados festivais de cinema brasileiro e americano, e algumas exibições de filmes japoneses e canadenses.

Importante se faz lembrar que, apesar de seus esforços para levar fitas filiadas ao cinema de arte a seus sócios e demais interessados, o CCUC não cumpria uma periodicidade rígida em suas promoções. A disponibilidade das salas onde seriam exibidos os filmes era determinante para a escolha de datas, o que, aliado às dificuldades em conseguir as cópias, contribuiu para a falta de periodicidade da programação. Além disso, as atividades de redação do jornal *Cine Clube* e de realização de curtas-metragens não permitiam que as exibições fossem realizadas em intervalos regulares de tempo. Em 1972, por exemplo, durante o segundo semestre, nenhuma sessão foi promovida, por estarem os membros do Cineclubes Universitário envolvidos com o processo de finalização de seu terceiro filme, *Dez jingles para Oswald de Andrade*.

Essa realidade também nos leva a refletir sobre a quantidade de atividades desenvolvidas nos diferentes anos em que o cineclubes existiu. Entre festivais, ciclos e semanas foram promovidos ou apoiados catorze eventos, dos quais seis foram exclusivamente dedicados ao cinema francês, ou seja, quase a metade das promoções. Dos demais festivais, três foram de cinema brasileiro, um de cinema polonês, um de cinema norte-americano, um de cinema italiano e dois abrangendo variadas nacionalidades, novamente com predominância de filmes franceses e, em menor quantidade, filmes italianos e brasileiros.

Quando falamos em filmes brasileiros, é possível notar que sua grande maioria era de obras ligadas ao movimento do Cinema Novo. A ideia de um cinema de autor feito no Brasil muito animava os integrantes do CCUC, que, através da promoção de exibições desses filmes, da elaboração de críticas sobre eles e da realização de seus próprios filmes, foram capazes de divulgar as propostas que regiam esse movimento. A partir da relação com a Difilm, a distribuidora ligada ao Cinema Novo, foi possível promover sessões de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*.

Não se pode esquecer, no entanto, das limitações impostas pelas distribuidoras às exibições promovidas pelo cineclube. A quantidade de títulos era limitada e, muitas vezes, os filmes a serem exibidos eram escolhidos pela própria distribuidora, como foi o caso da II Semana do Cinema Francês.

Considerando tais dificuldades, é possível afirmar que o ano de 1969 foi o de maior movimentação no cineclube. A mudança na diretoria, com a eleição de Dayz Peixoto Fonseca para a presidência, deu um novo fôlego ao CCUC, que vinha de uma grande queda no número de atividades desenvolvidas no ano anterior. Uma explicação para a diminuição acentuada das ações do cineclube em 1968 poderia ser o fato de existir um acúmulo de incumbências dos membros da diretoria, que sequer conseguiam organizar o quadro de sócios, para a concretização de novas eleições.

Nos três primeiros anos de existência do Cineclube Universitário, assim como no ano de 1970, foi mantida uma média de exibições, algo que não se repetiu nos anos seguintes. A partir de 1971 e até 1973, o cineclube exibiu somente oito filmes e realizou *Dez jingles para Oswald de Andrade*. Já em 1972, os sinais de declínio se tornaram mais evidentes, com a promoção de poucas sessões, por conta do impedimento, cada vez maior, de que o cineclube tivesse o poder de escolha de títulos para serem exibidos em salas de cinema, e também pelo fato de a Prefeitura de Campinas haver passado a negar ao CCUC o valor correspondente ao imposto sobre diversões públicas. Assim, é possível notar a diminuição nas atividades, que culminaria na extinção do Cineclube Universitário, em 1973.

Mesmo em processo de decadência, em 1972, o CCUC recebeu os integrantes do Cine Universitario del Uruguay, o que demonstra seu relacionamento com outros cineclubes não só brasileiros, mas também sul-americanos, assim como fazia o Clube de Cinema de Porto Alegre. Ademais, o Cineclube Universitário de Campinas, como pudemos notar ao longo desse capítulo, mantinha contato próximo com o Centro de Cineclubes de São Paulo,

acompanhando assembleias e encontros, e comparecendo às Jornadas Brasileiras de Cineclubes, que ocorriam em diversos locais do território brasileiro.

Os cursos oferecidos pelo CCUC foram três, dois em 1967 e um em 1970. Os debates são mais difíceis de numerar, porém ocorreram diversas vezes, incitados por sessões promovidas pelo Cineclube Universitário ou por filmes em cartaz em algum dos cinemas da cidade. Por conta da falta de uma sede apropriada, os debates aconteciam na UCC ou no CCLA.

A questão da sede também é algo interessante de ser lembrado. Inicialmente, foi concedida pela Universidade Católica uma sala próxima ao Pátio dos Leões, que, em seguida, foi tomada de volta, assim como as salas utilizadas pelos centros acadêmicos. Posteriormente, a sede do cineclube foi transferida para o casarão do chamado “Centrão”, no centro da cidade, onde também funcionavam os centros acadêmicos. Após, em 1969, com a presidência de Dayz Peixoto Fonseca, foi oferecida, pelo reitor da UCC, uma nova sala, que também era ocupada pelo DCE. Depois disso, próximo ao ano de 1971, o cineclube deixou de possuir sede ou endereço oficial. Os documentos referentes ao CCUC eram guardados na casa da então presidente, onde também ocorreram várias reuniões.

Quanto à Universidade Católica de Campinas, sua proximidade com o cineclube se esvaiu ao longo do tempo. Apesar de haver sido o berço do CCUC, a maior contribuição da UCC, além do estímulo inicial, foi haver fornecido uma sede ao cineclube durante seus primeiros anos, em uma sala própria, além de auxílio financeiro para a publicação do primeiro número do jornal *Cine Clube*. Depois, com o episódio envolvendo o Cineclube Universitário e o então Cônego Amaury Castanho, houve um distanciamento por parte da universidade. O contato foi retomado em maior intensidade quando, na gestão de Dayz Fonseca, teve início o trabalho de exibição de filmes junto aos cursos e a retomada de uma sede na Universidade. Atualmente, constatamos que a PUC-Campinas pouco divulga sua relação com o CCUC, tampouco possui em sua biblioteca um arquivo destinado a informações sobre o cineclube.

Uma das maneiras mais interessantes de aproximação entre o público e o CCUC, além das sessões, debates e cursos, era o jornal *Cine Clube*. A partir dele foi possível iniciar o mapeamento das exposições realizadas pelo cineclube campineiro, durante os anos de sua publicação. Em suas páginas, as críticas, escritas pelos membros do CCUC e colaboradores, sendo várias sobre filmes apresentados em sua programação, foram capazes de enunciar o pensamento cinematográfico de um grupo de jovens universitários de classe média que seria responsável pela realização de curtas-metragens na cidade, utilizando-se das influências das

obras assistidas. É sobre o jornal *Cine Clube* que se deterá o próximo capítulo dessa dissertação.

3. JORNAL *CINE CLUBE*

O jornal *Diário do Povo*, de 7 de novembro de 1965, noticiou o lançamento do jornal *Cine Clube*: “O Cineclube Universitário em solenidade realizada na noite de ontem, na sede do Centro de Ciências, lançou o primeiro número do jornal representativo da entidade e dedicado a assuntos de cinema, especialmente.”¹¹⁵

De acordo com Luiz Carlos Ribeiro Borges, a ideia de publicar um jornal surgiu depois de verificado o sucesso dos festivais de cinema promovidos e, conseqüentemente, o razoável montante em caixa. Além disso, havia também uma vontade de não só exibir os filmes e de fazer os debates, mas de escrever sobre cinema. Segundo Borges, Dayz Peixoto Fonseca teve sua coluna de crítica cinematográfica, no jornal *Diário do Povo*, durante muito tempo, que, depois, foi assumida por ele. Rolf de Luna Fonseca também escrevia e dava aulas sobre cinema no CCLA e conhecia uma série de intelectuais campineiros que também tinham interesse em escrever sobre o assunto.

Dayz e Rolf afirmam que o dinheiro para a publicação do primeiro número de *Cine Clube* foi concedido também pelo reitor da Universidade Católica, Monsenhor José Salim, pelo futuro prefeito da cidade Orestes Quércia e pelos cinco anunciantes que se encontram em suas páginas. A gráfica escolhida para a impressão das cópias foi a Gráfica Palmeiras, uma indicação do artista plástico Raul Porto, que era responsável pela diagramação do jornal.¹¹⁶

Ainda segundo eles, os artigos publicados em *Cine Clube*, geralmente, relacionavam-se com as exibições promovidas pelo CCUC. Não fosse esse o caso, cada um daqueles encarregados de escrever em um dos números do jornal escolhia o tema a ser tratado. Borges complementa que, em seu caso, muito do que escrevia para sua coluna de cinema na imprensa periódica era reaproveitado nas páginas de *Cine Clube*.¹¹⁷

Quanto à venda dos exemplares, esta era realizada por alguns dos sócios do cineclube para pessoas não sócias, geralmente amigos da faculdade. Além disso, Dayz diz se lembrar de uma banca no centro da cidade, no Largo do Rosário, de frente para a Avenida Francisco Glicério, onde eram deixados vários exemplares do jornal para a venda. Já Rolf afirma ter feito *Cine Clube* chegar até Sorocaba, por meio de um advogado, também integrante de um grupo de teatro na cidade, que conheceu nas viagens de trabalho.¹¹⁸

¹¹⁵ Cine Clube lança jornal. *Diário do Povo*, 07/11/1965, p. 5.

¹¹⁶ FONSECA, Dayz Peixoto; FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

¹¹⁷ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

¹¹⁸ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

O valor de cada exemplar variou ao longo do tempo. O primeiro número de *Cine Clube* foi vendido aos não sócios por Cr\$ 200,00, o equivalente hoje a algo em torno de R\$ 2,50; para o número 2, houve um aumento de Cr\$ 100,00, passando, portanto, a custar Cr\$ 300,00, ou R\$ 3,21; já os dois números seguintes, 3 e 4, tiveram seu preço ampliado para Cr\$ 500,00, o correspondente a um valor entre R\$ 4,00 e R\$ 5,00, considerando a incidência inflacionária. Durante a venda do último número, já havia ocorrido a mudança na moeda brasileira, de Cruzeiro para Cruzeiro Novo, o que fez com que o jornal passasse a custar NCr\$ 0,50 (R\$ 3,70).

Sobre a estrutura de *Cine Clube*, é possível dizer que, nos quatro primeiros números, é mantida uma quantidade de artigos razoável, variável entre cinco e nove. Ademais, em termos de projeto gráfico, o jornal, nesses mesmos quatro números, não apresentou mudanças, uma vez que foi mantido o responsável por esse setor, Raul Porto. Já na edição de número 5, há uma sensível modificação no projeto gráfico, o que leva a uma diminuição na extensão dos artigos e, conseqüentemente, a um aumento em sua quantidade. Tal alteração justifica-se pela saída de Porto da equipe e sua substituição por Gustavo Mazzola, publicitário e colega da Universidade Católica. Segundo Rolf, Mazzola considerava o formato do jornal muito acadêmico e optou por uma solução que considerava mais moderna, com o intuito de atrair a atenção do público. As páginas possuíam em torno de 48,5 cm, na vertical, e 33 cm, na horizontal, eram constituídas de papel *couché* fosco, com gramatura 110 g/m².

Quanto ao expediente do jornal, o primeiro número contava, como diretor-responsável, com Luiz Carlos Ribeiro Borges; como parte do conselho de redação, Dayz Peixoto, Rolf de Luna Fonseca e José Alexandre dos Santos Ribeiro; e como responsável pelo projeto gráfico, Raul Porto. No número seguinte, os nomes são mantidos, com a única diferença da ausência do nome de José Alexandre dos Santos Ribeiro, no conselho de redação. Já na quarta edição do jornal, foi acrescentado o nome de Paulo de Tarso Salomão, tesoureiro do Cineclube Universitário, em 1967, ano de impressão de *Cine Clube* número 4. Com as mudanças ocorridas na quinta edição, são apenas constantes no quadro do expediente os nomes de Luiz Carlos Ribeiro Borges, Dayz Peixoto Fonseca e Rolf de Luna Fonseca, como integrantes do conselho de redação, e Gustavo O. C. Mazzola, como responsável pelo projeto gráfico e pela secretaria de redação do jornal.

A edição de número 1 de *Cine Clube*, publicada no mês de novembro de 1965, é aberta por um editorial que apresenta o jornal ao leitor, discorre sobre o sucesso da promoção de debates e da Semana do Cinema Francês, revela o interesse de divulgar o Cinema Novo ao

público e explicita a maneira como *Cine Clube* tratará o cinema. Também nessa edição, são encontrados os artigos: “Filosofia do grito”, do Padre Lúcio Campos Almeida; “Antonioni: ‘Humour’ e poesia”, de José Alexandre dos Santos Ribeiro; “Dublagens”, de José Lino Grünewald; “Os companheiros”, de Dayz Peixoto; “Cinema: Linguagem e significação”, de Rolf de Luna Fonseca; “Cinema brasileiro: Da aventura à aventura”, de Luiz C. R. Borges; “Marienbad surpreendido”, de Heládio Brito; e “Viver a vida ou Godard ou A objetividade total”, de José Lino Grünewald.

Em seu segundo número, publicado em abril de 1966, o jornal apresenta uma estrutura parecida com a do anterior. Na primeira página, há um editorial noticiando as últimas atividades do cineclube e anunciando a continuidade da publicação, mesmo diante das dificuldades. O editorial ainda anuncia o conteúdo dessa edição, “temas de alta atualidade e interesse dentro do campo cinematográfico: artigos sobre *Vagas estrelas da Ursa*, sobre o cinema nacional, entrevista com Maurice Capovilla, Cinema e a Nova Psicologia (de Merleau-Ponty)”.¹¹⁹ Em uma única coluna que ocupa metade da página, é reconhecida a boa aceitação do leitor campineiro em relação ao jornal, com destaque para o público jovem. Depois, é promovida uma breve retrospectiva dos “acontecimentos cinematográficos” ocorridos na cidade naquele ano.

Além disso, são assinalados como planos do cineclube para o ano corrente trazer uma lista de filmes exibidos tão interessante quanto os que os cinemas de Campinas exibiram nos outros anos, e organizar um “Conselho de Cinema”, que elegeria os dez melhores filmes exibidos durante cada ano. No último parágrafo do editorial, é enfatizado o repúdio dos membros do CCUC às graves atividades da censura, de apreensão e mutilação de obras de arte.

No lado direito da página, entre duas fotos de Claudia Cardinale, em *Vagas estrelas da Ursa*, está o índice dos artigos contidos nas seis páginas do jornal¹²⁰: “Os reis do ié ié ié”, de Sérgio Augusto; “Vagas estrelas da Ursa”, de José Alexandre dos Santos Ribeiro; uma entrevista de duas páginas com Maurice Capovilla; “Variações em torno de um tema: Cinema nacional no contexto”, de Luiz C. R. Borges; e “O cinema e a nova psicologia”, de Maurice Merleau-Ponty.

Já o editorial do jornal número 3, publicado em junho de 1966, discorre sobre a Semana Internacional do Filme Moderno, realizada pelo CCUC, destacando o sucesso

¹¹⁹ Cinepanorama: projetos e realizações. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são desse texto.

¹²⁰ O número 2 é o único número de *Cine Clube* que possui 6 páginas, os demais possuem 8.

ocorrido nas exibições de dois grandes filmes nacionais, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*. Posteriormente, são discutidos os resultados da Semana do Filme Moderno e uma crítica feita pelo então Cônego Amaury Castanho, sobre a qual já tratamos no capítulo anterior.

Logo abaixo da foto de Jolanda Umecka e Leon Niemczyk, no filme *A faca na água*, ainda na primeira página, há o índice de artigos que compõem a edição de número 3 do jornal, que, basicamente, são críticas sobre os filmes da Semana Internacional do Filme Moderno (5/5 a 11/5/66): “Salvatore Giuliano – um cadáver e um mito”, de Sérgio Augusto; “Juramento de obediência”, de Rolf de Luna Fonseca; “Noites de circo”, de Disney Francisco Scornaienchi; “Vidas secas na terra do sol”, de Luiz C. R. Borges; “Um mundo por dentro: A aventura”, de J. Augustin Mahieu; e “A faca na água – Manifestação do moderno cinema polonês”, de Dayz Peixoto.

A publicação de *Cine Clube* número 4 realizou-se em novembro de 1966. Na primeira página, logo abaixo do título do jornal, está uma pequena manchete sobre a realização do curta-metragem *Um pedreiro*, pelo Cineclube Universitário.

Em seguida, o leitor encontra um editorial comemorativo de um ano de existência do jornal. Nele, Luiz Carlos Ribeiro Borges relembra o editorial da primeira edição, em que foram listados os objetivos tanto do CCUC quanto do jornal *Cine Clube*.¹²¹ Ele afirma que o possível foi feito para concretizá-los, tanto que a publicação alcançou a quarta edição, que conta com os seguintes artigos: “Menino de engenho – considerandos”, de José Alexandre dos Santos Ribeiro; “O desafio” e “O cinema-besouro”, de J. A. Pereira da Silva; “Peripécias de um filme narradas por um de seus perpetradores ou Cineclube vai firme ou O Um pedreiro” [sic], de Luiz C. R. Borges; uma “Entrevista: com Jerry Lewis”; e “Cinema ou administração”, de José Lino Grünewald.

No editorial, Borges também escreve sobre o filme de curta metragem *Um pedreiro*, dirigido por Dayz Peixoto e produzido pelo Cineclube Universitário. Como “nem só de teoria vive um cineclube”, optou-se por utilizar o dinheiro ganho com a Semana Internacional do Filme Moderno para realizar um filme. Ele conta que *Um pedreiro*, após sua finalização, foi inscrito no Festival JB-Mesbla, e exibido em várias cidades do interior de São Paulo, como São João da Boa Vista, Araraquara e Indaiatuba. Em seguida, é citada a sessão do filme *Vereda da salvação*, promovida pelo CCUC, no Centro de Ciências, Letras e Artes, com a

¹²¹ Editorial. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 1. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. As citações seguintes são do mesmo texto.

presença de grande público, principalmente de estudantes. Borges afirma que o cineclube continuaria exercendo todas as atividades já desempenhadas até o momento, de exibição, debate, crítica e de realização, sempre dedicando seu trabalho à juventude brasileira.

Em setembro de 1967, foi publicada a quinta edição do jornal *Cine Clube*, que manteve as oito páginas da edição anterior.

Logo na primeira página, é possível constatar a alteração no projeto gráfico, mencionada anteriormente. O modelo de editorial, em meia página, sofre modificação e as notícias sobre as atividades do cineclube passam a ser expostas em quatro colunas. Na primeira coluna, a maior, são anunciadas as mudanças na publicação, que proporcionariam maior acesso ao conteúdo escrito, por aqueles excluídos da chamada “elite dos iniciados”, difundindo a cultura amplamente, sem perder, entretanto, o corpo harmônico “que sorrisse, em concomitância, às exigências do intelecto e à sensibilidade das retinas.”¹²² O objetivo era, portanto, divulgar textos menos complexos do que aqueles que vinham preenchendo as páginas das edições anteriores.

Sob o título de “CCUC produz novos curtas-metragens”, as demais três colunas da primeira página tratam do período de montagem do segundo filme do cineclube, *O artista*, e do início das filmagens de um terceiro curta, ainda sem nome definido. O texto encarrega-se, em parte, de noticiar em que estágio encontravam-se as novas obras cinematográficas realizadas pelo CCUC, contando com breves resumos de seus roteiros. Aquele que seria o terceiro filme do cineclube, sobre a “atuação política de um estudante, em confronto com a apatia da coletividade”¹²³, e que ainda não possuía título, não chegou a ser realizado. Ademais, é afirmado que na edição seguinte do jornal tratar-se-ia com detalhes das novas produções do CCUC, o que não ocorre, pelo fato de o quinto haver sido o último número publicado.

A opção para o número 5 do jornal foi, portanto, a de publicar textos menos densos e extensos. Se as edições pregressas de *Cine Clube* exibiam um texto por página, o que lhes concedia um ar mais limpo, a quinta edição mostra páginas mais tumultuadas visualmente, devido à maior quantidade de textos.

Integram a quinta edição de *Cine Clube* um artigo escrito por Salvyano Cavalcanti de Paiva, transcrito do *Correio da Manhã*, sobre os atos da censura; uma notícia sobre o Festival de Cinema Brasileiro, a ser promovido pelo CCUC; detalhes sobre a II Semana do Cinema

¹²² Editorial. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 1. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

¹²³ CCUC produz novos curtas-metragens. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 1. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges.

Francês; o artigo de Dayz Peixoto, intitulado “Itinerário de Agnès Varda ou quando a mulher faz cinema”; de Rolf de Luna Fonseca, texto sobre “O cinema brasileiro e seus problemas econômicos”; a crítica de José Alexandre dos Santos Ribeiro, “Da criação em ‘As criaturas’”; o artigo “Idade do ouro, idade do ferro: Notas sobre a política e o cinema: por Michel Mardore”, traduzido da revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 175, fevereiro de 1966, por Ivanize e Disney Scornaienchi; duas críticas de Luiz Carlos Ribeiro Borges, “Todas as mulheres do mundo” e “A bossa da conquista”; e uma coluna sobre “Cinema Novo e comunicação”, contendo um depoimento de Carlos Diegues.

Assim, podemos perceber que a publicação se encarregava de descrever as atividades desenvolvidas pelo CCUC, como a promoção da Semana de Cinema Francês, por exemplo, fornecia informações sobre o público campineiro, sobre fitas a serem exibidas e o circuito cinematográfico de Campinas, nos anos de sua existência. Além disso, era em *Cine Clube* onde determinados membros do CCUC, como Luiz Carlos Ribeiro Borges, Dayz e Rolf Fonseca, podiam expressar suas opiniões cinematográficas, principalmente sobre filmes estrangeiros exibidos pela entidade e sobre cinema brasileiro.

Os anúncios eram constantes nas edições de *Cine Clube*, pois serviam, também, como forma de financiamento do jornal. Nas páginas de suas cinco edições, encontramos os mais variados anunciantes, desde relojarias, lojas de tecido, livrarias, até distribuidoras de filmes. Em seu número 1, figuram os anúncios da Ziggiatti e Aveniente, projeto, construções e incorporações; das Lojas Anaconda, de cosméticos; do Cine Brasília, com sua programação de novembro, composta por um Festival Greta Garbo; os anúncios da Livraria Imaculada Conceição; e de João Batista Morano, advogado. Já na edição seguinte, encontramos as propagandas da Livraria Parthenon, da Cinematográfica Campineira LTDA. e do Banco Bonsucesso. É possível notar que a quantidade de anunciantes caiu de seis para três, muito provavelmente pelo fato de ser já o segundo número do jornal e de não haver a empolgação inicial que *Cine Clube* gerou. A edição de número 3 de *Cine Clube* é a única que não possui qualquer anúncio. Em seu número 4, o jornal divulga seis anunciantes: a Casa Europa, vendedora de roupas; a Livraria Universal; a Constanze Creações; a Relojoaria Chinellato; a Cinematográfica Campineira LTDA.; e as Casas Regente, loja de tecidos. No número 5, constam quatro anúncios: da Constanze Creações, Samburá Lanches, Foto Wagner e Livraria Imaculada Conceição.

A Cinematográfica Campineira, de acordo com sua propaganda, exibia filmes em domicílio, consertava e vendia projetores. As películas apresentadas poderiam ser escolhidas

pelo consumidor entre variados gêneros, podendo ser tanto de curta quanto de longa-metragem, sempre na bitola 16mm. Não há informações precisas sobre a utilização dos serviços da empresa pelo CCUC, porém, podemos presumir que, no caso de exibições promovidas na Universidade Católica, havia a participação da Cinematográfica Campineira, justamente pelo fato de serem realizadas lá somente exibições de filmes em 16mm.

É depois do número 5 que o jornal *Cine Clube* deixa de ser publicado. As justificativas sobre o ocorrido não parecem muito claras na memória dos envolvidos. Luiz Carlos Ribeiro Borges diz acreditar que seu afastamento, em 1968, para se preparar para concursos ligados à magistratura, pode haver influenciado na extinção da publicação. Certamente, pelo fato de ser um dos membros do CCUC mais ativos com relação ao jornal, a saída de Borges desestimulou os demais colaboradores. Ademais, no início de 1968, foi discutida a continuidade de *Cine Clube*, desde que fossem barateados os custos, o que não ocorreu, entre outras coisas, por conta do acúmulo de atividades da diretoria do cineclubes, que não conseguia, sequer, proceder a reorganização de sócios, para promover novas eleições, que viriam a ocorrer somente em 1969.

De qualquer forma, o jornal *Cine Clube*, sempre publicado pela gráfica Palmeiras, contribuiu para que fosse possível ao associado acompanhar as atividades desenvolvidas pelo Cineclubes Universitário de Campinas e, também, acompanhar o que se vinha discutindo sobre cinema em grandes jornais do país e importantes revistas de cinema, por meio de transcrições de artigos. Além disso, através de *Cine Clube*, é possível notar as influências teóricas recebidas pelos escritores e membros do CCUC, que, além de compartilhar as ideias da revista *Cahiers du Cinéma*, estavam preocupados em divulgar o Cinema Novo brasileiro.

Assim, podemos constatar que vários tópicos se repetem nos textos das cinco edições de *Cine Clube*, como o cinema estrangeiro, as críticas de filmes exibidos pelo cineclubes, a censura, reflexões de caráter teórico e cinema nacional. A seguir, trataremos dos principais tópicos encontrados no jornal, discorrendo, com maior profundidade, sobre os textos mais representativos de cada um deles.

3.1. CINEMA ESTRANGEIRO

O cinema estrangeiro é um dos assuntos mais tratados em *Cine Clube*, uma vez que estava maciçamente presente na vida de todos os fãs de cinema da época. Os vários textos de que trataremos adiante são críticas feitas a filmes estrangeiros que não foram exibidos pelo

CCUC, mas, provavelmente, estiveram em cartaz em algum cinema da cidade, ou na capital do estado. Ressaltamos que serão abordados todos os artigos encontrados no jornal, conferindo destaque aqueles escritos pelos integrantes do CCUC e por colaboradores campineiros, sendo os demais textos expostos de maneira menos aprofundada.

Logo no primeiro *Cine Clube*, vários autores abordavam filmes estrangeiros, em suas críticas. Inicialmente, citamos os autores de “Antonioni: ‘Humour’ e poesia” e “Filosofia do grito”, José Alexandre dos Santos Ribeiro e Padre Lúcio Campos Almeida, respectivamente. Sabemos que José Alexandre colaborou diversas vezes com o cineclube, seja no jornal, com artigos nas edições de número 2 e 5, seja em dois cursos de cinema promovidos em 1967. Aliás, ele aparece como integrante do conselho de redação de *Cine Clube*, em seu primeiro número. Já Padre Lúcio escreveu este único texto para o número 1 do jornal, mas sabemos que era muito próximo dos membros do CCUC. Ele era professor do curso de Filosofia e foi o responsável pela realização da “Semana de Estética Aplicada ao Cinema”, a qual foi importante para a criação do Cineclube Universitário. Além disso, de acordo com Dayz Peixoto Fonseca, sua aluna na época, o padre gostava muito de cinema e, inclusive, estimulava os alunos a verem os filmes, debatê-los na sala de aula e a escrever sobre eles.¹²⁴

O texto “Antonioni: ‘Humour’ e poesia” tem por início a exposição das atividades ligadas ao cinema que Michelangelo Antonioni exerceu desde o início de sua carreira, começando pela crítica, na revista *Cinema*, passando por anos de documentário e de “funções coadjuvantes” com Rossellini e Fellini, até chegar a 1950, quando surgem os filmes de longa metragem do diretor. Segundo José Alexandre, o Antonioni que nos dá *Cronaca di un amore* (1950) é “um Antonioni já com todo um processo estético, e especificamente cinematográfico, amadurecido em suas premissas, por anos de segura aprendizagem teórica, de crítica militante, de sensibilidade apurada [...] e de prática consubstanciada”.¹²⁵

A seguir, o autor relembra a importância dos filmes de curta metragem de Antonioni, destacando *Nettezza urbana* (1948), *L’amorosa menzogna* (1949), *Superstizione* (1949), *Sette canne, un vestito* (1949), *La villa dei mostri* (1950), *La funivia del Faloria* (1950) e *Uomini in piu* (Niccolo Ferrari, 1955), o qual foi produzido por ele. De acordo com o texto, esse período dos curtas-metragens foi responsável por definir o estilo antonioniano, que seria utilizado em obras posteriores, como *Cronaca di un amore*, com sua temática ligada à “opressão dos homens contra o homem”. José Alexandre dos Santos Ribeiro afirma que esse tema já fora

¹²⁴ FONSECA, Dayz Peixoto; FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

¹²⁵ RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. Antonioni: “Humour” e poesia. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

tratado por Shakespeare, Machado de Assis, Kafka e por dois colegas do diretor italiano, Visconti e Fellini, e a partir daí, passa a comparar o trabalho de Antonioni com o dos outros dois diretores. Visconti se distancia de Antonioni pelo fato de abordar com mais frequência o proletariado, o que acarretaria em uma forma distinta de tratar o tema. Já Fellini seria o representante da ironia, enquanto Antonioni seria do “humour”. Se o primeiro expõe ao ridículo uma situação social que o desagrada, o segundo somente a constata, e atinge o objetivo de trazer ao público uma obra universal.

Posteriormente, o artigo se refere ao purismo do estilo antonioniano, apoiado, sobretudo, na imagem, o que poderia representar para o espectador um certo hermetismo. Tal hermetismo seria, ainda, reforçado pela falta de um enredo convencional em seus filmes, pois eles simplesmente “andam e param”, sem ter um começo e um fim.

Para finalizar sua contribuição, Ribeiro exalta a obra de Michelangelo Antonioni, afirmando que o diretor possui “uma visão ‘humorística’ da vida: uma inclusão absoluta do ‘seu’ cinema na Estética e, mais especificamente, uma linguagem cinematográfica desmesuradamente poética”.

O texto com o qual divide a página, “Filosofia do grito”, reforça vários pontos do artigo anterior, apesar de se concentrar em um filme diferente. Em vez de realizar uma retrospectiva da carreira de Antonioni, como fez José Alexandre dos Santos Ribeiro, Padre Lúcio efetua uma comparação do filme *O grito* com a trilogia lançada em seguida, composta por *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), porém mantém o discurso de que Antonioni é responsável pela análise do drama interior do homem moderno, em seus filmes. Segundo ele, na trilogia citada, o diretor funciona como um “analista da burguesia”, que é uma classe em decadência, enfrentando o “drama da insatisfação”, o que somente poderia gerar “uma total precariedade de sentimentos”¹²⁶. Entretanto, em *O grito*, essa problemática é ampliada, e, também, “o binômio idealismo-realismo” antes representado, respectivamente, pela mulher e pelo homem, parece inverter-se. Além disso, se *La notte* e *L'eclisse* possuem um ar ensaístico, *O grito* seria uma obra mais acabada, “que aparenta maior equilíbrio e consistência”.

No último parágrafo do texto, o autor trata da pureza cinematográfica da obra antonioniana, característica que o faria preferi-lo a Fellini, algo também dito no artigo anterior. Por outro lado, as últimas linhas são as que mais diferenciam a contribuição de Padre

¹²⁶ ALMEIDA, Padre Lúcio Campos. Filosofia do grito. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

Lúcio da contribuição de José Alexandre, pois nelas o autor ressalta se tratar de uma opinião totalmente pessoal, uma questão de predileção de estilo, e não de uma análise de caráter mais profundo, ao contrário dos traços mais didáticos do texto de Ribeiro.

De qualquer forma, é possível detectar que ambos os artigos exaltam a obra de Michelangelo Antonioni, ressaltando o peso de questões interiores do homem, bem como a opção estética purista do diretor. A verdade é que Antonioni era uma figura muito querida pelo Cineclube Universitário, assim como eram seus filmes, que foram exibidos e debatidos várias vezes. Além disso, a presença de dois textos sobre o diretor italiano, no jornal *Cine Clube* de número 1, deve-se ao fato de o CCUC haver promovido um debate, no início de 1965, sobre o filme *O grito*, que se encontrava em cartaz no circuito comercial campineiro. Por conta da exibição, pelo cineclube, de *A aventura*, Antonioni aparece novamente como tema do artigo “Um mundo por dentro: A aventura”, de J. Augustín Mahieu, na terceira edição do jornal.

Ainda no número 1, na página 3, há uma crítica de Dayz Peixoto sobre *Os companheiros* (*I compagni*, Mario Monicelli, 1963), em que a autora dedica o primeiro parágrafo àquela que era a última obra significativa de Monicelli, *A grande guerra* (*La grande guerra*, 1959), na qual o diretor dava “um tratamento simples à narrativa e humano aos personagens”.¹²⁷

A seguir, a autora ressalta a simplicidade de *Os companheiros*, sem nenhum “efeito cerebral”, apenas uma dinamização funcional, criada por diferentes posicionamentos de câmera e cortes. Nesse filme, segundo ela, Mario Monicelli é capaz de mostrar que cada cena filmada pode ser observada do ponto de vista de personagens diferentes. Ademais, não existem tipos ideais, sendo todos operários, que nunca aparecem isolados do grupo. Os personagens não representam, mas sim exercem sua “existência autenticamente humana”.

A ideia de coletividade e a força expressiva do movimento de massa em *Os companheiros* são destacadas em seguida, e fariam Dayz lembrar-se de filmes como *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *Outubro* (Sergei Eisenstein, 1927), *A greve* (Sergei Eisenstein, 1927) e *A mãe* (Vsevolod Pudovkin, 1926). Em seguida, ela reforça a coesão entre diversos elementos da obra, como a movimentação de câmera, montagem, diálogo, fotografia e música, afirmando que “um não subsistiria sem o outro, porque formam uma unidade perfeita”.

¹²⁷ PEIXOTO, Dayz. *Os companheiros*. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

Não é esquecida a qualidade da interpretação dos atores, principalmente a de Marcello Mastroianni, que atuou no papel do Professor Sinigaglia, o líder dos operários, capaz de “criar um personagem inesquecível”. Em seguida, é discutido o final do filme, em que os operários saem derrotados diante da aliança entre patrões e policiais, porém conscientes de seu papel social e da necessidade de continuar sua luta.

Ao finalizar sua contribuição, Dayz Peixoto classifica *Os companheiros* como “um salto na evolução do cinema social italiano, um dos mais importantes da atualidade”, e coloca o diretor Mario Monicelli “na galeria dos grandes autores do cinema contemporâneo”. A crítica é seguida da ficha técnica do filme, localizada no canto inferior esquerdo da página.

O motivo que levou Dayz a escrever sobre a fita de Monicelli pode haver sido sua exibição em algum dos cinemas da cidade e a necessidade de redigir textos sobre os filmes em cartaz, para sua coluna no jornal *Diário do Povo*, já que o CCUC somente iria exibir *Os companheiros* em 2 de maio de 1969, no auditório da UCC, em parceria com o curso de Ciências Sociais. Ademais, trata-se de um filme representante do cinema social, linha que o cineclube seguirá em seus dois primeiros filmes, *Um pedreiro* e *O artista*.

No segundo número do jornal *Cine Clube*, ao alcançar sua segunda página, o leitor se depara com uma foto dos Beatles correndo, sem legenda, na extremidade superior esquerda, e, logo abaixo, há o texto de Sérgio Augusto, transcrito do jornal *Correio da Manhã*, de 16 de dezembro de 1964, “Os reis do ié ié ié”.

O crítico, inicialmente, alerta aos possíveis espectadores sobre o conteúdo do filme de Richard Lester, que são os Beatles, esses “quatro bípedes antropoides absolutamente cabeludos”¹²⁸. Após comparar a perseguição das fãs inglesas aos quatro rapazes com a inversão da perseguição de Sátiro à Ninfa, Sérgio Augusto chega a Shakespeare. Em uma frase da peça *Antônio e Cleópatra*, o autor discorre sobre o medo que se deve ter dos integrantes do grupo musical, pois Julio César diz a Plutarco que era a esses bem nutridos e de cabeleiras compridas que temia. E o temor aos Beatles deveria vir pelo fato de “atrás de uma castidade dominical, esconde[r]-se um espírito tão desabusado quanto as letras das canções de Trini Lopez, o prazer pela aventura, o ímpeto juvenil de ser alguma coisa além de simples herdeiros da glória dos que fizeram uma guerra e saíram vitoriosos”. Por fim, o autor classifica o filme como “um instante de total descontração intelectual, insolência e humor” e enfatiza a questão do ritmo, que rege toda a obra. As últimas linhas trazem uma adaptação de

¹²⁸ AUGUSTO, Sérgio. Os reis do ié, ié, ié. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

Shakespeare e uma nova recomendação ao espectador: “*To Beatles or not to Beatles*, eis a questão. [...] Se você tiver a meritória coragem de ficar até o fim, não saia antes dos excelentes créditos.”

Provavelmente, esse texto do *Correio da Manhã* foi escolhido para fazer parte dessa edição de *Cine Clube* por ser uma crítica a um filme exibido em circuito comercial no ano anterior, que atingiu um grande sucesso, senão entre o público campineiro, em geral, pelo menos entre os membros do cineclubes. Além disso, segundo a introdução de Ruy Castro no livro *Um filme por dia*, críticos como José Lino Grünewald, Mauricio Gomes Leite, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Ely Azeredo, Carlos Heitor Cony, Paulo Perdigão, Sérgio Augusto, Valério Andrade, entre outros, influenciados pelo crítico Moniz Vianna, assumiram a crítica cinematográfica do *Correio da Manhã* durante os anos 1960 e, devido ao alcance nacional do jornal, tinham seus textos lidos por interessados por cinema, como os integrantes do Cineclubes Universitário de Campinas, em todo o território brasileiro.¹²⁹

Sobre o conteúdo das críticas do *Correio da Manhã*, Castro afirma:

É impossível a um cinéfilo brasileiro de última geração avaliar o peso da crítica de cinema nos anos 50 e 60. Era enorme, e não apenas no Brasil. O cinema se tornara o grande afrodisíaco intelectual de dois ou três continentes. Os filmes eram agora discutidos à luz da história, da ética, da religião, da psicanálise, da antropologia, do estruturalismo e do cinema mesmo. Quando discutidos à sombra da ideologia, podiam provocar rachas culturais, arruinar amizades e até desfazer namoros. Certos diretores foram promovidos a divindades internacionais - por um momento houve um culto a Resnais, outro a Antonioni, outro ainda, que se prolongou por merecimento, a Buñuel, e, por quase dez anos, uma satânica seita chamada Godard. Tudo isso era vivido também no Brasil [...].

Assim, podemos constatar a dimensão da influência exercida por tais críticos sobre a visão cinematográfica dos cineclubistas campineiros, bem como na elaboração de seus textos. Ademais, a escolha de publicar as críticas de autores como Sérgio Augusto, José Lino Grünewald e Salvyano Cavalcanti de Paiva, no jornal *Cine Clube*, denota que os membros do CCUC as tinham como leituras essenciais aos frequentadores do cineclubes.

Sobre outro filme do diretor Richard Lester, *A bossa da conquista* (*The knack ...and how to get it*, 1965), há uma crítica de Luiz Carlos Ribeiro Borges, em *Cine Clube* número 5. O autor afirma que, apesar da temática convencional do triângulo amoroso, o cineasta sabe como representá-la de maneira original. Borges crê na “mão agitadora” de Lester, que leva a

¹²⁹ CASTRO, Ruy. Trailer: Moniz, *wagonmaster*. In: VIANNA, Antonio Moniz. *Um filme por dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/trecho.php?codigo=11902>. Acessado em: 16/02/2013. A citação seguinte é do mesmo texto.

uma “invenção que não se detém nas barreiras da lógica, nem nos preconceitos de uma ordem cinematográfica estabelecida.”¹³⁰ Ademais, é destacada a voz que o diretor concede ao jovem, assim como fez em seus dois filmes com os Beatles, *Os reis do ié ié ié* e *Help!* (1965). A conclusão do crítico refere-se à confirmação de Richard Lester como um dos cineastas que mais apresentam “sugestões e caminhos para um cinema não convencional”, sendo capaz de atingir uma arte nova e revolucionária.

O próximo texto a ser citado nesse tópico é de José Alexandre dos Santos Ribeiro, colaborador habitual do cineclube, com o título “Vagas estrelas da Ursa em Visconti”, para a segunda edição do jornal. Ele utiliza o artigo para criar uma crítica contra aqueles que criticam negativamente a obra do diretor italiano Luchino Visconti e para exaltar seu filme *Vagas estrelas da Ursa*, que passou nos cinemas de Campinas, em 1965.

Ribeiro abre sua contribuição afirmando que Visconti era, na época, o cineasta mais açoitado pela crítica cinematográfica, que, dentre todas as críticas de arte, por vezes, conseguia ser a mais “ranzinza” e “gratuita”, como quando condenava Visconti por: “a) falta de unidade temática; b) formalismo rococó-decadente; c) detalhismo exagerado”.¹³¹ Em defesa do cineasta, o autor diz se tratar de uma crítica de ideologia panfletária, contrária à mudança nos temas abordados pelo diretor em seus filmes, o que não comprometeria a unidade de suas obras, marcadas por sua maneira obsessiva de tratar a “fatalidade do destino e da impotente e desesperada luta do homem para se livrar dela, sem conseguir mais que alimentar o conflito até à autodestruição.”

Segundo José Alexandre, é justamente essa luta que Visconti retrata em *Vagas estrelas da Ursa*, de maneira mais poética e com origens na tragédia grega. A história que conta é a do marido que descobre tardiamente que a esposa mantivera uma relação incestuosa com um irmão, por conta de uma “fixação mórbida à memória do pai”. O diretor faz do cenário um espelho de sua visão do mundo desencantada e triste, rompendo com o que a crítica chamaria de formalismo decadente, pois não há uma valorização da forma por si só, mas sim uma transformação de toda elaboração em força expressiva do filme, cujo tema está sempre no homem.

O autor, então, valoriza aspectos do filme de Visconti, como a “economia apolínea de meios de expressão”, a “harmonia total dos enquadramentos”, “a sutileza e funcionalidade da

¹³⁰ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. A bossa da conquista. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 8. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é do mesmo texto.

¹³¹ RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. “Vagas estrelas da Ursa” em Visconti. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

iluminação”, entre outros. Em contraposição, Ribeiro ressalta alguns pontos em que *Vagas estrelas da Ursa* fraqueja, como a “vinculação um tanto melodramática da música ao enredo”, a aproximação de um “*happy end* artificial”, e algumas limitações de Claudia Cardinale no papel.

Sobre a última crítica feita ao italiano, de detalhismo exacerbado, José Alexandre dos Santos Ribeiro responde com uma citação do próprio Luchino Visconti de que isso não ocorre e, se ocorresse, seria notado, pois a busca exagerada do pormenor nos ambientes acabaria por anular o roteiro ou as personagens. Para Ribeiro, portanto, diante de um cineasta como esse, a crítica cinematográfica deveria ser mais cautelosa.

Dessa forma, o texto atua mais como um defensor de Visconti frente a tantas críticas negativas, do que, propriamente, uma crítica a *Vagas estrelas da Ursa*. Como pudemos observar, até agora, a maioria dos textos do jornal *Cine Clube* discorrem sobre determinados cineastas considerados autores, posteriormente se focando em alguma de suas obras. José Alexandre dos Santos Ribeiro atém-se no final do artigo a um único filme, porém a maior parte de seu texto refere-se aos julgamentos recebidos pelo diretor italiano, que o autor considera injustos.

Até então, somente encontramos críticas sobre filmes de produção europeia. Em *Cine Clube* número 4, entretanto, é a primeira vez que o jornal trata do cinema americano, nas páginas 6 e 7, com uma “Entrevista: com Jerry Lewis”, realizada por Axel Madsen, para os *Cahiers du Cinéma*, em fevereiro de 1966, traduzida por um dos membros do CCUC e publicada na íntegra.¹³² A entrevista demonstra o carinho da crítica europeia, em especial a francesa, pelo comediante e diretor.

Não podemos afirmar qual a razão para a entrevista de Jerry Lewis haver sido traduzida e publicada nessa edição do jornal *Cine Clube*. Não foi promovida qualquer exibição de um de seus filmes, ao longo da existência do Cineclube Universitário, porém publicar a entrevista parece um ato de admiração. Talvez tenha sido também uma necessidade de se falar um pouco do cinema americano, que não vinha tendo destaque nos artigos de *Cine Clube*, mas sem deixar de lado a visão europeia, uma vez que Lewis foi entrevistado por um colaborador da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, uma leitura de referência para os cineclubistas campineiros.

¹³² MADSEN, Axel. Entrevista: com Jerry Lewis. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 7. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges.

De qualquer maneira, foi possível observar que, nos números iniciais de *Cine Clube*, as críticas sobre filmes estrangeiros eram mais frequentes. No decorrer das publicações, entretanto, o interesse pelo cinema brasileiro passou a prevalecer. Além disso, a edição número 3 do jornal encarregou-se somente de debater filmes exibidos pelo cineclube, durante a Semana Internacional do Filme Moderno, como veremos a seguir.

3.2. CRÍTICAS DE FILMES ESTRANGEIROS EXIBIDOS PELO CCUC

Os filmes exibidos pelo CCUC ganharam diversas críticas nas páginas de *Cine Clube*, afinal, além de exibir as obras, era necessário discuti-las, tanto com o espectador que comparecia aos debates, quanto com o leitor do jornal. Apesar de predominantemente contidas na edição número 3, desde seu primeiro número encontramos críticas sobre *O ano passado em Marienbad* e *Viver a vida*, ambos exibidos na Semana do Cinema Francês, promovida pelo cineclube. Todos os artigos do jornal referentes ao tema estão contemplados nos parágrafos seguintes, privilegiando, com descrições mais detalhadas, aqueles escritos por membros do Cineclube Universitário e demais colaboradores campineiros.

Dividindo a sétima página do jornal número 1 com duas fotos de Delphine Seyrig, no filme *O ano passado em Marienbad*, e um anúncio da Casa Luz Construções Elétricas, está o artigo de Heládio José de Avila Brito, “Marienbad surpreendido”. De caráter mais analítico e, ao mesmo tempo, poético, já iniciando com uma epígrafe de Carlos Drummond de Andrade, o texto afirma que, tanto para a massa do público quanto para a massa da crítica, à primeira vista, *Marienbad* é um enigma. Comparando-o a uma fuga de Bach, em que os temas se contrapõem, mas, simultaneamente, concordam entre si, o autor segue fazendo analogias entre o filme e outras obras de arte, como uma catedral barroca, uma obra de Mondrian ou de Le Corbusier.

Para ele, o filme de Alain Resnais não pode ser analisado somente por meio de sua forma, nem de maneira demasiadamente próxima às sensações que causa. “*L’année dernière à Marienbad*, portanto, é. ‘É’ não aquilo que queiramos que ela seja. ‘É’, simplesmente, aquilo que o artista fez que ela fosse. Mas, ainda, não ‘o que é’.”¹³³

Em meio a citações de Heidegger e outros pensadores, Brito termina por estabelecer um paralelo entre a obra e o quadro “Guernica”, pois ambos são disformes, assim como

¹³³BRITO, Heládio José de Avila. *Marienbad* surpreendido. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 7. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

Resnais se aproximaria de Picasso, que sabe se afastar ao máximo da realidade, mas continuar em contato com ela. Nessa mesma linha de pensamento, *Marienbad* seria, também, um “labirinto kafkiano” e o “Concerto número 2 para piano e orquestra de Béla Bartók”, que representam espécies de prisões. Assim, o filme respeita o fato de que “uma obra de arte nunca é ‘em-si’, mas sempre ‘para’.” E, dessa forma, leva ao espectador uma oportunidade de travar um “corpo a corpo” com ela, algo feito anteriormente pelo autor com relação à sua obra, que se utilizou da própria linguagem do cinema, de sua luta com ela, para criar “novas realidades” cinematográficas que superam a linguagem descritiva.

Heládio José de Ávila Brito nasceu na cidade de Amparo, no ano de 1929, e foi farmacêutico, poeta, industrial e ator cinematográfico. Destacamos sua participação como ator em *O profeta da fome* (1970), provinda de sua amizade com o diretor Maurice Capovilla. Fez parte do grupo fundador da Academia Campinense de Letras e, na década de 1970, fez parte da diretoria do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas¹³⁴. Sua proximidade com os integrantes do CCUC nos leva a crer que seu artigo foi escrito especificamente para o jornal *Cine Clube*, pois também não há qualquer referência de onde a crítica teria sido retirada, como ocorre com outros textos.

A seguir, ao lado de uma foto de Jean-Luc Godard e Anna Karina, quase que tomando a página inteira, está o segundo artigo de José Lino Grünewald publicado na edição número 1 de *Cine Clube*, “Viver o cinema ou Godard ou A objetividade total”. Nele, o autor discorre sobre o que chama de a “cinevida” de Godard no filme *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962), consistida de uma dialética em que vida e cinema se misturam, transmutam-se.

Segundo Grünewald, “a dialética documentário x ficção encontra seu ápice de entrosamento nessa fita em 12 *tableaux*”, primeiro com a aparição do crítico André S. Labarthe, colega de Godard na revista *Cahiers du Cinéma*, e criador da tese sobre a absorção recíproca entre documentário e ficção, que inicia o processo pretendido pelo diretor de destruição do mito do “objeto de arte”.¹³⁵ Daí ser Jean-Luc Godard o “cineasta do comportamento, do estar, do respirar fenomenológico e, não, das pré-definições, do ser, da estratificação dos conceitos, que isolam o cinema do espectador.”

De acordo com o autor, *Viver a vida* se opõe ao classicismo cinematográfico, trabalhando com uma dialética tríplice entre realizador, filme e espectador. A estória seria o filme em si e nada além dele, por isso Godard o chamava de filme concreto, que José Lino

¹³⁴ PIAUÍ, Francelino S. Campinas bibliográfica (7). *Correio Popular*, Campinas, 28 jan., 1973.

¹³⁵ GRÜNEWALD. José Lino. Viver o cinema ou Godard ou A objetividade total. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 8. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

associa à poesia concreta, em que signo e objeto se confundem. O racionalismo é refutado a partir da utilização de um relativismo total, assim como fizeram Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet, em *O ano passado em Marienbad*. Apesar de aproximar os autores, posteriormente Grünewald os contrasta, afirmando que Resnais “monta o espetáculo a serviço dessa tese [de relativismo total] que, no fim, nos devolve ao espetáculo puro”, já em Godard “a tese nasce depois ou com o espetáculo, ou melhor, o anti-espetáculo.”

O autor segue trabalhando no texto com oposições, sendo lembrada a contraposição orgânico *x* inorgânico, antes representados cinematograficamente por Chaplin e Eisenstein, respectivamente, e que, no momento da escritura do texto, seriam simbolizados por Godard e Resnais. Nessa chamada “sobreposição de dialéticas”, Godard e Resnais unir-se-iam na categoria de invenção ou intelectual, que contrasta com a “puramente sensorial, ou a magia do espetáculo”, na qual se encaixaria Alfred Hitchcock, e que não deve ser desprezada.

O fato é que os escritos de José Lino Grünewald muito se assemelham com o artigo da página anterior, de autoria de Heládio José de Avila Brito, por conta das inúmeras comparações e contrastes, além de um embasamento teórico bastante sólido e denso. O texto de Grünewald, ao contrário do de Brito, foi escrito originalmente para a *Revista de Arte de Vanguarda*, de número 4, de dezembro de 1964, e reproduzido pelo jornal *Cine Clube*. Portanto, pode haver servido de inspiração durante o processo de redação do artigo de Brito.

Nos chama a atenção a edição número 3 do jornal *Cine Clube*, que é totalmente dedicada a críticas de filmes exibidos pelo CCUC na Semana Internacional do Filme Moderno, sobre a qual já discorreremos no capítulo 2.

Primeiramente, destacamos o artigo de Sérgio Augusto, autor já publicado na edição anterior, retirado da revista *Senhor*, número 54, de agosto de 1963. Novamente, observamos o grande interesse por seus artigos, por parte dos integrantes do conselho de redação da publicação cineclubista. O texto, na página 2, aborda o filme *O bandido Giuliano*, de Francesco Rosi. Nele, o autor afirma que o diretor não quis interpretar nada no filme, construindo, apenas, um quebra-cabeças de fatos ocorridos em diferentes datas. Rosi se recusa a dar uma única versão da história do bandido e da sociedade siciliana e se apropria das confusões e obscuridades, pois elas faziam parte do mito de Giuliano. Além disso, “mais do que a história de um fora-da-lei tornado figura mitológica, *Salvatore Giuliano* nos descreve a miséria e o desastre de toda uma população.”¹³⁶ Utilizando-se da frieza documental e da ativa

¹³⁶ AUGUSTO, Sérgio. Salvatore Giuliano – um cadáver e um mito. *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

participação do público, diante da impossibilidade de identificar-se com o herói e sua história mítica, Rosi foi capaz, segundo Augusto, de realizar um filme de verdadeira “libertação intelectual”.

Na página seguinte, está o texto de Rolf de Luna Fonseca e duas fotos do filme *Juramento de obediência*. Rolf começa sua crítica apontando o desconhecimento por parte do público brasileiro do diretor Tadashi Imai e do cinema japonês como um todo. Todavia, mesmo desconhecido, *Juramento de obediência* se mostra um filme de grande valor, em que o diretor japonês trabalha com uma visão cinematográfica realmente humana, mas respeitando a liberdade do espectador e exigindo sua participação, para a construção do conteúdo final.

Após uma explicação sobre as mudanças ocorridas do cinema clássico para o cinema moderno, o crítico ressalta que, apesar de não ser uma fita radicalmente de vanguarda, *Juramento de obediência* é capaz de estabelecer com o espectador uma relação dinâmica. A principal questão tratada pelo filme é a da servidão física e moral do japonês, relatada em episódios que vão desde o século XVII até o período contemporâneo às filmagens. O mesmo ator, Kinosuke Nakamura, interpreta os personagens submissos, nas diferentes épocas, constituindo o que Fonseca chama de “um único personagem-símbolo: o homem alienado e espoliado”.¹³⁷

A submissão reiterada nos seis primeiros episódios do filme, segundo Rolf, leva o espectador a uma indignação e a uma consciência da necessidade de mudança, que o diretor somente leva para o filme no último episódio. Rolf de Luna Fonseca cita uma observação feita por Jean-Claude Bernardet, na *Revista Civilização Brasileira*, nº 2, de maio de 1965, de que o diretor Tadashi Imai teria feito um final que rompe com a repetição da submissão por medo de que, caso deixasse seu personagem continuar na alienação até o fim do filme, sua obra fosse interpretada como “uma visão fatalista do homem e da sociedade”.

Com ritmo lento e sem movimentos de câmera bruscos, o filme mostra ao público as contradições sociais do Japão. Rolf frisa que, apesar de possuir a questão social como tema central, o longa não cai no panfletarismo ideológico. Tadashi Imai não quer demonstrar uma tese ao espectador, mas, sim, incitá-lo a criar sua própria ideia abstrata do significado do filme. Segundo o texto, o “filme preenche uma função social da arte, informando o público sobre a conjuntura social do Japão, porém de uma forma que, transcendendo os puros limites de uma configuração regional, traduz, em linhas gerais, uma problemática quase universal.”

¹³⁷ FONSECA, Rolf de Luna. Juramento de obediência. *Cine Clube*, ano II, nº 3, junho/1966, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

Na página número 4, encontramos o texto de Disney Francisco Scornaienchi sobre o filme *Noites de circo*, de Ingmar Bergman. Scornaienchi inicia seu extenso artigo com o item “Entre parênteses”, em que agradece pelo convite de produzir um texto para o jornal, elogia a iniciativa do CCUC e repudia a crítica negativa feita pelo Cônego Amaury Castanho à promoção da Semana do Filme Moderno.

Aqui, aproveitamos para lembrar que *Cine Clube* era composto por textos de diferentes autores, não só aqueles que compunham o núcleo principal do cineclube, mas também alguns intelectuais campineiros convidados a publicar suas críticas nas páginas do jornal. No caso do próprio autor, o convite para escrever e publicar um artigo partiu de Rolf de Luna Fonseca, que considerou que seria interessante que a nova edição contasse com um texto de Scornaienchi sobre um filme de Bergman.

Disney cursou Direito na Universidade Católica, juntamente com o irmão de Dayz Peixoto Fonseca, e também se relacionou com política, tendo feito parte da Ação Popular e chegado à diretoria da União Estadual dos Estudantes. Posteriormente, foi nomeado promotor de Justiça. O governador Mário Covas, durante sua gestão, concedeu a uma escola de Campinas o nome de Disney Francisco Scornaienchi, por conta de sua atuação junto ao movimento de criação da Escola Comunitária de Campinas, uma das principais da cidade até o momento atual.¹³⁸

Voltando ao artigo, no segundo item, “Introdução”, ele revela sua identificação com o chamado cinema fenomenológico, sobre o qual *Cine Clube* vem falando desde sua edição anterior. Além de indicar textos sobre cinema e fenomenologia, como os de Merleau-Ponty, o autor explica muito brevemente como deve proceder um diretor, a fim de obter um filme fenomenológico: “Através de formas o cineasta alcança as ideias. Há uma verdadeira redução das formas às ideias, sem que isto implique, porém, perda do valor artístico da obra na sua totalidade.”¹³⁹

Para o espectador, a recomendação é a de que o filme seja visto deixando de lado toda a carga de pré-juízos ou preconceitos. “Ao exame do filme, portanto, devem ser excluídos do jogo todos os impulsos e tendências capazes de barrar o ingresso desprendido no universo do artista e de minar o vigor das conotações de imparcialidade de que cada consciência deve se impor, como autodisciplina.” Passa-se, então, a levar a consciência ao objeto-filme e não o contrário.

¹³⁸ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 18/02/2013.

¹³⁹ SCORNAIENCHI, Disney Francisco. *Noites de circo*. *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 4. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

O item 3 de seu artigo segue essa estrutura um tanto acadêmica, também presente em textos de caráter teórico publicados em *Cine Clube*, como “O cinema e a nova psicologia”, do filósofo francês Merleau-Ponty, a ser tratado no próximo item. Scornaienchi discute o que ele chama de “alegorias do cotidiano”, primeiro, destacando a alegoria fundamental do filme de Bergman, a domadora e o palhaço. Depois, comenta passagens de *Noites de circo* e ressalta seu caráter derrotista e obscuro. Além disso, segundo ele, “impõe-se o ‘desnudamento’ do filme que parece ainda inacabado, sem a forma definitiva, a exigir não só o esforço mas também a adesão do espectador consciente, para que se complete e exista como filme.”

Conforme diz Scornaienchi, o trabalho de reunir os fragmentos apresentados no filme de Bergman leva o público a um estado de imaginação, no sentido que defendiam Kant, Husserl, Merleau-Ponty e Sartre. O jogo de contradições elaborado pelo diretor traduz o que o autor chama de “alucinação do cotidiano”. Juntamente com citações e explicações de determinados momentos da obra, Disney afirma que tal alucinação “se desdobra [em] múltiplos perfis que se formam e se desfazem ao redor das personagens.”

No quarto subtítulo, “Apreciação”, já na página 5, ele discorre sobre alguns elementos do filme, como o circo entendido como a forma circular, que representa a rotina e a maneira como as personagens giram em torno de si mesmas; os enquadramentos majoritariamente estáveis, quebrados por um movimento brusco; a técnica dos contrastes utilizada; e a atemporalidade e a universalidade expressas pelo filme. *Noites de circo* seria, para o autor, portanto, “uma sondagem a fundo da trama da existência do homem, que se vê jogado nas profundezas do existir-no-mundo sem saber por que e das contradições criadas no interior do relacionamento entre o ‘eu’ e o ‘outro’”.

Já no quinto e último subtítulo, “A meditação de Bergman”, Scornaienchi aborda a preocupação estética de Bergman e os riscos que correu arriscando-se a ponto de realizar um filme rico artisticamente, porém massacrado pela crítica e não entendido pelo público. Em *Noites de circo* “todo ‘espírito jovem’ encontra, ao vivo, o estímulo de cada cena a compreender a vida, o outro e a si mesmo, num tempo em que não se sabe qual é nem onde está, mesmo porque ele não existe... ou, quem sabe, está em todo lugar e sempre!”.

Disney Francisco Scornaienchi somente contribuiu com o jornal mais uma vez, com a tradução do texto “Idade do ouro, idade do ferro: Notas sobre a política e o cinema: por Michel Mardore”, na quinta edição. Em seu texto, por sua vez, é interessante observar a reafirmação do cinema fenomenológico, sobre o qual já haviam comentado outros autores no jornal. Observa-se a recorrência dos nomes de pensadores como Merleau-Ponty e Sartre e,

assim, é possível perceber quais as teorias de maior prestígio e inserção no meio cultural, na época em que o jornal circulou.

A página seguinte conta com um artigo de J. Agustín Mahieu, traduzido da revista argentina *Tiempo de Cine*, número 6, intitulado “Um mundo por dentro: A aventura”. O texto trata do filme *A aventura*, de Michelangelo Antonioni, também exibido pelo Cineclub Universitário, em 10 de maio de 1966.¹⁴⁰ Ao lado do título há uma foto de Monica Vitti e, no meio do texto, outra, de Gabriele Ferzetti de mãos dadas com Monica Vitti.

Nos três parágrafos introdutórios, o autor faz uma retrospectiva da carreira de Antonioni e ressalta aspectos importantes de seu estilo como diretor. O autor opta por dividir seus escritos em três partes: na primeira delas, “O tema e seus desenvolvimentos”, Mahieu explicita o método utilizado por Antonioni no filme, de “comentário indireto, oblíquo, que surge das reações de cada um, dos detalhes convergentes em cada movimento das relações estruturadas com a paisagem e as coisas.” No item que segue, “A linguagem de Antonioni”, o autor situa a linguagem do diretor em três aspectos fundamentais: a situação de seus personagens no espaço, sua situação e sua dinâmica no tempo e a integração do universo íntimo dos mesmos na visão crítica do autor. Na última parte do texto, “Cinema e narração”, a discussão gira em torno de uma fala do próprio Antonioni, que compara *A aventura* com *La dolce vita* e *Rocco i suoi fratelli*, afirmando que, enquanto as obras de Fellini e Visconti são dramas, sua obra é narração, requerendo, assim, uma participação mais íntima do público.

José Agustín Mahieu foi um roteirista, historiador, diretor e crítico de cinema da Argentina. A revista *Tiempo de Cine*, publicada pelo Cineclub Núcleo, de Buenos Aires, era uma iniciativa entre amigos, pela qual nada se cobrava, e foi editada de 1960 a 1968. Nela eram discutidos diretores e filmes de diversos países.¹⁴¹ A publicação deste artigo no jornal *Cine Clube* demonstra que o Cineclub Universitário de Campinas estava em contato com outros cineclubes latino-americanos e, conseqüentemente, com publicações e debates que vinham promovendo.

Ainda no número 3 do jornal, na oitava e última página, três fotos do filme *A faca na água*, dispostas uma em cada canto, ilustram o artigo de Dayz Peixoto “A faca na água: manifestação do moderno cinema polonês”.

¹⁴⁰ MAHIEU, J. Agustín. Um mundo por dentro: A aventura. *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 7. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

¹⁴¹ KOZAK, Daniela. *Tiempo de Cine: 50 años*. Disponível em: http://www.malba.org.ar/web/cine_ciclo.php?id=730&subseccion=programacion_actual. Acessado em: 23/12/2012.

Dayz encarrega-se de esclarecer a realidade do cinema polonês na época, destacando a nacionalização pela qual passara, a partir de 1945. Assim, segundo a autora, foi possível deixar de lado a produção de filmes de caráter comercial e investir em novos diretores, detentores de novas propostas. Para criar mão de obra suficiente para manter essa nova indústria, foi fundado o Instituto de Cinema de Lodz. Em 1950, a produção do país foi organizada em oito equipes, dentro das quais os membros poderiam migrar, caso considerassem necessário. Posteriormente, surgiram outras escolas de cinema, principalmente dentro das universidades, o que incentivou a pesquisa na área da imagem e do som.

Diante desse contexto, Dayz diz acreditar que o cinema polonês foi capaz de superar a individualidade do artista na obra de arte. Segundo ela, “os valores individuais absorvem-se no conjunto em favor da unidade estética do filme”¹⁴², e *A faca na água* seria um exemplo desse tipo de produção. Para a autora, o longa-metragem é uma obra de equipe, que trabalhou sem hierarquias. Apesar disso, ao apresentar os integrantes da equipe de produção do filme, ela concede bastante destaque ao diretor Roman Polanski, descrevendo toda sua formação cinematográfica e sua experiência pregressa. Também recebem algum destaque o diretor de fotografia (Jerzy Lipman), o autor dos diálogos (Jerzy Skolimowski), o compositor da trilha musical (Krzysztof Trzcinski) e os atores (Zygmunt Malanowcz e Iolanta Umecka).

Em seguida, a autora passa a tratar da história do filme, que traz um casal entediado, durante um passeio de barco, que encontra um jovem estudante. Para Dayz, o filme de Polanski é a visão do jovem sobre o choque de duas visões, uma antiquada e uma nova. Ela reforça que a presença do novo pode, senão romper, pelo menos abalar uma estrutura já cristalizada.

Sobre a linguagem do filme, o texto afirma ser simples e não confundir o espectador. Além disso, “a densidade narrativa é criada pela faixa visual, sonora e pelo ritmo que se identifica com o próprio desenvolvimento psicológico e temporal dos acontecimentos”. São elogiadas a trilha sonora e a atuação dos atores. Segundo a autora, a junção de todos os elementos citados foi bastante precisa na intenção de comunicar o drama que afligia o jovem polonês. A ética e a estética se confundem não somente durante o processo de produção do filme, como também na obra pronta, resultando no filme mais surpreendente exibido durante a Semana Internacional de Cinema Moderno.

¹⁴² PEIXOTO, Dayz. *A faca na água: manifestação do moderno cinema polonês*. *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 8. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é do mesmo texto.

O artigo de Dayz Peixoto demonstra haver sido escrito especialmente para o número 3 do jornal *Cine Clube*. Sua crítica é bastante precisa e menos acadêmica que os textos que a antecedem na edição, pois, além de utilizar de menor quantidade de citações teóricas, exprime suas ideias de modo mais objetivo.

Outro artigo da autora, para o número 5 da publicação é “Itinerário de Agnès Varda ou Quando a mulher faz cinema”, em que é feita uma passagem pela vida e pela obra da cineasta, contando com a utilização de entrevistas dela a diferentes revistas. Logo no início do texto, a autora afirma que, na história do cinema, poucas mulheres fizeram filmes e, dessas, Agnès Varda foi a que mais se destacou, tanto por sua produção contínua quanto pela qualidade dos filmes.

Dayz começa por uma biografia da cineasta, para em seguida comentar seus filmes. A autora chama a atenção para o colorido utilizado por Varda em suas obras, que traz uma certa mistura de sensações.¹⁴³ Após algumas explicações um tanto confusas de Agnès Varda sobre a maneira como escolhe as cores para os filmes, a própria cineasta conclui que o processo é muito mais intuitivo do que reflexivo, e que confia nas sensações que essas cores lhe trazem.

A autora do texto afirma que, em *Les creatures* (1966), filme mais recente de Varda na época, os tons de vermelho e rosa se contrapõem aos pretos e brancos, denotando a duração das ações e o toque de autoria da cineasta. Segundo ela, a obra trata de três processos de gestação, de um bebê por sua mãe, um processo sem influência do meio; de um romance, para a concretização do qual o escritor recebe a interferência do mundo exterior; e do filme em si, em que há a síntese entre o fictício e o real.

Além disso, Fonseca declara que, através de recursos narrativos, Agnès Varda cria um distanciamento do espectador em relação à obra, como ocorre com o diálogo teatralizado, em *La Pointe Courte* (1955); o tempo marcado sobre as imagens de *Cléo de 5 à 7* (1962); as interrupções da mulher do escritor, em *Les creatures* etc.

Um elogio a Agnès Varda termina o texto, afirmando que a diretora é uma autêntica autora cinematográfica e merece estar entre os maiores cineastas do período. Dayz entende que a cineasta concede a seus filmes tonalidades especiais, não só cromáticas, mas estilísticas, que revelam sua espontaneidade intelectualizada e sua sensibilidade para tratar de temas relacionados ao homem, “parecendo compreender o lirismo a partir das sensações mínimas.”

¹⁴³ FONSECA, Dayz Peixoto. Itinerário de Agnès Varda ou Quando a mulher faz cinema. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é do mesmo texto.

O segundo título que a autora concede ao artigo, “Quando a mulher faz cinema”, refere-se claramente à figura de Varda e toda a sua obra, tratando-se, de fato, de um itinerário pelos anos de sua produção. A cineasta, porém, funciona como uma representante de todas as mulheres que faziam cinema na época, como é o caso da própria Dayz, uma mulher fazendo cinema, ao realizar o primeiro filme produzido pelo CCUC, *Um pedreiro*.

Também sobre uma obra de Agnès Varda, encontramos, em *Cine Clube* número 5, o artigo de José Alexandre dos Santos Ribeiro, “Da criação em *As criaturas*”. O autor narra o início do filme de Agnès Varda, apresentando um escritor e sua esposa que, após um acidente, vão morar numa ilha onde o escritor começa a escrever um novo romance. “Até este momento, o filme mostra e analisa o problema da criação, o quanto ela empenha o criador, o quanto ela é sofrida, vivenciada, suada mesmo”, afirma Ribeiro, que destaca também, assim como fez Dayz Peixoto Fonseca, o processo de geração do próprio filme por sua diretora-autora¹⁴⁴.

Ele continua contando o enredo do filme, os eventos estranhos que passam a acontecer na ilha e levam o escritor a disputar uma partida de xadrez com um engenheiro maléfico. A questão da utilização dos tons vermelhos e róseos também é explorada, com o vermelho representando o mal, e o rosa, o bem. Após três tentativas, o escritor destrói o mal e sua máquina. O filme termina com o suicídio do velho engenheiro, por conta da solidão. Segundo José Alexandre, o desfecho revela que nem o bem nem o mal são prevaletentes, mas, sim, o que prevalece é uma dialética entre os dois, que resulta no destino.

Ribeiro considera a obra uma apresentação e análise do problema da criação, argumentando que o título deveria ser *A criação* e não *As criaturas*, pois o filme em si é a criação de Varda. Ademais, sustenta que o filme trata de personagens que lidam com a problemática de sua própria concepção, com honestidade e eficácia, assemelhando-se a uma obra de Pirandello. A fita, segundo o autor, ainda poderia ser inserida na gama de temas trabalhados por Agnès Varda em películas anteriores, assim como a cineasta trata o amor em *Le bonheur*, a morte em *Cléo* e, finalmente, o destino em *Les creatures*. Ele conclui afirmando que *As criaturas* é um grande filme, e que tem “uma forma despojada mas bela, clara, comunicante, totalmente reveladora dos meandros da rica estrutura desse exame de criação de sua luta contra as forças incriadas contra que temos que resistir, se queremos viver.”

¹⁴⁴ RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. Da criação em “*As criaturas*”. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é do mesmo texto.

O texto de José Alexandre funciona como complemento do artigo mais panorâmico de Dayz Peixoto Fonseca, sobre Agnès Varda, trazendo uma análise mais profunda de um único filme, *As criaturas*. É possível notar que Ribeiro procurou adotar a nova medida do jornal de artigos menos complexos e menos extensos. Se, anteriormente, ele utilizava as teorias de vários filósofos e estudiosos das artes, nesse texto as únicas citações que faz são de Luigi Pirandello e da crítica Ida Laura, bastante ativa nos anos 1960, e que escrevia para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Ao alcançar a página seguinte, o leitor encontra breves críticas, de um a quatro parágrafos, escritas por Luiz Carlos Ribeiro Borges, sobre os filmes exibidos durante a II Semana do Cinema Francês. Organizados em uma única coluna, do lado esquerdo da página, os seis pequenos textos abrem espaço para quatro fotos, todas relacionadas às obras apresentadas: *Cléo das 5 às 7*, *317ª seção*, *O pequeno soldado* e *Tempo de guerra*.

A primeira crítica, chamada “De olho na morte”, é sobre *Cléo das 5 às 7* e contenta-se em dizer que se trata de um filme dividido em capítulos, como os *tableaux* utilizados por Godard em *Viver a vida*. A capitulação, no entanto, não é arbitrária, seguindo mudanças de circunstâncias, inclusão de personagens ou a focalização de um personagem específico, ou, ainda, as mudanças da visão da própria Cléo em relação ao mundo.

Já a segunda crítica, “De olho no amor”, é aquela já reproduzida no capítulo 2, que denota o descontentamento de Borges em relação ao filme *Breve encontro em Paris*, muito bem acolhido pelo público da II Semana.

“A guerra é a guerra”, terceira crítica, discorre sobre *317ª seção* e a frieza e o distanciamento que o diretor Pierre Schoendoerffer usou para tratar da guerra. Não é considerado um filme brilhante, mas, sim, um relato documental, que destina ao espectador a construção de uma moral e um julgamento.

O quarto texto, “O real e o ficcional”, enfoca *As criaturas*, reafirmando a maioria das observações já feitas nos artigos de Dayz Peixoto Fonseca e José Alexandre dos Santos Ribeiro, sobre a inteligente utilização das cores. Além disso, Borges chama a atenção do leitor para a coexistência, em boa parte do filme, entre o ficcional e o real, o que indica uma peculiar utilização dos meios de expressão que o cinema disponibiliza.

Os dois filmes de Jean-Luc Godard, *O pequeno soldado* e *Tempo de guerra*, são contemplados na quinta crítica, “O verbo e o gesto”. A ênfase do pequeno texto é colocada no fato de que Godard não se repete. Apesar de, através de certos traços, o cineasta conseguir trazer coesão ao conjunto de sua obra, cada filme de sua autoria traz elementos muito

diferentes entre si. Como exemplo, Luiz Carlos Ribeiro Borges toma os dois filmes de Godard exibidos na II Semana do Cinema Francês. Enquanto *O pequeno soldado* é um filme denso e realista, *Tempo de guerra* consegue abordar a ficção, a alegoria e o irracional, porém ambos são marcados pelo “uno e coeso” “gênio criador de Godard”.¹⁴⁵

A crítica final refere-se ao filme de René Allio, baseado na peça de Bertolt Brecht, *A velha dama indigna*. Borges, de início, menciona a trajetória do personagem, a senhora que se liberta, se jovializa, para encontrar um mundo novo, fora do ambiente doméstico em que vivia. Depois, assinala as características empregadas por Allio para a realização de um filme brechtiano: cortes rápidos e inesperados, capazes de surpreender o espectador e fazer com que não se acomode diante do ritmo do filme. O ritmo dinâmico criado, incita, portanto, a adaptação por parte do público às novas possibilidades criadas a cada instante.

A brevidade das críticas escritas por Luiz Carlos Ribeiro Borges não permite que atinjam maior detalhamento. Além disso, fica evidente que, por terem sido publicadas após a II Semana do Cinema Francês, não foram escritas com o objetivo de incentivar o leitor a ver os filmes, e, sim, de rememorar e levantar determinados pontos das obras já apresentadas.

Na página 5, a grande foto de Jean-Luc Godard e as demais seis fotos, de diferentes pessoas sentadas em um auditório, já indicam o assunto sobre o qual tratará o texto, sem autor revelado, “Godard em debate”. O artigo discorre sobre o debate ocorrido após a II Semana do Cinema Francês, em que Godard tornou-se o centro das discussões, como abordamos no capítulo 2.

Pudemos notar, portanto, que, se considerada a gama de artigos sobre filmes estrangeiros exibidos pelo CCUC, a presença de críticas sobre filmes europeus era majoritária em *Cine Clube*. O cinema estrangeiro, no jornal, parece estar atrelado ao cinema europeu e, principalmente, ao cinema francês, sobre o qual as críticas de filmes apresentados ocupam maior quantidade de páginas. Da mesma forma, a utilização de pensadores de origem europeia ocorre com maior frequência nos referidos textos, sendo citados, repetidamente, Merleau-Ponty, Kant, Sartre etc. Ainda, é possível dizer que o número de autores publicados ligados diretamente ao cineclube praticamente iguala-se ao de autores externos, que não escreveram seus artigos diretamente para o jornal *Cine Clube*, possuindo os colaboradores da intelectualidade campineira uma menor quantidade de artigos. O tipo de enfoque predominantemente utilizado por esses autores consistia em, primeiramente, contextualizar o

¹⁴⁵ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. II Semana do Cinema Francês. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 4. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

filme de que se trataria, seja na cinematografia do país ao qual pertence, seja na cinematografia de seu diretor, e, depois, deter-se em analisar um único filme, aquele que, geralmente, concedia o título ao texto.

3.3. REFLEXÕES TEÓRICAS

Alguns artigos destacam-se no jornal *Cine Clube* por conta de seu caráter teórico. Os textos abordam desde explicações mais simples, sobre os elementos básicos de um filme, até discussões mais densas sobre a política dentro do cinema e a questão da administração como fundamental ao processo cinematográfico.

Em seu primeiro número, nas páginas 4 e 5, *Cine Clube* conta com o texto de Rolf de Luna Fonseca, “Cinema: linguagem e significação”, em que, primeiramente, o autor preocupa-se em definir linguagem, através de citações de Merleau-Ponty e de Décio Pignatari e L. Angelo Pinto. Em seguida, lembra que a definição de linguagem escolhida, de Décio Pignatari e L. Angelo Pinto, deve ser aplicada ao cinema e, portanto, não ser confundida com a linguagem falada. Além disso, ele ressalta que uma boa utilização da linguagem não se restringe a seu uso correto, de acordo com os padrões, mas sim a uma quebra de regras e convenções, a fim de trazer novas possibilidades.

Após a introdução, Rolf explica detalhadamente cada um dos elementos que considera essenciais a um filme: planos e enquadramentos, ângulos de tomada, movimentos de câmera, montagem e ritmo, e, sempre que possível, citando obras que acredita possuírem bons exemplos de cada um dos tópicos. Essa explicação é sucedida por uma breve “evolução da linguagem cinematográfica: linhas gerais”¹⁴⁶, em que Fonseca realiza uma rememoração da história da linguagem cinematográfica, dando destaque aos trabalhos de D. W. Griffith, passando pela vanguarda soviética, com Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein, pelo Expressionismo alemão, por Orson Welles e seu *Cidadão Kane*, Akira Kurosawa, Luchino Visconti, Alain Resnais, com *Hiroshima, meu amor* e *O ano passado em Marienbad*, Antonioni, Francesco Rosi, Godard, Truffaut e o Cinema Novo brasileiro.

Para finalizar, Rolf opta por explicar rapidamente a significação no cinema, que seria a capacidade de “recriar ou inventar uma realidade”, não se ligando a questões de forma e conteúdo que, na maioria das vezes, se mostram vazias. O autor aproveita os últimos

¹⁴⁶ FONSECA, Rolf de Luna. Cinema: linguagem e significação. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, pp. 4-5. As citações seguintes são do mesmo texto.

parágrafos para enfatizar a consciência crítica que deve possuir o espectador, uma vez que não há obra isenta de significações ideológicas. O público deve, pois, ter um posicionamento ético-estético não conformista, porém não aquele “stalinista” adotado por certos críticos considerados de esquerda. O cinema como arte destinada às massas deve ser capaz de atingir tamanha qualidade para poder mostrar “o homem ao homem”.

Podemos considerar o artigo de Rolf de Luna Fonseca de caráter introdutório e pedagógico, pois busca explorar os constituintes básicos de um filme. A razão desse texto haver sido publicado no número 1 do jornal *Cine Clube*, provavelmente, é por ser uma tentativa de passar esse conhecimento aos associados do CCUC, para que fossem estimuladas suas análises de filmes, o que renderia, também, melhores debates. De qualquer forma, o fato de o texto ser escrito para iniciantes está de acordo com a primeira edição do jornal, em que o processo de aprendizagem iniciava-se para todos os envolvidos.

As fotos que acompanham o artigo de Rolf são quatro, uma de Orson Welles e Akim Tamiroff, em *A marca da maldade* (*Touch of evil*, Orson Welles, 1958), na página 4, e três conjuntos de fotos utilizados para ilustrar o texto, na página 5. A primeira é uma série de fotogramas de um filme de Chaplin, para explicar a escala de planos, depois, há duas fotos de Emanuelle Riva e Eiji Okada, em *Hiroshima, meu amor*, e, por fim, dois *frames* de Mae Marsh, em *Intolerância* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916).

Já na última página do jornal número 2, está transcrito um texto do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, traduzido por José Lino Grünewald, e publicado anteriormente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 13 de maio de 1961, como uma homenagem póstuma, exatamente nove dias após a morte do pensador. Ao lado do título, “O cinema e a nova psicologia”, há uma foto de Alain Delon e Monica Vitti, com a seguinte legenda: “Antonioni: O ECLIPSE (Alain Delon, Monica Vitti): cinema fenomenológico – do comportamento.”¹⁴⁷ Assim, já é feito um prenúncio do que tratará o artigo.

Após a breve explicação sobre a origem do texto, feita, em parte, pelo jornal *Cine Clube* e, em parte, por Grünewald, o leitor tem acesso às palavras de Merleau-Ponty. O filósofo inicia suas considerações, apontando a primeira diferença fundamental entre a nova psicologia e a psicologia clássica, em que o homem passa a ser visto como um ser integrante do mundo e, não mais, como uma inteligência que o constrói. Assim, a nova psicologia seria capaz de levar os estudiosos a melhores reflexões sobre os filmes, partindo do pressuposto de

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 6. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são desse texto.

que “um filme não é uma soma de imagens, porém uma *forma* temporal”. Também aborda a temática da montagem, que concede sentido às imagens, e a questão do som e da música, que devem se incorporar ao conjunto do filme e não, simplesmente, a ele se justapor.

Merleau-Ponty acredita, portanto, que entender um filme como uma reprodução visual e sonora da realidade é algo ingênuo. A ideia desse “realismo fundamental pertinente ao cinema” é onde reside o equívoco. A partir de uma citação de Kant, o autor explica que enquanto, “no conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, [...] na arte, a inteligência trabalha para a imaginação”. Assim, o sentido da película estaria incorporado a seu ritmo, à disposição temporal e espacial de seus elementos. “Um filme não é pensado e, sim, percebido.”

A maciça participação, como sócios do CCUC, dos estudantes universitários permitia a divulgação de artigos de caráter mais teórico, principalmente ligados à filosofia e à psicologia, que passavam pelas transformações descritas no próprio texto. A inserção de um artigo como esse de Merleau-Ponty, no jornal *Cine Clube*, representa a divulgação do trabalho de um teórico de bastante prestígio na época, cujas ideias despertavam interesse junto aos cineclubistas e demais colaboradores da publicação, tanto que fora citado no artigo de Rolf de Luna Fonseca, na edição anterior de *Cine Clube*. Além disso, a transcrição de um texto originalmente publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* indica que os cineclubistas campineiros acompanhavam a publicação, um dos principais espaços de crítica cultural do país.

Novamente, um texto retirado do *Correio da Manhã* foi utilizado para fechar a quarta edição do jornal. José Lino Grunewald argumenta, em “Cinema ou administração”, que peculiaridades de cada forma de arte são problemas de administração. E o cinema, “do calista ao diretor, da manicura ao cenarista, do contínuo ao produtor executivo, é administração à máxima potência.”¹⁴⁸ Segundo ele, tanto em um filme de Rossellini quanto em um filme de Henry Koster, em um filme da MGM ou uma produção independente, é possível apreciar o trabalho da equipe e sua administração.

Grunewald relembra que o projeto de realização de um filme obedece a um plano de ação de equipe e tem o objetivo de impactar as massas. Assim, ele afirma que a fruição de um espectador cinematográfico difere-se muito da apreciação de um livro pelo seu leitor, uma vez que é realizada em meio a vários outros espectadores, em uma sala de cinema. Por isso, a

¹⁴⁸ GRÜNEWALD, José Lino. Cinema ou administração. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 8. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. A citação seguinte é do mesmo texto.

estética do filme não pode fugir dessa realidade de espetáculo. Mesmo quando o filme é *O ano passado em Marienbad*, existe uma administração desse espetáculo. Apesar de haver sido compreendido por poucos, Alain Resnais teria realizado uma obra para o futuro, porém “quando se inferir o alcance de um relacionamento de funções e especializações numa estruturação administrativa movida pelas contingências da máquina (e dentro dela o comportamento do homem), todos, então, haverão de entendê-lo.”

O artigo de José Lino Grünewald reforça pensamentos teóricos já divulgados por *Cine Clube* anteriormente, citando estudiosos como Walter Benjamin, tão prestigiados no período. Ademais, o fato de Grünewald aparecer novamente no jornal indica que seus textos e ideias eram admirados pelos membros do conselho editorial, a ponto de serem divulgados com regularidade para os associados do Cineclube Universitário.

A tradução do texto de Michel Mardore para a revista *Cahiers du Cinéma*, “Idade do ouro, idade do ferro: Notas sobre a política e o cinema”, ocupa as páginas 6 e 7 da quinta edição de *Cine Clube*. No extenso artigo, o autor argumenta que a imagem cinematográfica é, por essência, engajada politicamente, o que não permite sua utilização para obras apolíticas. O apolitismo por parte de um crítico, portanto, é impossível, já que tudo é político. O mesmo acontece com os cineastas, que, para serem analisados, a partir de um ponto de vista político, devem ter suas obras investigadas em todos os detalhes. O cinema, como obra sintética deve, portanto, confundir-se com a ética do indivíduo que o realiza.

Para a realização do cinema político ideal, de acordo com Mardore, é necessária uma atitude, tanto por parte do autor quanto do espectador, que vise o conhecimento e, não mais, a emoção. “O verdadeiro cinema político [...] será um cinema objetivo, sereno, complexo, impiedoso, à medida dos mistérios e da crueldade de nosso tempo.”¹⁴⁹ Ao realizador cabe, inicialmente, conhecer o assunto de que tratará, e não divulgar uma série de expressões e sentimento acerca do tema. A política no cinema tem como finalidade servir ao esclarecimento dos fatos, e não “substituir a ação dos combatentes, com armas irrisórias.” Segundo ele, esse tipo de cinema é capaz de ultrapassar o sentimental e vergonhoso, glorificando a honestidade e a honra.

O texto de Mardore evidencia uma certa expectativa quanto ao poder de intervenção do cinema, a partir da realização e da absorção pelo público desse cinema político. Além disso, fica clara a preocupação característica dos textos publicados nos *Cahiers du Cinéma*,

¹⁴⁹ MARDORE, Michel. Idade do ouro, idade do ferro: Notas sobre a política e o cinema. Tradução de Ivanize e Disney Scornaienchi. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 6. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. A citação seguinte é do mesmo texto.

com a perspectiva estética dos filmes, e não somente com um conteúdo político. O autor busca um cinema consciente da realidade do homem no mundo que não se atenha a sentimentalismos e que possua preocupações estéticas consoantes com as especificidades da linguagem cinematográfica. A escolha, pelo jornal *Cine Clube*, de publicar um artigo como esse revela alguma concordância com relação à necessidade da presença da política no cinema, porém, se analisados os filmes de curta metragem realizados pelo próprio CCUC, notamos a presença do engajamento, condenado no artigo por Mardore.

Diante dos textos expostos, notamos que a maior quantidade de autores que discorreram sobre assuntos teóricos tiveram seus artigos retirados de outras publicações, como o *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e a revista *Cahiers du Cinéma*. Assim, podemos auferir, apesar da existência do texto de Rolf de Luna Fonseca, que os integrantes do cineclube que escreviam para o jornal, assim como os demais colaboradores campineiros, estavam mais interessados em se utilizar dessas teorias, levantadas pelos estudiosos, na análise de filmes. A fenomenologia aparece novamente, no texto de Merleau-Ponty, a noção de administração no cinema está no artigo de José Lino Grünwald e o tema da política dentro das obras cinematográficas é tratado no texto de Michel Mardore, o que denota, mais uma vez, a presença maciça das teorias francesas e dos filmes europeus, que funcionam como exemplos. Ao menos, podemos afirmar que esses artigos, tão densos e complexos, estão espalhados por todos os números de *Cine Clube*, o que permitia ao leitor digerir com calma cada uma das discussões, edição após edição.

3.4. CENSURA

Encontramos também, em *Cine Clube*, diversos protestos contra as atividades da censura. Não podemos nos esquecer de que, no período em que o jornal foi publicado, o regime vigente no Brasil era a ditadura militar, que apoiou as atitudes dos censores de cortar sequências em filmes ou, até mesmo, impedir sua circulação. Assim, os membros do CCUC sentiam a necessidade de protestar contra esse tipo de atitude, dedicando diversos espaços em seu jornal a textos que repudiam a censura.

Como fechamento do número 1 de *Cine Clube*, no canto inferior direito da página 8, figura, sob o título “Carlitos e liberdade”, um trecho do discurso de Charles Chaplin no final do filme *O grande ditador* (*The great dictator*, Charles Chaplin, 1940), sobre a queda dos ditadores, a volta do povo ao poder e a luta por liberdade. São apenas sete linhas do discurso,

seguidas pela informação de que este poderia ser encontrado na íntegra na autobiografia de Chaplin, *História de minha vida* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965). O pequeno trecho, apesar de haver sido dito por Chaplin, em um diferente contexto, funciona como um comentário indireto sobre a situação do Brasil naquele momento.

Já na edição número 4, logo na primeira página, há cinco pequenos textos sobre a censura. Cada um deles a relaciona a um determinado campo, como o próprio Cineclubes Universitário, a cultura, o poder judiciário, a liberdade etc.

O primeiro texto é uma nota da redação, intitulada “Censura: nosso protesto”, e explicita o repúdio dos membros do CCUC à censura praticada no Brasil. É atacada, principalmente, a censura de obras cinematográficas nacionais, que ocorria com base em perseguições políticas e ideológicas. A questão que se levanta é sobre quanto tempo ainda seria preciso lutar contra essa realidade, e a esperança que deveria ficar seria a de que, um dia, fosse possível chamá-la de passado.

O segundo texto, “Cultura e censura”, foi retirado do jornal *Correio da Manhã*, de 4 de junho de 1966, e escrito pelo crítico José Lino Grünwald. Nele, Grünwald critica a maneira de agir da censura no país, condenando, mais especificamente, os censores cariocas, que agiam, segundo ele, como se o Rio de Janeiro fosse habitado somente por seminaristas. Além disso, ele relembra a retirada de exibição, em Minas Gerais, do filme *O padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade.

No terceiro texto, “Poder judiciário e censura”, foram reproduzidas palavras do Dr. Moacir Pimenta Brant, Juiz de Menores de Belo Horizonte, para a revista *O Cruzeiro*, de 26/07/1966. Seu posicionamento é totalmente contrário à severidade da censura mineira, especialmente quando está envolvido o corte de determinadas sequências da obra, o que, para ele, é uma espécie de dilapidação do filme.

O quarto texto é de Alex Viany, publicado, originalmente, na *Folha da Semana*, de 8 a 14 de setembro de 1966. Com o título “Censura: Idade Média à vista”, o trecho explicita a oposição do autor aos atos da censura do Rio de Janeiro e da censura federal, como o corte de sequências de determinados filmes, a proibição de exibição de obras nacionais, como ocorreu com *O padre e a moça*, e outros mais.

Em “Censura e liberdade”, o quinto e último pequeno trecho da página, são reunidos fragmentos de um texto de Fritz Lang, traduzido por Alex Viany, e publicado na *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, de julho de 1965. Lang refere-se, principalmente, à censura aplicada durante o regime nazista, mas afirma que qualquer tipo de censura jamais foi

responsável pela cura de algum mal social. Com relação às artes, ele entende que a censura age com o objetivo de evitar a propagação de ideias que, de alguma forma, ameaçam quem está no poder. Negar a existência dessas ideias nas artes seria, na visão do autor, manter o público em estado de imaturidade, para que esse possa ser facilmente manipulado e enganado.

Na última edição de *Cine Clube*, há a transcrição do texto de Salvyano Cavalcanti de Paiva, escrito para o *Correio da Manhã*, de 18/08/1967, intitulado “Oh! Que desgraça de censura!”. Nele, o cronista critica a ação dos censores do Rio de Janeiro de cortar grandes obras cinematográficas, como *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966), e liberar, sem restrições, filmes carregados de pornografia, como *La baie du désir* (Max Pécas, 1964).

A seleção de fragmentos de textos feita para a página condiz com a realidade que os cineclubistas, assim como toda a sociedade brasileira, enfrentavam durante os anos 1960, após o Golpe Militar. Protestar contra a censura era necessário, já que as atividades promovidas pelo Cineclube Universitário envolviam a divulgação de filmes não vistos em circuito comercial, que acabavam, por vezes, impedidos de ser exibidos pelos censores. E, ainda, estava em jogo a expressão dos ideais dos próprios integrantes do cineclube, em suas críticas e em seus filmes de curta metragem.

3.5. CINEMA BRASILEIRO

Como já dito anteriormente, um dos maiores objetivos do jornal *Cine Clube* era divulgar e discutir o cinema brasileiro. Portanto, são encontrados inúmeros artigos, dispostos em seus diferentes números, que tratam do cinema feito no país.

Em *Cine Clube* número 1, é publicado um artigo de três colunas de José Lino Grünwald, retirado do *Jornal de Letras*, sobre um projeto do deputado Áureo Melo, que obrigaria a dublagem para o português de todas as películas exibidas no país. No texto, intitulado “Dublagens”, Grünwald assume um posicionamento totalmente contrário ao projeto, justificando seu ponto de vista por meio de diversos argumentos.¹⁵⁰

A reprodução de um artigo desse tipo aponta o posicionamento do cineclube diante da proposta do deputado, com o apoio às palavras de Grünwald, de resistência à obrigatoriedade da dublagem. Além disso, a presença de mais um texto do crítico no jornal *Cine Clube* indica que era particularmente considerado pelo grupo de Campinas, e que os jovens cineclubistas e

¹⁵⁰ GRÜNEWALD, José Lino. Dublagens. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

componentes do conselho de redação estavam em contato com diferentes veículos que contavam com críticas cinematográficas em suas páginas, como é o caso do *Jornal de Letras*, com o qual Grünewald colaborava, e que era distribuído em bibliotecas públicas de todo o país.¹⁵¹

Segundo Ruy Castro,

O *Jornal de Letras* não tinha como pagar os colaboradores, a não ser em espaço e liberdade para que escrevessem o que quisessem. E, ali, Grünewald pôde se espalhar, com artigos em que, usando as grandes estreias como pretexto [...], começou a aplicar conceitos de autores que, a rigor, nada tinham a ver com o cinema: os filósofos Alfred North Whitehead, Maurice Merleau-Ponty e Ernst Cassirer, os ensaístas Susanne K. Langer, Walter Benjamin, Ernst Fischer e até Norbert Wiener, o pai da cibernética – todos interessados numa “teoria do conhecimento e da percepção”.

Os leitores de José Lino no *Jornal de Letras* logo sentiram a diferença: sua visão de cinema parecia única, diferente da usada pelos críticos de então, que eram, em sua maioria, influenciados por Marx ou por Freud. Enquanto os outros analisavam os filmes por uma ótica sociológica ou psicologizante (e, nos dois casos, “conteudista”), Grünewald era relativo, dialético, fenomenológico [...].¹⁵²

De fato, após a leitura de todos os textos de José Lino publicados no jornal *Cine Clube*, podemos constatar esse estilo novo de abordar o cinema, descrito por Ruy Castro. Mais importante, porém, é detectar e ressaltar a influência que as críticas de Grünewald exerceram sobre os colaboradores da publicação cineclubista, principalmente Heládio Brito, José Alexandre dos Santos Ribeiro e Disney Scornaienchi. Embora se distancie de Grünewald em termos de escrita, Rolf de Luna Fonseca era seu leitor mais assíduo, citando-o em seus textos e garantindo que suas críticas fossem regularmente reproduzidas em *Cine Clube*. Além disso, havia uma relação indireta entre Grünewald e o cineclubista, pois, além de ser crítico cinematográfico e tradutor, era integrante do grupo de poesia concreta, assim como Décio Pignatari, que foi responsável pelo roteiro do terceiro filme do CCUC, em 1972, e que mantinha amizade com Rolf de Luna Fonseca.

No jornal número 2, encontramos uma entrevista com Maurice Capovilla, na qual, já no parágrafo de início, é explicitado o motivo pelo qual se optou pela publicação de uma entrevista, algo que não ocorrera na edição anterior.

A entrevista é a maneira mais eficiente de um jornal informar a seus leitores sobre as últimas ideias a respeito de um assunto. E a função de um jornal de cultura é

¹⁵¹ CASTRO, Ruy. Trailer: Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino; CASTRO, Ruy. (Org.) *Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 12.

¹⁵² *Ibidem*, p. 11.

justamente adiantar-se em relação às monografias, aos ensaios e aos tratados, dando já, como notícia, o que amanhã será história. Daí resolvermos iniciar uma seção de entrevistas sobre cinema, o que fazemos auspiciosamente com o crítico e cineasta jovem mas seguro e promissor, Maurice Capovilla, cujo “bate-papo” com nossa redação foi gravado e é agora reduzido [sic] a tempo.¹⁵³

Não há identificação de qual membro da redação entrevistou Capovilla, mas é possível dizer que foi alguém interessado em tratar, logo de imediato, de questões teóricas do cinema, consideradas de certa profundidade. Na primeira pergunta, foram questionados os conceitos de cinema, documentário e cinema verdade e se, em algum tipo de situação, os três conceitos poderiam se tocar. Maurice Capovilla respondeu utilizando-se da própria história do cinema, dentro da qual, segundo ele, existiriam duas linhas, uma da realidade e outra da fantasia. Na linha da fantasia, ou fábula, estariam desde Méliès até *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), que, para Capovilla, não seriam o tipo de cinema que se coloca culturalmente. Para ele, o verdadeiro cinema era o cinema realista, na linha que vinha dos irmãos Lumière e desembocava em *Vidas secas*. Nessa linha, a diferença entre cinema, documentário e cinema verdade pouco era notada, já que todos partiam do mesmo princípio de “captar a realidade, reelaborá-la e organizá-la de tal forma que ela seja apresentada como espetáculo”.

Depois, entrevistador e entrevistado seguem em um debate sobre *Vidas secas*, filme que eles acreditam possuir características ficcionais e documentais. O representante do cineclubes questiona se o filme de Nelson Pereira dos Santos seria uma espécie de cinema verdade, o que Maurice nega, explicando que o cinema verdade surgiu na França como um método e justamente esse método deveria ser utilizado pelos cineastas no feitiço de uma obra de ficção, “tendo em vista a maior e mais autêntica expressão humana das personagens, um maior poder de convicção das falas, dos comportamentos, dos gestos etc., enfim, transformando a veracidade do cinema verdade em melhor verossimilhança no cinema de ficção.”

A conversa sobre documentário prossegue e é perguntada a Capovilla qual a diferença entre os documentários do cineasta holandês Bert Haanstra e de Jean Manzon e o cinema verdade. O entrevistado aponta a distinção na questão sujeito x objeto, uma vez que o documentário tradicional estaria preocupado em divulgar o objeto, e o cinema verdade em tratar do sujeito, daí as entrevistas substituírem, sempre que possível, a voz de um narrador nos filmes do cinema verdade.

¹⁵³ Entrevista: Com Maurice Capovilla. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

A seguir, Maurice Capovilla explicita seus pensamentos sobre o Cinema Novo, afirmando crer que o futuro do cinema no mundo encontrar-se-ia nos países jovens, como o Brasil, e prevendo até uma ameaça à produção cinematográfica dos países “tradicionais”, muito preocupados com questões interiores ao homem, esquecendo-se de documentar sua realidade social. Aproveitando o ensejo, o entrevistador inquiriu o cineasta sobre a validade de filmes como *O ano passado em Marienbad* e de diretores como Luchino Visconti, ao que ele responde ser um assunto difícil para se falar, por se tratar de cinema estrangeiro. Capovilla afirma não acreditar em uma universalidade cinematográfica, mas sim em diferentes cinemas locais e, como espectador, negaria *Marienbad*, justamente por ser desvinculado da realidade do brasileiro, de sua visão de mundo, de sua cultura. Além disso, o filme de Resnais não analisa comportamentos, mas somente estados de alma, o que não o agrada.

Com a leitura do primeiro e do segundo número de *Cine Clube*, fica claro que o posicionamento de Capovilla sobre filmes como *O ano passado em Marienbad* não era o mesmo daqueles que escreveram as críticas publicadas no jornal. Ao contrário de Maurice Capovilla, Heládio José de Avila Brito exaltou, em seu texto, a obra de Alain Resnais. Da mesma forma, o entrevistador encarregado de questionar Capovilla parece haver sido surpreendido com a afirmação de que *Marienbad* não é um filme válido, uma vez que, ao receber a resposta do realizador, de que em *Marienbad* não há ação e tudo se mostra através de recursos literários ou imagéticos, retruca, afirmando que cinema é imagem.

Sobre Visconti, Capovilla revela considerá-lo um diretor “respeitabilíssimo” e que, apesar de haver gostado de *Vagas estrelas da Ursa*, com esse filme o cineasta saiu de sua linha principal, que vinha seguindo com *La terra trema* e *Rocco i suo fratelli*. Interessante observar que é justamente esse tipo de crítica que José Alexandre dos Santos Ribeiro combate no artigo “Vagas estrelas da Ursa em Visconti”, publicado na página anterior de *Cine Clube*, o que revela não haver uma opinião uníssona na edição de número 2 do jornal, diferentemente do que ocorrera no número anterior. A entrevista com Capovilla traz justamente essa possibilidade de apresentar diferentes vozes na publicação. Daí a razão para ter sido inserida logo na página seguinte: o leitor, ainda com o texto de Ribeiro fresco em sua mente, seria capaz de confrontar as opiniões e, posteriormente, tomar seu próprio posicionamento.

Continuando a entrevista, é debatida a comédia americana e seu caráter realista, o que leva Capovilla a considerá-la válida. Porém, o cineasta ressalta o fato de que a comédia somente é compatível com o cinema realista quando “não é absolutamente comédia onde tudo é forçado, artificialmente construído”. De acordo com ele, a razão pela qual o grupo do

Cinema Novo não produzia comédias era o fato de os jovens diretores estarem preocupados em retratar camadas sociais abaixo das suas, o que lhes dava sempre um olhar de cima para baixo. Para realizar comédias, seria necessário a eles estar na mesma camada social de quem retratassem em filme. Por outro lado, o cineasta considera que, se analisado um período de “origem do Cinema Novo”, pode-se constatar a presença de comédias, como *O grande momento* (Roberto Santos, 1958), *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957).

Maurice Capovilla conta também sobre sua passagem pela Argentina, na escola de Santa Fé, fundada por Fernando Birri. Com isso, fala sobre a intenção dos integrantes da escola de extinguir a figura do autor em documentários, substituído pela equipe, com todos trabalhando em igualdade, sem hierarquias. No Brasil, ele diz haver começado como jornalista e, por isso, se apaixonou pelos filmes documentários. Ele destaca sua experiência na Caravana Farkas, projeto produzido por Thomas Farkas, em que, segundo Capovilla, foram realizados documentários sobre determinados aspectos da realidade brasileira que despertavam interesse no exterior e que podiam, assim, ser vendidos às televisões estrangeiras.

Se, por um lado, o cineasta afirma ser contra a figura do autor em documentários, por outro, no decorrer da entrevista, revela seu interesse pela direção de filmes de ficção, em moldes bastante tradicionais. Apesar de, até 1966, somente haver realizado obras cinematográficas de caráter documental, como *Meninos do Tietê* (1963) e *Subterrâneos do futebol* (1965), Capovilla declarava acreditar que o futuro natural do cinema brasileiro estaria na passagem dos filmes de curta metragem documentais para os filmes de longa metragem e de ficção, que deveriam ser divulgados por dois caminhos, a sala de cinema e a televisão. Ao ser questionado sobre a dificuldade de se vender filmes brasileiros para televisão, o cineasta reconhece a grande complicação de se fazer isso no Brasil, porém ressalta a facilidade para assim proceder com a TV estrangeira. A entrevista termina com uma afirmação do entrevistador, com a qual Maurice Capovilla concorda, de que na televisão estrangeira há programas culturais.

O fato de haver sido escolhido como entrevistado pelo jornal indica a importância concedida por *Cine Clube* ao jovem realizador e também crítico. Seu engajamento muito inspirava os integrantes do Cineclube Universitário a realizarem seus próprios filmes de curta metragem.

Já na terceira edição do jornal, na página 6, há um texto de Luiz Carlos Ribeiro Borges, sobre cinema brasileiro. O autor escreve “Vidas secas na terra do sol”, comparando e distanciando as obras de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, respectivamente, *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Diferentemente do texto escrito para o jornal de número 2, em que ele aborda o cinema nacional de forma mais ampla, o qual abordaremos mais adiante, o artigo da terceira edição traz somente considerações sobre os dois filmes e os dois diretores.

Borges comenta, inicialmente, a diferença entre os protagonistas de cada filme, Fabiano, de *Vidas secas*, e Manuel, de *Deus e o diabo*. Enquanto Fabiano demonstra ser a passividade em pessoa, Manuel representa a adesão integral às diferentes fases pelas quais passa. Assim, se Manuel tem uma trajetória, Fabiano tem uma imobilidade, é estático. Apesar dessas diferenças apontarem para concepções diversas desses diretores em relação ao homem nordestino, Borges acredita que tais concepções se assemelham, na medida em que Nelson vê o problema de dentro, Glauber vê o problema de fora.

Sobre Antonio das Mortes, o autor afirma que o personagem é, sobretudo, um “instrumento de evolução histórica, ou a própria”¹⁵⁴. Isso porque, “matará o deus e o diabo, eliminará os mitos, fará desaparecer o fanatismo e o cangaceirismo, para que o homem se surpreenda a sós consigo mesmo e, a partir daí, procure e encontre soluções.” Para Borges, portanto, Glauber insere seu herói no processo histórico. Já Nelson, o coloca em situações cotidianas, “mostra-o a viver suas estórias vulgares e destituídas de qualquer transcendência.”

As divergências entre os diretores se dissolvem, uma vez que Nelson Pereira dos Santos aborda os mesmos temas que Glauber Rocha, como a salvação oferecida pela religião, a violência desordenada etc, mas de maneiras diferentes. O autor ressalta, ainda, que os estilos utilizados, por um ou por outro, decorrem também dos prismas que orientam suas obras. No caso de Glauber, trata-se de uma obra de forma alegórica, na qual há a utilização de metáforas, através de um processo de caráter mais intuitivo, resultando em uma narrativa acidentada, influenciada por cineastas que vão desde John Ford até Akira Kurosawa. Já em relação a Nelson, Borges define seu filme como uma obra de realismo, realizada a partir de um processo lógico, resultando em uma narrativa linear, influenciada pelo neorealismo.

O texto é publicado em virtude da exibição dos filmes pelo CCUC, e nele pode ser notada uma preferência mais apaixonada do autor pelo trabalho de Glauber Rocha. Por outro

¹⁵⁴ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Vidas secas na terra do sol*. *Cine Clube*, ano II, n.º 3, junho/1966, p. 6. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

lado, Luiz Carlos Ribeiro Borges demonstra conhecimento sobre os diferentes contextos em que as duas películas foram produzidas, além de “abençoar” as diferenças, capazes de proporcionar “duas obras grandiosas e de indiscutível valor”.

A segunda página, da edição número 4 de *Cine Clube*, conta com o artigo de José Alexandre dos Santos Ribeiro sobre *Menino de engenho*, filme censurado, de Walter Lima Júnior. O texto se inicia com uma única frase, em um único parágrafo, que diz: “O autor de um filme é o diretor.”¹⁵⁵ A seguir, ele se encarrega de explicar o que considera um filme de autor. Para José Alexandre, acreditar que um diretor torna-se autor de um filme pelo fato de também produzi-lo é uma ideia falsa, uma vez que todo filme é de autor, desde que “represente uma linguagem que expresse ou comunique uma determinada visão de mundo.”

Ele, então, transcreve uma citação de Saussure, de que uma linguagem é um sistema simbólico, que deve operar através de significantes e significados. No caso do cinema, portanto, o diretor-autor deve, para a realização de um bom trabalho, carregar de estética os significantes, e de ética os significados. O crítico esclarece que o filme, como linguagem, é um sistema de significados que correspondem a um sistema de significantes, e aos significantes cabe existir em função dos significados, o que demonstra que o diretor deve construir esteticamente seu filme com base em seu posicionamento ético em relação à realidade. A influência da linguística, por intermédio da menção a Saussure, na discussão teórica empreendida por Santos Ribeiro, aponta para a utilização de mais uma corrente teórica de bastante força na época de redação do artigo, a exemplo da várias vezes citada fenomenologia, de Merleau-Ponty.

José Alexandre dos Santos Ribeiro considera que alguns dos diretores integrantes do movimento do Cinema Novo seguem essa recomendação.¹⁵⁶ O crítico ressalta a grandeza ético-estética presente em *Menino de engenho*, que não considera um filme formalista, tampouco panfletário ou demagógico. Isso o aproximaria de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e o faria superar filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, “em profundidade, em unidade estrutural e em superioridade do trágico sobre o dramático, principalmente.”

¹⁵⁵ RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. *Menino de engenho: Considerandos*. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 2. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. As citações seguintes são do mesmo texto.

¹⁵⁶ A partir desse trecho, infelizmente é impossível ler a metade da segunda coluna do texto, devido a problemas na cópia utilizada, por conta de um recorte de parte da matéria. Como não foram encontrados outros exemplares deste número do jornal, não temos acesso a esse trecho do artigo.

Ribeiro destaca a responsabilidade carregada por Walter Lima Júnior, pelo fato de haver filmado uma obra literária. Segundo ele, acaba por existir uma espécie de competição, que, posteriormente, ele prefere chamar de dialética, entre o autor-diretor e o autor do livro, com relação à eficácia da obra. Enquanto a literatura é uma arte analítica e detalhista, o cinema é sintético, dinâmico e, quando o diretor confunde ou mistura as artes, seu filme sai prejudicado. Todavia, ele acredita que isso não ocorre em *Menino de engenho*, que existe em paralelo ao romance, e não aglutinado a ele, sendo, enquanto filme, um novo *Menino de engenho* e não um outro *Menino de engenho*. Assim, Walter Lima Júnior teria retomado o livro e não o tomado de José Lins do Rego.

Para finalizar, o crítico elogia a honestidade com que o filme foi concebido, a válida posição ético-estética e o estilo autêntico do diretor, bem como a linguagem fílmica adequada utilizada, o que o faz considerar *Menino de engenho* “uma das mais eficazes obras do cinema brasileiro.”

O filme de Walter Lima Júnior somente foi exibido pelo Cineclube Universitário no ano de 1967. Portanto, não são questões de programação que justificam a inserção do texto de José Alexandre no jornal número 4, publicado no ano anterior. Tomando como referência os pequenos escritos publicados na primeira página, é possível perceber no tema da censura um dos critérios para a seleção dos artigos. *Menino de engenho* teve uma relação complicada com a censura brasileira, que começou em Belo Horizonte. Mesmo depois do sucesso do filme na região nordeste, quando chegou à capital mineira sofreu uma mudança na censura de 10 anos para 18 anos, por meio de determinação do juiz de menores local. Depois de um estardalhaço de Walter Lima Júnior e Glauber Rocha na imprensa, a censura baixou para 16 anos. Quando chegou ao Rio e São Paulo, com censura de 14 anos, foi suspenso para a reavaliação da censura, pois, ao receber a proposta do chefe-censor, para tirar a cena da bananeira, e receber em troca uma censura livre, Walter a recusou.¹⁵⁷

Por sua vez, *O desafio*, de Paulo César Saraceni, sobre o qual tratará o texto seguinte, na mesma edição, de J. A. Pereira da Silva, demorou meses para ser liberado pela censura.

Pereira da Silva, que também é responsável por um segundo texto publicado em *Cine Clube*, “O cinema-besouro”, o qual ainda abordaremos, era membro do Núcleo de Estudos Cinematográficos de Santo André, porém não há indicações de que os artigos teriam sido escritos para algum periódico publicado pelo Núcleo. É possível, portanto, que ele tenha sido convidado para escrever exclusivamente para *Cine Clube*.

¹⁵⁷ MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 116.

O artigo sobre *O desafio*, na terceira página do número 4, ocupa, com suas quatro colunas, a seção superior esquerda da página. Nele, Silva relembra um filme que destoou dos temas tratados pelas obras cinemanovistas, *Porto das Caixas*, também de Saraceni.

Em *Porto das Caixas*, Saraceni investiu, segundo J. A. Pereira da Silva, em um filme que se baseasse na visão do personagem por dentro, daí a falta de iluminação, o clima de fatalidade, os olhares, o silêncio, a lentidão, o ritmo de rotina e a incomunicabilidade. Ao contrário de Glauber Rocha, que enxergou no filme uma representação da revolta contra a miséria e a humilhação, o crítico não acredita haver nele qualquer metáfora social.

Essa digressão teria sido necessária para entender os procedimentos de Paulo César Saraceni em *O desafio*, bem como sua “perspectiva sobre os problemas humanos”¹⁵⁸. Sobre os personagens do filme em questão, Silva acredita que são bem apresentados, e fica claro que vivem em uma época posterior, mas ainda próxima, ao Golpe de 1964. De acordo com o crítico, não foi utilizada uma estrutura analítica, mas, sim, um “processo sintético, analógico”. Através do uso de quadros, sem relação dramática entre si, o autor acredita que Saraceni “avança a linguagem cinematográfica brasileira pra um tipo atualizado de narrativa e comunicação.” Para a construção do tempo histórico do filme, o diretor lança mão de músicas, frases e situações, que, apesar de não entrosadas totalmente com o contexto fílmico, são capazes de lhe conceder força e realidade. Além disso, *O desafio* é um filme intensamente falado, proporcionando a possibilidade de exercício do cinema verdade, do improvisado. Para o crítico, não deve haver truques, mas sinceridade.

Também não há problemas, de acordo com Silva, em reconhecer que os atores são um tanto deficientes e que a linguagem se quebra em alguns momentos, já que Saraceni consegue passar uma ideia de realização pura, sem ensaios. Com relação à temática, o crítico reconhece que não foi a intenção do diretor “aprofundar o estudo dos erros da esquerda brasileira, e sim mostrar fenomenologicamente os desligamentos provocados pelo fato político, as barreiras levantadas entre pessoas que ainda se ouvem, se veem, mas já não se reconhecem.” Por outro lado, ele acredita que o filme não pode ser tomado somente como uma crítica à esquerda festiva, mas também como a procura de um novo caminho, a redefinição do protagonista Marcelo como homem.

Assim, *O desafio* seria uma catarse, com a experiência pessoal do autor e de toda sua geração. Os quinze dias intensos de filmagem revelam um filme sem “aparatos de estilo”, capaz

¹⁵⁸ SILVA, J. A. Pereira da. O desafio. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 3. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. As citações seguintes são do mesmo texto.

de comunicar-se abertamente com o público. Para J. A. Pereira da Silva, Saraceni faz um cinema de análise, e vai até o limite da ação, o que nos leva a pensar, depois de assistir a *O desafio*, que Marcelo fará alguma coisa, só não se sabe o que.

Na mesma página, o segundo texto do mesmo autor discute a realidade do cinema brasileiro na época e a validade do Cinema Novo para a transformação dessa realidade.

De início, Pereira da Silva recomenda a leitura de “Cinema Novo e as estruturas econômicas tradicionais”, um ensaio de Gustavo Dahl publicado na *Revista Civilização Brasileira*, de números 5 e 6, em que ele afirma estar exposta, sem disfarces, a situação do cinema nacional e suas possibilidades. Segundo J. A. Pereira da Silva, Gustavo Dahl é categórico ao afirmar que “o filme brasileiro existe pela mesma misteriosa virtude que faz o besouro condenado pela aerodinâmica voar.”¹⁵⁹ Daí o título de seu texto, “O cinema-besouro”. Silva afirma, no entanto, que o besouro continuava a voar e a alçar voos mais longínquos e que muito disso se deve ao Cinema Novo, que, em seu início, no Rio e na Bahia, conseguiu tentos fabulosos, apesar de várias falhas.

O autor lista os tentos: “desbancaram a chanchada, voltaram-se para a nossa realidade, esboçaram um sentido brasileiro de cinema, repercutiram internacionalmente, despertaram confiança de créditos etc.” Em seguida, expõe as falhas: “perderam público, esquematizaram e/ou bitolaram os temas, não firmaram um sistema industrial, confiaram no mecenato, refinaram estilos incomunicáveis, badalaram-se mutuamente etc.” Ainda assim, o Cinema Novo mereceria um grande reconhecimento, tanto que continuou a produzir com maior coerência e realismo com relação aos problemas do país.

O que ele chama de palavra de ordem do momento é a conquista do público, atingindo-o claramente, através principalmente da televisão, com temas que lhe interessassem. De acordo com o crítico, o interesse do público asseguraria quantitativamente a produção, estimulando a realização de novos filmes, a partir do investimento de novos produtores e distribuidores. Além disso, a proteção governamental ao produto cinematográfico brasileiro também deveria ocorrer, para que o besouro não corresse o risco de se espatifar contra as vidraças fechadas.

Por fim, J. A. Pereira da Silva elogia a iniciativa da distribuidora Difilm e diz depositar grande esperança em seus propósitos. Depois, lembra sucessos do cinema nacional ligados ao Cinema Novo, como *Menino de engenho* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*,

¹⁵⁹ DAHL, Gustavo. apud SILVA, J. A. Pereira da. O cinema-besouro. *Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, p. 3. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. As citações seguintes são do mesmo texto de Silva.

além de *São Paulo S.A.*, no qual ele identifica uma vertente urbana que, segundo seu pensamento, passaria a ser dominante no cinema brasileiro. O texto termina com uma pergunta, sobre até quando o homem brasileiro aguentaria a realidade vivida em 1966, com a resposta vaga de que essa é uma pergunta que o nosso cinema saberá responder se se dispuser honestamente a enfrentá-la.

O que é possível notar nesses dois textos de J. A. Pereira da Silva é uma admiração pelo Cinema Novo não tão romântica quanto nos primeiros anos do movimento. Nesse período, pós-1964, a descrença diante do governo militar freou o entusiasmo do início da década. São reconhecidos, sim, os méritos do Cinema Novo, mas são indicados, também, seus pontos frágeis, como a falta de aproximação com o público. Dessa forma, filmes ainda considerados parte do Cinema Novo, mas com uma proposta mais atual e urbana, ou que tentassem com maior afinco uma conversa com o público, eram exaltados. Também devemos ressaltar a influência das ideias de Gustavo Dahl, citado por ele, de que a estrutura do cinema brasileiro deveria transformar-se em uma estrutura industrial.

Luiz Carlos Ribeiro Borges escreve uma crítica de menor extensão sobre *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967), em *Cine Clube* número 5, em que exalta o diretor do filme pelo fato de haver conseguido tomar como referência obras de grandes cineastas de todo o mundo e realizar um trabalho autêntico. O repúdio ao gênero da chanchada é demonstrado de maneira clara, uma vez que Borges ressalta que o filme de Oliveira classifica-se como “a primeira grande comédia do cinema nacional”, e “não, nunca, jamais, uma chanchada”¹⁶⁰. Finalmente, desaprova a falta de crítica à sociedade, justificável somente para possibilitar maior diálogo com o público nacional.

Também nesse número, está o depoimento de Carlos Diegues, transcrito do “Caderno Especial Sobre o CINEMA BRASILEIRO”, publicado no *Jornal do Brasil*, de 14/08/1966, especialmente para integrar uma nova coluna em *Cine Clube*, “Cinema Novo e comunicação”. Diegues inicia seu depoimento falando sobre a tendência de desmassificação do cinema, trazida pelas obras do Cinema Novo. A seguir, explica sobre a maneira como o espectador consome o cinema, primeiramente compreendendo o filme e, depois, estabelecendo empatia com a obra. O que acontecera com os filmes do Cinema Novo, diante do espectador brasileiro, teria sido o fato destes haverem sido compreendidos, porém nunca amados. O problema das obras cinemanovistas, segundo ele, seria menos sintático que temático, uma vez

¹⁶⁰ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Todas as mulheres do mundo*. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 8. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

que o público interessava-se por um cinema de caráter escapista e mecânico. A tendência mundial da comédia erótica impedia a expansão de outros tipos de manifestação cinematográfica, e a solução residiria na mudança dessa tendência, ou continuar na contramão do mercado e prosseguir fazendo filmes baratos, mas inovadores.

O pensamento de Carlos Diegues reflete ideias que prosperavam entre os cineastas do Cinema Novo. Essa esperança de mudança na preferência do público e a posterior aceitação dos filmes, bem como a sensação de que as obras cinemanovistas eram, ao menos, compreendidas são questionáveis, uma vez que esses filmes tiveram muita dificuldade, até mesmo, de chegar ao grande público. Dentro desse quadro, a atuação cineclubista é de grande importância. Para os cinéfilos que frequentavam cineclubes, por exemplo, essa compreensão e até esse amor poderiam ocorrer, como aconteceu no CCUC, pois o acesso aos filmes de diretores do Cinema Novo era possível, e o debate posterior fornecia informações e pontos de vista interessantes sobre essas obras.

O depoimento do cineasta foi publicado em *Cine Clube* número 5 por conta da valorização, por parte dos cineclubistas, das ideias do Cinema Novo. Os pensamentos de Carlos Diegues muito significavam ao núcleo de integrantes do CCUC, que, além de estar interessado em divulgar o cinema nacional, tinha a pretensão de realizar seus próprios filmes. Nos curtas-metragens do Cineclube Universitário, a influência do movimento cinemanovista é admitida por seus realizadores e, aos olhos do espectador, é bastante clara.

A relação do Cineclube Universitário de Campinas e, conseqüentemente, do jornal *Cine Clube* com o cinema brasileiro é, ainda, reforçada por textos específicos escritos por Luiz Carlos Ribeiro Borges e Rolf de Luna Fonseca. Os autores, além de haverem sido membros do CCUC, foram integrantes do conselho editorial do jornal, o que demonstra que muitas de suas opiniões regiam os rumos do Cineclube Universitário e da publicação.

Logo no número 1 de *Cine Clube*, Borges escreve “Cinema brasileiro: Da aventura à aventura”, em que define a dificuldade de se fazer cinema no Brasil nos anos 1960 e procura estabelecer possíveis soluções para tamanho obstáculo¹⁶¹.

De início, o autor revela de que aventura fala no título do texto: a de se fazer cinema no Brasil. Para tanto, é preciso que o candidato esteja munido de estoicismo, abnegação e muita força de vontade, pois as barreiras já se colocam no começo do processo, com a compra de película virgem. Ele explica que o Brasil não produzia película e, portanto, o material tinha

¹⁶¹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Cinema brasileiro: Da aventura à aventura. *Cine Clube*, ano I, n.º 1, novembro/1965, p. 6. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

de ser importado de países como os Estados Unidos, com impostos maiores que aqueles cobrados sobre o filme impresso que entrava no país. Daí já o primeiro desencorajamento.

Além disso, a entrada do filme estrangeiro no mercado brasileiro, mediante um imposto mínimo, torna desigual a concorrência entre essas obras e o filme nacional. Borges afirma que, para amenizar tal situação, seria necessário um maior controle sobre a enxurrada de filmes estrangeiros que entra no Brasil, conseguindo, assim, o cinema brasileiro disputar o público em pé de igualdade com essas obras, principalmente americanas.

Aqui, Borges afirma que somente a mudança na cobrança de impostos faria o público brasileiro ver mais filmes nacionais. Hoje, sabemos que apenas essa medida não surtiria tamanho efeito. Para a mudança da mentalidade dos espectadores brasileiros, seriam necessárias várias alterações, tanto no campo da distribuição dos filmes nacionais quanto em seu circuito exibidor. É preciso, no entanto, que nos lembremos do contexto em que se insere o autor, a fim de compreendê-lo.

Borges continua o texto, destacando a precariedade de meios que enfrentava o cinema brasileiro. Ele exemplifica o problema utilizando-se de depoimentos de Walter Lima Júnior, cineasta que trabalhou como assistente de direção de Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* – filme emblemático do Cinema Novo, na visão do autor, ao qual recorrerá em mais dois textos, publicados no jornal *Cine Clube*, para tratar do movimento –, sobre câmeras que se quebravam com facilidade, falta de atores comprometidos, investimentos etc.

Ele chama a atenção para um dos aspectos do problema mais discutido na época e, por que não, até hoje: o apoio e investimento do Estado no cinema nacional. O autor discorre sobre a ineficiência do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), órgão governamental que em 1966 seria incorporado ao INC (Instituto Nacional de Cinema), e sobre a falta de uma política cinematográfica no Brasil, tratada pela Comissão Parlamentar de Inquérito Sobre Cinema, iniciada em 1963 e concluída em 1966. A CPI citada analisou os problemas do cinema nacional por três vieses: o comercial, o industrial e o cultural.

No aspecto comercial, a Comissão detectou uma mentalidade importadora, que nada favorecia ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Já no aspecto cultural, o autor destaca a questão de a Cinemateca Brasileira passar por extremas dificuldades, por conta da extinção de um convênio que possuía com a União, ocasionada por um dos Atos Institucionais. Dessa forma, todo o acervo de películas nacionais sofria com o descaso do Estado. O aspecto industrial parece haver sido trabalhado por Borges juntamente com o comercial, pois nada é dito especificamente sobre ele.

A princípio, as conclusões obtidas pela CPI não foram grandes descobertas, entretanto, Borges cita uma série de soluções propostas pela Comissão para o combate aos problemas do cinema nacional, que seriam mais interessantes. As sugestões vão desde a defesa efetiva do mercado nacional, passando pela instalação de empresas produtoras de filme virgem, pela distribuição compulsória de filmes brasileiros por todas as distribuidoras do país, agressividade na exportação da obra nacional e unificação da censura, até o desenvolvimento e ampliação de prêmios estaduais e municipais aos filmes nacionais.

Inobstante acreditar nessas medidas, em favor de mudanças na realidade cinematográfica do Brasil, Borges ressalta que, além dessas, muitas outras providências deveriam ser tomadas, e uma série de fatores, como a diminuição do público frequentador das salas de cinema, principalmente por conta da concorrência com a televisão, não deveriam ser esquecidos. Ademais, ele trata do que considera ser uma preferência equivocada do público pelo filme estrangeiro, o que só mudaria através de uma reeducação, por meio de uma oferta abundante do que ele chama de “bom cinema”. O Cinema Novo, sem dúvida, contribuiria para essa empreitada, porém o autor ainda visualiza a mudança do mercado brasileiro, a fim de barrar os filmes de baixa qualidade e facilitar a entrada de filmes artísticos. Quanto ao comodismo do espectador, aí entraria o papel dos cineclubes de promover discussões acerca dos filmes de caráter artístico, não menosprezando sua capacidade de compreender e debater as complexas mensagens que lhes são enviadas.

Apesar de certa consciência do que ocorria nos diferentes campos do cinema brasileiro, Borges demonstra uma visão um tanto ingênua, uma vez que compartilha dessa ideia cinemanovista, expressa no depoimento de Carlos Diegues, publicado no jornal número 5, de que seria possível para o “bom cinema” reverter os critérios comerciais do mercado cinematográfico e conquistar o gosto do público. Além disso, o autor diz acreditar em uma ação conjunta do Estado, produtores, exibidores e cineclubes, para efetuar tal mudança, porém deixa de lado o fato de que os frequentadores das sessões promovidas pelo CCUC eram, em sua maioria, estudantes e professores universitários, o que já os diferenciava do grande público, por corresponderem a uma elite que possuía acesso à educação, cultura e informação.

Indo mais além no texto de Borges, podemos dizer que sua condição de cineclubista e realizador de curtas-metragens talvez o colocasse a par de alguns entraves relacionados à distribuição, como o catálogo reduzido das distribuidoras, outros com relação a festivais, e outros vividos pelos realizadores de filmes de longa metragem. Todavia, não podemos negar seu distanciamento dos problemas vividos por demais agentes do mercado e de questões

específicas ligadas ao Estado. De qualquer forma, para Borges, ser integrante de um cineclubes demandava uma certa militância, que, sim, exigia o conhecimento da realidade, mas que também permitia romantismo e otimismo, com relação às mudanças pretendidas.

Em seu segundo texto sobre cinema nacional, publicado em *Cine Clube* número 2, “Variações em torno de um tema: cinema nacional no contexto”, Luiz Carlos Ribeiro Borges realiza uma espécie de continuação do primeiro artigo, enfatizando dessa vez aspectos culturais do cinema brasileiro.

A censura é o primeiro assunto tratado, pois, através de sua atuação, muito da contribuição cultural e artística dos filmes nacionais era perdida. Borges cita casos como o de *Noite vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964), que foi amputado em diversos trechos, ou *O desafio*, que demorou a ser liberado, para exemplificar como agiam os censores. Tudo isso, entremeando críticas a tais ações e citando textos de José Lins do Rego, Alex Viany e Fritz Lang sobre o assunto, para chegar à conclusão de que: “A censura é uma instituição muito censurável.”¹⁶²

A seguir, Borges traz uma fala do jornalista Nemércio Nogueira Santos, sem citar onde foi publicada, sobre a Bossa Nova, declarando que, para integrar o movimento, o artista deveria estar munido de um novo estado de espírito, estado esse que o autor diz estar presente também nos jovens cineastas brasileiros, que, inclusive, já contaram com os músicos da Bossa Nova para compor as trilhas musicais de seus filmes. Essa parceria, segundo ele, é parte do processo de reconhecimento do Brasil pelos cineastas.

Tal reconhecimento constitui-se do olhar do cineasta, desperto, que reconhece a validade de se mostrar o homem do Nordeste, da favela, a mulher do subúrbio, o que culmina em obras como *Deus e o diabo na terra do sol*, que considera uma obra-prima. Além disso, cita filmes mais recentes, apoiados na literatura brasileira, que julga de grande importância, como *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Menino de engenho*, *O padre e a moça*, a seu ver tão bem feitos quanto *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra de Graciliano Ramos.

Apesar da predominância da temática campesina dos filmes ligados ao Cinema Novo, há a exceção de *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person, com ambientação urbana. Borges destaca, ainda, que alguns produtores, antes ligados ao Cinema Novo, acabaram por se render

¹⁶² BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Variações em torno de um tema: cinema nacional no contexto. *Cine Clube*, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 5. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

ao lado comercial do cinema e, mesmo depois de participar de produções cinemanovistas, optaram por retomar a chanchada.

Mudando de assunto, ele escolhe falar de cineclubes, embasando-se no texto do crítico baiano Walter da Silveira, “Importância dos clubes de cinema”, que conta a história dos cineclubes pelo mundo, desde a França até a fundação do Clube de Cinema de São Paulo, no Brasil dos anos 1940. Depois, o autor opta por citar diretamente um trecho do texto, que discorre sobre o papel dos clubes de cinema diante de uma cultura cinematográfica em ascensão, mas que, ao mesmo tempo, estaria ameaçada. Para Walter da Silveira, o cinema é a arte mais difícil de defender, uma vez que é amplamente comercializada e, assim, pode não ser levada a sério. O trabalho do cineclubista é, portanto, de renúncia, pois não realiza obra pessoal, mas precisa apagar-se para a formação de uma obra comum.

Para finalizar, Borges endossa as palavras de Silveira, afirmando que o CCUC tudo fará para continuar com a missão de divulgar e defender o cinema.

No que diz respeito à censura, o autor demonstra conhecimento de seus atos repressores e os condena, assim como foi feito em todas as edições do jornal *Cine Clube* que trataram do tema. Interessante é observar que, em seu texto “Cinema brasileiro: Da aventura à aventura”, Borges simplesmente não se reportou à solução apresentada pela CPI, de unificação da censura, o que é, no mínimo, curioso, já que, nos editoriais de *Cine Clube*, sempre que podia, demonstrava o repúdio do cineclubista aos atos dos censores.

Com relação ao Cinema Novo, o discurso de Borges é recorrente, sempre acreditando que os filmes realizados por diretores do movimento, de certa forma, salvariam o cinema brasileiro como um todo, principalmente *Deus e o diabo na terra do sol*. O acréscimo realizado pelo artigo está em sua menção ao desligamento de certos produtores do movimento cinemanovista, sua rendição ao cinema comercial e a retomada da chanchada, sendo, porém, constantemente destacada a inferioridade do gênero, se comparado ao Cinema Novo. Ainda, os tais produtores desertores são retratados como traidores do movimento e considerados despreocupados com a qualidade artística dos filmes que levam ao público.

Sobre os cineclubes, tomar a visão de Walter da Silveira como base é bastante interessante, por se tratar de um importante crítico e cineclubista baiano, que possuía uma visão profunda da realidade cinematográfica brasileira. Além disso, Borges aproveita para, como fazia nos editoriais do jornal, destacar o comprometimento do Cineclubista Universitário de Campinas com a arte e cultura cinematográficas.

Rolf de Luna Fonseca, por sua vez, escreve o artigo intitulado “O cinema brasileiro e seus problemas econômicos”, publicado em *Cine Clube* número 5. Ele divide o texto em três partes, sendo a primeira sobre a contradição arte-indústria contida na complexidade do fenômeno cinematográfico. A seguir, o autor trata da questão da máquina, que intermedeia o processo cinematográfico, assim como fez José Lindo Grünwald, em seu texto “Cinema ou administração”, reproduzido na quarta edição do jornal.

Posteriormente, Rolf explica o funcionamento da indústria cinematográfica, desde o investimento necessário, passando pelo trabalho do produtor, e tendo o lucro como preocupação maior, o que gera uma quantidade enorme de “fitas marcadas por esquemas de vacuidade mental – o sadismo, o sensualismo vulgar, a violência ou o romantismo róseo e açucarado.”¹⁶³ A aceitação passiva do espectador e a sua adaptação a esse tipo de filme acabam por fazê-lo rejeitar as obras que quebram esse paradigma e o convidam a pensar. Ademais, a censura seria outro sério impedimento ao incremento e à difusão do cinema.

Por outro lado, e para a sorte do cinema, o inconformismo de determinados diretores, que Fonseca considera autores de filmes, tornou possível a existência e a evolução da arte do cinema. Ele cita como exemplos Antonioni, Buñuel e aqueles que integraram movimentos como o neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague, que, muitas vezes, foram incompreendidos pelas plateias, mas que foram importantes para combater o comercialismo cinematográfico. Somente o cinema americano da época apresentava o que Rolf chama de “situações-limite”, ou seja, cineastas capazes de conciliar interesses artísticos próprios, e financeiros dos produtores, como John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Jerry Lewis etc.

No caso brasileiro, que corresponde à segunda parte do texto, o autor acredita que o panorama cinematográfico “apresenta as conotações peculiares do subdesenvolvimento nacional.” O que ocorria, na visão de Fonseca, era uma situação colonial, conforme analisada por Paulo Emilio Salles Gomes¹⁶⁴, em que é majoritário o interesse pelo filme estrangeiro e inexistente uma indústria cinematográfica brasileira.

Rolf indica alguns problemas do cinema nacional do período, como a insuficiência quantitativa de filmes brasileiros, a dificuldade de concorrência com o filme estrangeiro, a inexistência de reciprocidade na importação de obras cinematográficas e a legislação protecionista insuficiente. A criação do INC (Instituto Nacional de Cinema), na época,

¹⁶³ FONSECA, Rolf de Luna. O cinema brasileiro e seus problemas econômicos. *Cine Clube*, ano II, n.º 5, setembro/1967, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca. As citações seguintes são do mesmo texto.

¹⁶⁴ Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

também não parecia uma solução aos olhos do autor, uma vez que dependeria da eficácia administrativa, da possível abertura cultural de seus dirigentes e da redemocratização do país, para ser eficiente.

Na terceira seção do artigo, Rolf de Luna Fonseca detém-se no percurso da cinematografia nacional, da chanchada ao Cinema Novo. O autor afirma ser o Brasil um país sem tradição cinematográfica, apesar de haverem sido realizados filmes aqui desde o início do século XX. Para ele, José Medina, Adhemar Gonzaga, Mário Peixoto, Humberto Mauro e Lima Barreto seriam exceções que confirmariam a regra. Em seguida, ele aponta fatores, como a falha no sistema de distribuição e os trustes da produção estrangeira, que impediram o crescimento de cineastas realizadores de obras de grande valor artístico.

Em paralelo, havia a chanchada, que, para Rolf, não passava de uma “comédia popularesca, realizada às pressas e desordenadamente [...] fazendo a prosperidade de alguns produtores espertos.” Esse tipo de “filme grotesco” garantia bom público, baixos custos e, portanto, altos lucros. Com o surgimento do Cinema Novo e da televisão, a chanchada cinematográfica passou a agonizar e tentar adiar o seu fim.

Com uma citação de José Lino Grünwald, Rolf procura legitimar seu ponto de vista sobre o Cinema Novo, de que sua definição objetiva não era possível, já que não se tratava de um movimento estético, possuidor de uma teoria comum, nem era fruto de uma única geração, e, muito menos, um estado de espírito. “Trata-se tão somente do ovo de Colombo: pela primeira vez, grande parte de nossa produção cinematográfica está entregue a quem deseja tomar a sério a sétima arte.” Assim, ressaltando esse aspecto salvador do Cinema Novo em relação ao cinema nacional, sem esquecer que os diretores integrantes do movimento haviam pensado em outros setores, como indica a criação da Difilm para a distribuição de seus filmes, é que o autor termina o texto: “Incentivado no Brasil pelo público jovem, principalmente estudantil, o Cinema Novo, livre e audacioso (apesar das ameaças da censura), prossegue em sua brilhante trajetória.”

Além de possuir uma visão pauloemiliana da situação do cinema brasileiro, bastante divulgada na época, Rolf traz elementos que demonstram consciência com relação ao campo da distribuição e a necessidade de filmes nacionais menos comerciais atingirem um público mais amplo, compreendendo também quão complicada era a relação com as *majors*. Por outro lado, seguindo uma tendência do período, o autor menospreza a chanchada, chegando a chamá-la de grotesca e pornográfica.

Existe um questionamento lúcido sobre a validade e eficácia do INC diante da realidade do cinema brasileiro no período. Fonseca não demonstra uma crença de que, a partir da criação do Instituto, tudo mudaria no panorama cinematográfico nacional. Além disso, ele aproveita sua crítica ao INC para criticar também o regime político em vigor, destacando a necessidade de redemocratização do país para a realização de um cinema livre e artístico.

O artigo conclui com uma exaltação do Cinema Novo, como se o movimento houvesse obtido êxito em todos os quesitos para que o ciclo de um filme se completasse, inclusive no que diz respeito ao estabelecimento de contato e diálogo com o público nacional mais amplo. Sabemos que isso, de fato, não ocorreu, mas o próprio autor lembra que, muitas vezes, deixava de lado algumas deficiências dos filmes cinemanovistas para poder promovê-los:

A intenção era promover o Cinema Novo, às vezes, até sendo condescendente. Eu, pelo menos, fui condescendente com certos filmes, que tinham certas precariedades, deixando de lado esse lado negativo, só para enfatizar o que havia de positivo.¹⁶⁵

Comparando os dois autores, Borges e Fonseca, percebemos que ambos possuem uma visão consistente da realidade de se fazer e distribuir filmes no Brasil dos anos 1960, dentro da ditadura militar. A aproximação entre indústria e cinema trazida por Rolf em seu texto tem, claramente, base em escritos do crítico José Lino Grünewald, que, inclusive, foram reproduzidos no jornal *Cine Clube*. Já Borges constrói um discurso que se aproxima ao dos cineastas do Cinema Novo, a exemplo de Carlos Diegues, de quem o jornal transcreve um artigo.

Sobre a situação do cinema brasileiro do período, os dois demonstram visões parecidas, com consciência da invasão do produto estrangeiro e da ausência de uma política cinematográfica mais efetiva por parte do Estado. No que diz respeito aos órgãos estatais encarregados do cinema nacional, ambos são descrentes com relação a sua eficácia, seja, no caso do GEICINE, pelo acompanhamento de sua trajetória, seja sobre o INC, que até então era uma incógnita.

O Cinema Novo e a censura aparecem constantemente em seus textos, sendo unânime que os atos da segunda mereciam o repúdio e muito prejudicavam as obras cinematográficas nacionais. Já sobre o Cinema Novo, as ideias de Rolf e Borges apresentam uma pequena diferença. Enquanto Borges utiliza-se da citação de Nemércio Nogueira sobre a Bossa Nova e

¹⁶⁵ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

o estado de espírito que se deve ter para ser um cineasta cinemanovista, Rolf vale-se da descrição de Grünewald sobre o Cinema Novo, que o caracteriza como difícil de definir, excluindo inclusive tomá-lo como fruto de um estado de espírito. Fora isso, o clima de seus artigos é sempre de exaltação das obras do movimento, às vezes até sendo pouco rigorosos, com o objetivo de divulgar tais filmes.

Borges encarregou-se mais vezes de tratar do cinema nacional em textos para o jornal *Cine Clube*, sendo, no total, quatro colaborações. Já Rolf contribuiu com três textos, sendo somente um sobre cinema brasileiro. Os outros dois foram sobre a linguagem cinematográfica e sobre cinema japonês. Essa tendência de Luiz Carlos Ribeiro Borges de abordar o cinema brasileiro, principalmente o Cinema Novo, em seus escritos, culminou na publicação de um livro de sua autoria, “O cinema à margem (1960-1980)” (Campinas: Papyrus, 1983), também sobre o assunto.

De qualquer forma, podemos dizer que a relação do Cineclube Universitário de Campinas e, principalmente, do jornal *Cine Clube* com o cinema brasileiro era de consciência de sua realidade e de seus problemas, porém encontrando sempre no movimento do Cinema Novo uma espécie de solução. Luiz Carlos Ribeiro Borges foi o integrante que mais abordou o tema em seus textos, sempre ressaltando a consciência da realidade e a necessidade de sua mudança. A ingenuidade aparece, entretanto, com a crença de que as obras cinemanovistas seriam as responsáveis por essas modificações, como é dito, também por Carlos Diegues, em seu depoimento. Por outro lado, a questão do estabelecimento de um diálogo entre os filmes do Cinema Novo e o público foi debatida, com destaque para os textos de J. A. Pereira da Silva, que se apoia nos pensamentos de Gustavo Dahl, sobre a industrialização da produção brasileira, para abordar o tópico. As críticas ao movimento aparecem, também, no texto de José Alexandre dos Santos Ribeiro, sobre *Menino de engenho*. O que nenhum dos autores nega é a necessidade de uma militância pelo cinema brasileiro, que era visto como potencialmente capaz para estar entre as grandes cinematografias mundiais. Para o núcleo do Cineclube Universitário, porém, esse reconhecimento deveria vir por intermédio das obras do Cinema Novo. Assim, podemos dizer que foram essas obras, as cinemanovistas, que mais influenciaram na criação dos próprios curtas-metragens realizados pelo CCUC, assunto de que trataremos no seguinte capítulo dessa dissertação.

4. REALIZANDO CURTAS-METRAGENS

O primeiro artigo do estatuto que regia o Cineclube Universitário de Campinas já previa o desenvolvimento e o aprimoramento da prática da arte cinematográfica, o que indica que, desde a fundação do cineclube, seus integrantes pensavam em, assim que possível, dedicar-se à realização de filmes. O caminho mais comum e mais acessível desses jovens ao fazer cinematográfico era o filme de curta metragem, na bitola 16mm.

Segundo Miriam Alencar, naquela época o cinema brasileiro era efervescente, e o Cinema Novo proporcionava grande estímulo. Assim, os jovens cineastas mantinham um constante trabalho, filmando, promovendo debates, discussões e diálogos, que, muitas vezes, se iniciavam entre eles, mas se ampliavam com a participação de intelectuais e críticos. De acordo com Alencar, “era tempo de ‘uma câmera na mão e a ideia na cabeça’, como dizia Glauber Rocha. E todos queriam ter uma câmera na mão.”¹⁶⁶

Diante desse contexto, os jovens aspirantes a realizadores esforçavam-se por uma chance. Devido à ausência de escolas que ensinassem, especificamente, cinema, o aprendizado ocorria na prática, com experiências em 16mm, uma bitola amadora e, portanto, mais acessível aos interessados. Em meio a essa necessidade de se fazer cinema e, conseqüente, de se exibir o que era filmado, surgiram os festivais de cinema amador, como o famoso Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla.

Criado no Rio de Janeiro, em agosto de 1965, o 1º Festival Brasileiro de Cinema Amador teve um caráter local, escolhendo como tema a cidade do Rio do Janeiro, por conta da comemoração de seu quarto centenário. Já em sua segunda edição, em 1966, o festival foi ampliado, permitindo a participação de realizadores de todo o país, inclusive chegando ao resultado de 78 filmes inscritos, dentre documentários, ficções e desenhos animados. Foi, justamente, o 2º Festival Brasileiro de Cinema Amador que serviu como importante incentivo para que o grupo do Cineclube Universitário de Campinas realizasse o seu primeiro curta-metragem.

Sobre cada um dos filmes produzidos pelo CCUC serão apresentadas informações sobre a concepção e realização, seguidas por uma análise. Porém, ressaltamos que nas análises serão abordados somente alguns aspectos de cada curta-metragem, já que não faz parte dos objetivos deste trabalho realizar uma análise detalhada da produção do CCUC. A

¹⁶⁶ ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Arte Nova/ Embrafilme, 1978, pp. 95-96.

intenção aqui é relacionar os filmes produzidos pelo cineclube com movimentos culturais contemporâneos ou anteriores, procurando sinalizar o conhecimento sobre tais movimentos e a identificação dos membros do CCUC com eles.

Em *Um pedreiro*, analisaremos, a partir de sua narração, sua relação com o movimento do Cinema Novo; em *O artista*, procuraremos entender a construção de seu espaço sonoro, bem como as influências recebidas de Chaplin, do cinema clássico e do Cinema Novo; e em *Dez jingles para Oswald de Andrade* trataremos da relação de sua trilha musical, e do filme como um todo, com o movimento da Tropicália.

4.1. UM PEDREIRO

Um pedreiro é um filme de curta metragem produzido pelo Cineclube Universitário de Campinas, de 11 min., em 16mm, dirigido em 1966 por Dayz Peixoto Fonseca, que, nessa época, era somente Dayz Peixoto. De acordo com ela,

A gente estava saindo de uma atividade no CCLA, atividade de cinema, e chegou alguém para distribuir folders do Festival do Jornal do Brasil. [...] Ele falou do festival e deixou o regulamento para a gente [...]. Nós tínhamos acabado de fazer a primeira Semana [de Cinema Francês], ou a segunda, não sei, e estávamos com dinheiro em caixa. Assim como surgiu a história do jornal, surgiu a história do filme. [...] Foi uma coisa de momento e que estava acontecendo também no Brasil. Vários cineclubes estavam produzindo.¹⁶⁷

Dessa forma, surgiu a ideia de se realizar o primeiro filme produzido pelo CCUC, juntamente com a intenção de inscrevê-lo no 2º Festival Brasileiro de Cinema Amador. Faltava, portanto, escrever um roteiro, filmá-lo, montá-lo e, aí então, enviá-lo ao festival. Depois de uma reunião, ficou definido que Luiz Carlos Ribeiro Borges faria o roteiro e a direção ficaria a cargo de Dayz, sendo, como ela mesma disse, uma espécie de prêmio pelas atividades desenvolvidas dentro do cineclube.

O roteiro inicial teria sido escrito por Borges baseando-se na vida de seu pai. Porém, com a ida ao prédio em construção, que funcionou como uma das locações do filme, esse roteiro foi se modificando.

Um pedreiro começa com imagens de prédios, na cidade de Campinas, em sua maioria, em construção. Após a abertura de um portão, a câmera adentra uma dessas construções e, depois de subir as escadas, o espectador passa a acompanhar a rotina de

¹⁶⁷ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 03/08/2012.

trabalho dos pedreiros, no local. São vistos diferentes trabalhadores cumprindo seus afazeres, enquanto é declamado, pelo narrador, o trecho de um poema de Brecht. Depois, nos é mostrado o período de almoço dos obreiros, sua volta ao trabalho e o momento em que deixam o prédio. A partir daí, tomamos contato com Waldemar, que o narrador nos diz ter vindo de Minas Gerais, em busca de melhores condições de vida para sua família. Enquanto ele segue em sua bicicleta, o caminho para a casa se torna propício para que o narrador nos conte sua história. Ao chegar à casa, localizada no subúrbio da cidade, Waldemar encontra os filhos, que o acompanham até a área interna. Então, passamos a acompanhar suas atividades dentro da humilde moradia, que não possui energia elétrica. Em contraponto, vemos as luzes da cidade, à noite, e as pessoas que esperam para entrar no cinema. Depois, enquanto é recitado um poema de Vinicius de Moraes, observamos imagens do centro da cidade durante o dia, com grande movimentação de pessoas. Em seguida, nos são mostrados novamente os pedreiros na obra, até o cessar de suas atividades. Após o dia de trabalho, Waldemar volta de bicicleta para casa. Lá, presenciamos as ações dele e de sua família, como as brincadeiras dos meninos no quintal, a mulher lavando roupas, a retirada de água do poço etc. Enquanto o pedreiro prepara e, depois, fuma seu cigarro, ouvimos um trecho do poema de Vinicius de Moraes, “Operário em construção”. No final, nos deparamos com Waldemar e sua esposa, Dalva, que olham para a cidade distante e veem prédios em construção. Em todo o filme, está presente a trilha musical, composta por prelúdios de Villa-Lobos, tocados por Milton Nunes, ao violão.

Segundo a diretora, o roteirista havia tido um professor no colégio que era engenheiro construtor, e foi quem indicou o prédio em construção, para que fosse utilizado nas filmagens. Após uma ida ao local, que Borges narra poeticamente no artigo que escreveu para o jornal *Cine Clube* número 4, ele conheceu os pedreiros que lá trabalhavam e detectou que “Severino é arredo, não gosta de ser fotografado [...]; Seu Benedito, chefe da obra, é amável, gentil; Waldemar mora na Rua Um, Jardim Alto da Barra, ponto final do ônibus Cambuí-3.”¹⁶⁸

Tendo sido Waldemar o escolhido para protagonizar o filme, foram explicadas a ele e sua família as intenções dos cineclubistas. Após a adequação do roteiro, e os últimos trâmites preparatórios, foram iniciadas as filmagens, em julho de 1966. Com uma câmera, “existindo em condições de emprestabilidade”, emprestada e operada por Henrique de Oliveira Júnior, o

¹⁶⁸ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Peripécias de um filme narradas por um de seus perpetradores ou Cine-Clube vai firme ou *Um pedreiro. Cine Clube*, ano II, n.º 4, novembro/1966, pp. 4-5. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges. As citações seguintes são do mesmo texto.

grupo do CCUC passou pelas diferentes fases das filmagens, que, de acordo com Borges, foram cinco: a cidade, o prédio, Waldemar e a bicicleta, a casa, os letreiros.

Filmar a cidade, durante o mês de julho, foi, para ele, “panegírico”. Foram feitas sequências no Largo do Rosário, em pleno sábado; tomadas de *travelling* foram realizadas na Av. Francisco Glicério; cenas noturnas foram registradas na Av. Francisco Glicério, na Rua Barão de Jaguará e na Rua General Osório, todas na região central de Campinas; e sequências panorâmicas da cidade foram tomadas do alto do Edifício Rio Branco, também no centro.

Sobre o prédio em construção, Borges afirma ter sido primordial, para que houvesse contato direto com os pedreiros. Ele diz ter passado a entender a realidade daqueles que constroem a cidade, porém dela não usufruem, permanecendo limitados a um determinado modo de vida. A equipe de filmagem esteve no prédio, em um sábado, e presenciou o período de trabalho e de descanso dos pedreiros, até às 18 horas. Pediram a eles que agissem normalmente, como se a câmera e as demais pessoas do grupo não estivessem ali, o que, para alguns, pareceu fácil, mas, para outros, foi um tanto incômodo.

Segundo Borges, Waldemar foi

a própria expressão da boa vontade, do espírito de colaboração. Jamais se negou a cooperar: ensaiava as cenas quantas vezes fosse necessário, orientava os filhos, dava sugestões e não hesitou, inclusive, em destelhar sua casa para proporcionar a melhor iluminação de que necessitávamos.

Também em momento algum perdeu sua naturalidade, sua simplicidade. Encarou a filmagem como se nada fosse de extraordinário. Durante todo o nosso trabalho manteve a mesma paciência e resignação com que se apresenta diante da vida, do trabalho, dos inumeráveis problemas.

Na casa do pedreiro, construída por ele mesmo, distante do centro da cidade, foi onde Borges diz ter havido o melhor aproveitamento da espontaneidade. As crianças ficaram livres pelo quintal, brincando do que quisessem:

Um foi jogar bola, outro subiu na cerca, um dos gêmeos pegou de um triciclo (os restos mortais de), a menina por qualquer razão emburrou (e foi assim inconsciente responsável por uma das cenas mais bacanas do filme), o último arrumou um pedaço de pau, uma lata e armou uma tremenda de uma batucada, ouvida em silêncio por um franguinho cego (vide filme), falecido pouco tempo depois (chorai por ele).

Ainda segundo ele, ali procurou-se explorar a falta de perspectivas dos personagens e o vazio que os perseguia em suas perambulações pelo quintal. Borges concede destaque à cena final do filme, também captada na casa, em que Waldemar e Dalva, sua esposa, olham a

cidade à distância, cidade essa que “não os assimilou e que eles, retirantes de Minas que são, não têm condições de assimilar.”

Em uma fase posterior foram feitos e filmados os letreiros, com letras de plástico fixadas sobre uma cartolina preta opaca. Uma vez bem fixa e iluminada, voltava-se o filme contido na câmera para que a imagem das letras ficasse superposta a dos prédios campineiros.

Borges refere-se à faixa sonora do filme como “comentário sonoro”, que deveria ser composto de música e narração. Para a música, foram consideradas, inicialmente, obras de Bach, entretanto, optou-se, ao final, pelos prelúdios de Villa-Lobos. Conforme escreveu o roteirista, os prelúdios “revelaram uma versátil adequação a quaisquer cenas a cuja margem fossem eles impressos. Daí surgiu o personagem-violão, de fluida aparição dentro do filme, interpretando a conotação auditiva do que perante olhos se processava.” Já com relação à narração, foi escolhido para desempenhá-la José Lamana, que, durante muitos anos, foi comentarista de futebol em rádios de Campinas. Conhecido por sua utilização de ditos populares durante a narração dos jogos, era chamado de “o professor dos comentaristas”.¹⁶⁹

O texto dito por Lamana era composto por trechos de Brecht, Vinicius de Moraes e do próprio Luiz Carlos Ribeiro Borges. Ele afirma que “a gravação mera e simples não ofereceu maiores problemas, apenas se destaque, quanto à narração, o esforço pela exata impositação, pela natural expressão.”¹⁷⁰

A mixagem, todavia, foi um procedimento mais complicado. A duração de cada sequência teve de ser calculada, baseada na quantidade de fotogramas que possuía, para que fosse possível saber o momento exato do início de cada cena, e a faixa sonora se encaixasse exatamente às imagens. Felizmente, ao final do processo, foi o que ocorreu, e a voz entrava “oportuna e pontual, provinda da fita que a continha, num ponto de óbvia prévia localização, entrava maviosa, entrava balsâmica.”

Quanto à montagem, que ocorreu em agosto, foi realizada por Rolf de Luna Fonseca, com o auxílio de Henrique de Oliveira Júnior, no estúdio que ele mantinha em casa. Por conta da falta de dinheiro e do prazo apertado para que o filme fosse enviado ao Festival JB/Mesbla, não foi feito um copião, e o curta-metragem foi todo montado no negativo.

¹⁶⁹ IRALAH, Alberto César. *Homem certo no lugar errado*. Disponível em: http://www.futebolinterior.com.br/news/24445+Opiniao_Alberto_Cesar_Iralah_Homem_certo_no_lugar_errado. Acessado em: 21/01/2013.

¹⁷⁰ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Op. cit.*, p. 5. As citações seguintes são do mesmo texto.

Por fim, iniciou-se a ponte Campinas-São Paulo, para que fosse efetuada a revelação do negativo, e fosse feita a cópia. A “peregrinação na Paulicéia” terminou quando Borges pôde, finalmente, retirar a cópia de *Um pedreiro*. Ele conta que:

No dia em que ficou pronto, eu é que fui buscar. Acho que estava sozinho, não tinha ninguém comigo. Fui à Fotóptica e, na hora em que eles me entregaram aquele rolo com o filme positivo, eu falei: “Que responsabilidade! Se, de repente, eu derrubo no chão, passa um carro em cima?” E para completar, no caminho, que a gente acabava fazendo a pé, do centro antigo de São Paulo até a antiga rodoviária, passei perto da Maria Antonia, onde tinha a faculdade e era reduto dos esquerdistas. E quando eu passo, estava o movimento grevista lá, e eu com o filminho embaixo do braço, inclusive com polícia ali por perto. Quando eu olho, eu reconheço um amigo meu, que chegou a fazer Direito, daqui de Campinas. Era comunista declarado, não escondia, e ele era um dos líderes da greve. Eu não tive dúvidas, cheguei e fui cumprimentá-lo. E veio a outra paranoia, “Puxa vida, um monte de polícia e eu chegando com um pacote em baixo do braço. E se esse pessoal me pega? Vamos te revistar, queremos ver o que você está trazendo, se é alguma bomba, de repente.” Eu o cumprimentei e, na hora em que caiu a ficha, saí o mais rápido possível. Mas chegou direitinho aqui, chegou inteiro e fizeram a projeção.¹⁷¹

Enquanto estava em São Paulo, Borges aproveitou para inscrever o filme no 2º Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1966. A *première* do curta foi realizada no salão nobre da Universidade Católica de Campinas, logo em seguida, com maciço apoio dos estudantes universitários. De acordo com Borges, o pedreiro Waldemar e sua família também estavam presentes e puderam ver, na tela, a vida de um pedreiro, que construía a cidade, e que, na companhia de sua bicicleta, percorria a enorme distância até sua casa e sua família. Em contraposição, acrescenta, a cidade se movimentava, dentro de si mesma, nunca em direção às bordas.

O *Relatório de atividades de 1966*, entretanto, apresenta uma informação contrária a essa fornecida por Borges, declarando que, depois de concluído, em outubro, *Um pedreiro* foi exibido ao público no Centro de Ciências, Letras e Artes. Assim, como a indicação contida no relatório foi registrada em uma data mais próxima do acontecimento, é mais provável que seja a correta.

Logo em seguida, o curta foi apresentado em São Paulo, na fase de seleção regional de filmes do Festival JB/Mesbla. *Um pedreiro* passou para a segunda fase de seleção, entre os dez melhores trabalhos paulistas, juntamente com *Olho por olho* (1966), de Andrea Tonacci, e *Documentário* (1966), de Rogério Saganzerla¹⁷². Assim, acabou por ser exibido no Rio de

¹⁷¹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

¹⁷² MONTEIRO, Lea Zigiatti. Didática (e odisseia) do cinema amador. *Diário do Povo*, 23/10/1966.

Janeiro, entre 24 e 28 de outubro, no cinema Paissandu, onde foram escolhidos os melhores filmes daquela edição do festival. O curta de Dayz Peixoto não foi premiado.¹⁷³

Em Campinas, segundo o relatório, o Cineclube Universitário e o filme foram alvo de homenagem da Secretaria da Educação, por intermédio da Professora Jaci Milani, “como prêmio e como incentivo para realizações similares.”¹⁷⁴ Além disso, são mencionadas no relatório exibições nas cidades de Guaxupé e São João da Boa Vista, sem maiores explicações.

O filme de Dayz Peixoto participou, em 1968, do Festival Bandeirante de Cinema Experimental Latino-Americano, promovido pelo Foto-Cineclube Bandeirante, de 10 a 24 de agosto, em São Paulo. Do festival, participaram dezessete filmes de curta metragem, em 16mm, sendo cinco produzidos na Argentina, um no Paraguai e onze no Brasil. Dessa vez, *Um pedreiro* foi premiado como o melhor filme brasileiro da competição, de acordo com critérios determinados pela Union Internationale du Cinéma Amateur [sic].¹⁷⁵

Adhemar Carvalhaes escreve, no Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*, em 14 de setembro do mesmo ano, sobre todos os filmes concorrentes no festival do Foto-Cineclube Bandeirante, chegando a classificar *Um pedreiro* como um filme “válido mas pouco original”.¹⁷⁶ Ele afirma preferir o segundo filme do cineclube, *O artista*, que nessa época já havia sido concluído, dizendo que *Um pedreiro* era bem realizado, porém menos trabalhado que *O artista*.

Também em 1968, em junho, tanto *Um pedreiro* quanto *O artista* foram inscritos no III Festival Nacional de Filmes Brasileiros de Curta Metragem de Brasília. Um documento, encontrado no acervo de Dayz, confirma, porém, que vários realizadores, incluindo ela própria e Luiz Carlos Ribeiro Borges, retiraram seus filmes do festival, como forma de protesto contra o ato da Censura Federal de interditar os filmes *Instantâneo 65*, de Vera Lúcia

¹⁷³ Os demais filmes premiados no Festival, em 1966, foram:

“Melhor filme - 4º movimento, de Joel Macedo e Paulo Alberto Silveira Soares (Rio)

Melhor direção- Klaus Scheel, com *Força do mar* (Rio)

Melhor montagem – Rogério Sganzerla, pelo conjunto de obras (São Paulo)

Melhor fotografia – Luís Fernando Borges da Fonseca, por *Le-guelhé* (Rio)

Melhor roteiro – Paulo Antonio de Paranaguá e Eduardo Jardim de Moraes, do filme *Nadja* (Rio)”

ALENCAR, Miriam. *Op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁴ *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 1966, p. 3. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

¹⁷⁵ Ata do júri do “Festival Bandeirante de Cinema Experimental Latino-Americano” realizado nos dias 10 e 24 de agosto de 1968, em São Paulo, Brasil. São Paulo, 24/08/1968. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

¹⁷⁶ CARVALHAES, Adhemar. 18 vezes América. Suplemento Literário. *Diário de São Paulo*, 14/09/1968, p. 4. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Carlos Pereira, e *Opção* (1967), de Lívio Cintra, além de efetuar cortes em *Aleluia* (1968), de Schubert Magalhães. Conforme registrado no documento:

Os realizadores agradecem os esforços despendidos pela Fundação Cultural do Distrito Federal, mas consideram a atitude da Censura Federal profundamente prejudicial ao desenvolvimento do cinema amador, além de ferir frontalmente o direito de expressão da arte cinematográfica.¹⁷⁷

No ano seguinte, *O Estado de S. Paulo* divulgou os filmes contemplados com o Prêmio Governador do Estado, pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, que foram *Um pedreiro*, de Dayz Peixoto, e *A festa*, de Thiago Velloso, ambos ganhadores de prêmios no festival do Foto-Cineclub Bandeirante, em 1968.¹⁷⁸

No ano 2000, *Um pedreiro* foi exibido em uma TV local de Campinas. A diretora diz ter se surpreendido, ao ver seu curta-metragem ser exibido na televisão. Ela entrou em contato com a equipe responsável, que a convidou para uma entrevista, no programa seguinte.

4.1.1. *Um pedreiro* que não lê: a narração no filme do CCUC e a absorção do Cinema Novo

A fim de relacionar *Um pedreiro* com a produção cinematográfica brasileira da época, mais que inseri-lo em uma categoria pré-estabelecida se faz necessário construir a rede de relações que estabelece com determinados filmes produzidos no Brasil e contemporâneos a sua realização, mais precisamente com filmes realizados por diretores integrantes do movimento do Cinema Novo.

Para analisar as relações entre *Um pedreiro* e o Cinema Novo, será utilizada a narração como fio condutor. A partir das falas do narrador, estudaremos as maneiras como foram absorvidos e reutilizados diferentes elementos recorrentes nos filmes cinemanovistas.

A narração no curta-metragem dirigido por Dayz Peixoto é desempenhada por um único narrador, e pode ser dividida em quatro diferentes partes. A primeira consiste na declamação de trechos do poema “Perguntas de um trabalhador que lê”, de 1935, de Bertolt Brecht; a segunda trata da vida do personagem principal, o pedreiro Waldemar Loretti, descrevendo sua origem campesina e seu modo de vida na cidade; na terceira, são lidos excertos de “O dia da criação”, poema escrito por Vinicius de Moraes, publicado em 1946; já

¹⁷⁷ COMUNICADO. Brasília, 18/07/1968. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

¹⁷⁸ Prêmio Governador. *O Estado de S. Paulo*, 06/06/1969, p. 9. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

a quarta parte fecha o filme com uma emblemática frase do poema também escrito por Vinicius de Moraes, “O operário em construção”, de 1956.

Partindo de um estudo da narração, será possível entender o filme, enquanto obra final, e suas escolhas temáticas, sua opção estética, seu contexto histórico e sua maneira de produção. Assim, tornam-se relevantes aproximações e distanciamentos com relação ao tema, à forma, ao modo de produção e disponibilidade de recursos, entre *Um pedreiro* e filmes realizados por diretores do Cinema Novo. Prioritariamente, serão efetuadas comparações com filmes realizados e lançados na primeira metade da década de 1960.

4.1.1.1. “Perguntas de um trabalhador que lê”

O “Prelúdio n.º 1”, de Villa-Lobos acompanha os créditos iniciais, durante os quais são mostradas imagens de prédios da cidade, tanto prontos quanto em construção; uma rua, com duas pessoas e um carro passando; e mais prédios em construção. Vale a pena lembrar que esse prelúdio é exatamente o mesmo que ouvimos na sequência inicial do curta-metragem *Arraial do Cabo*, dirigido por Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, em 1959, o que nos indica que as obras de Villa-Lobos, e esse prelúdio específico, já vinham sendo utilizados pela geração cinemanovista desde a década anterior.

Após quase dois minutos de filme, um plano, em que é enquadrada a abertura da porta que separa uma obra da rua, aproxima o espectador dos pedreiros, que passam a ser filmados de perto, enquanto realizam seu trabalho. Ouve-se a primeira fala do narrador:

Quem construiu Tebas, a de cem portas?
Nos livros ficam os nomes dos reis,
Os reis arrastaram os blocos de pedra?
Babilônia, muitas vezes destruída,
Quem a reconstruiu tantas vezes?
Em que casas de lima áurea e radiosa moravam os obreiros?
Para onde foram os pedreiros, na noite em que ficou pronta a Muralha da China?
A grande Roma está cheia de arcos de triunfo,
Quem os ergueu?¹⁷⁹

Trata-se de um trecho do poema “Perguntas de um trabalhador que lê”, de Bertolt Brecht. Enquanto ele é recitado na banda sonora, as imagens contextualizam o modo de trabalho dos operários daquela obra. Sem qualquer distinção, são mostrados vários

¹⁷⁹ BRECHT, Bertolt. “Perguntas de um trabalhador que lê”. Reprodução da narração do filme. Uma outra tradução está publicada em: BRECHT, Bertolt. *Poemas, 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000, p.166.

trabalhadores, inicialmente desempenhando suas atividades laborais e, posteriormente, em seu intervalo de almoço.

As imagens exibem caráter documental, tão presente em filmes cinemanovistas, como *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), ambos de curta metragem. Além disso, vale destacar que existe uma identidade entre os filmes, no que diz respeito ao retrato da realidade da vida dos trabalhadores brasileiros, camponeses em *Maioria absoluta*, emigrantes, em *Viramundo*.

Segundo Jean-Claude Bernardet, no início dos anos 1960

quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não conseguiu elaborar para o país um projeto de evolução econômica e social. É uma classe marginal em relação à burguesia e ao proletariado e camponato, e ela não tem força para questionar esse marginalismo. A vanguarda da classe média, por intermédio de seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica. Era um terreno fértil para o desenvolvimento da tese conforme a qual são proletários não apenas aqueles, operários ou camponeses, que são assalariados, mas inclusive todos aqueles que adotam a perspectiva social da classe operária. Desde que não se precise em que consista essa adoção de perspectiva, o pequeno-burguês está encaixado. A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas, vão fazer cultura para o povo. [...]

E, paternalisticamente, o cinema brasileiro vai tratar dos problemas do povo. Proletários sem defeito, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo.¹⁸⁰

É justamente dessa classe média que fazem parte os integrantes do Cineclubes Universitário de Campinas. São estudantes universitários, que, após algum aprendizado teórico, realizaram uma “quase necessária incursão na prática do cinema.”¹⁸¹ E, logo neste primeiro filme produzido, o tema está relacionado aos problemas do povo, tratando de operários da construção, suas vidas sofridas, sua rotina de trabalho árduo, pouco lazer e alimentação precária.

Todavia, se, por um lado havia a intenção por parte dos realizadores de *Um pedreiro* de abordar o popular, por outro, não se nota a preocupação de dialogar com ele, de fazer uma obra acessível a ele. Seria o curta-metragem capaz de dialogar abertamente com os pedreiros retratados em sua primeira parte? Talvez fosse possível que eles estabelecessem alguma identificação pelo fato de se verem na tela, porém entenderiam Bertolt Brecht e Vinicius de

¹⁸⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 48-49.

¹⁸¹ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro (1966). *Op. cit.*, p. 20.

Moraes como seus porta-vozes? Ouviriam os estudos para violão de Villa-Lobos em suas festas?

De acordo com Bernardet, apesar da intenção dos cinemanovistas haver sido a de retratar a realidade do povo, para que o próprio povo a visse, o diálogo pretendido não ocorreu. Segundo ele, isso se deve ao fato de não haver sido apresentado, nesses filmes, o povo realmente e sim uma representação das dificuldades vividas pela burguesia. Além disso, o discurso contido em tais obras destinar-se-ia ao diálogo com os governantes. Seria uma espécie de alerta para as verdadeiras condições do país e uma reivindicação de mudança.¹⁸²

Em *Um pedreiro*, é possível notar esse diálogo, afinal a música que perpassa todo o filme é de Villa-Lobos, compositor que busca dentro da música erudita uma aproximação com elementos da cultura popular. A música possivelmente representa a tentativa dos realizadores de estabelecer uma comunicação com a própria classe média, reelaborando a cultura popular de maneira erudita. De acordo com Ismail Xavier, no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964),

a presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro.¹⁸³

As declamações de escritos de Bertolt Brecht e Vinicius de Moraes, ao longo do curta-metragem, também demonstram propinquidade com a intelectualidade da classe média. O interessante é observar que o eu-lírico do poema de Brecht apresentado no filme é um operário letrado, e que é, portanto, capaz de questionar seu próprio papel na sociedade. Dessa forma, a utilização de “Perguntas de um trabalhador que lê” indica a intenção de que os pedreiros retratados nesta primeira parte do filme tivessem, ou adquirissem, a mesma capacidade de serem sujeitos conscientes e atuantes politicamente, aptos a questionar, de maneira fundamentada, sua função social.

Até o final da primeira parte da narração, somente são ouvidos música e voz *over* do narrador. O narrador seria, segundo Bill Nichols, a chamada “voz de Deus”¹⁸⁴, pelo fato de ser ouvido, mas jamais visto, e difundir todas as verdades durante o filme. Por outro lado, mais

¹⁸² BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 65.

¹⁸³ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 115.

¹⁸⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005, p. 142.

que um divulgador de informações verdadeiras, o narrador, na primeira parte de *Um pedreiro*, diz o que deveria ser dito pelos trabalhadores, na visão da classe média. Além disso, o poema declamado é que confere um sentido politizado à imagem, o que o torna capaz de conduzir o olhar e a interpretação do espectador.

4.1.1.2. Waldemar é a voz de todos

Se o narrador houvera, até agora, somente declamado versos de Brecht, é no segundo movimento de sua narração que a mudança ocorre. É a segunda parte da fala do narrador o momento mais destoante com relação às outras três partes em que foi dividida, pois não é citado um texto de um autor consagrado, mas sim, um discurso focando em um personagem específico, escrito pelo próprio roteirista, Luiz Carlos Ribeiro Borges:

Waldemar veio de Minas. Dura, árida e estéril, a vida na roça não oferecia horizontes, e ele rumou para a cidade grande, com família e esperanças. A casa alugada, a fábrica de azulejos, a despedida do serviço, o desemprego, o desespero, as andanças por aí. Hoje é pedreiro, pedreiro conformado por causa das poucas perspectivas. Só aprendeu a semear e não há outra saída. Ontem plantou milho, feijão, hoje semeia prédios. A colheita sempre para alheias mãos. Com os companheiros mantém comunidade de destino: vivem como ele, como ele pensam. Waldemar é a voz de todos. Salário mínimo, a mulher e cinco filhos, dinheiro pouco, e bocas muitas. A bicicleta carrega preocupações ou então carrega a expectativa da janta quando o pensamento vem do estômago. A casinha foi ele mesmo que fez com o terreno a prestações com três meses de trabalho. Dos subúrbios ermos a casa surge como um concreto milagre, como um indício da presença do homem, como um testemunho do trabalho do homem.¹⁸⁵

São vistos em quadro os trabalhadores que deixam a obra. A câmera passa a acompanhar de maneira mais próxima apenas um deles, que sobe em sua bicicleta e ruma à casa. É nesse instante, de deslocamento do pedreiro, que se houve o texto de Luiz Carlos Ribeiro Borges, descrevendo Waldemar.

O pedreiro é um migrante de Minas Gerais, um trabalhador do campo que se deslocou para a cidade, em busca de emprego e melhores condições de vida. Vários filmes do movimento cinemanovista trataram da questão do trabalhador e do migrante, como é o caso de *Maioria absoluta* e *Viramundo*. O primeiro retrata a vida de trabalhadores do campo, no nordeste brasileiro, e o segundo, de migrantes nordestinos em busca de emprego na cidade de São Paulo.

¹⁸⁵ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Roteiro original de *Um pedreiro*.

Tanto em *Maioria absoluta* quanto em *Viramundo*, trabalhadores camponeses e migrantes são perguntados e falam a seu interlocutor presente, à câmera, e, conseqüentemente, ao espectador. Por mais que os filmes já apresentem uma visão direcionada, da classe média sobre o povo, aos personagens é, pelo menos, concedido o direito de resposta, seja em nome próprio ou em nome da coletividade.

Em *Um pedreiro*, a questão da voz do personagem funciona de modo diferente. O pedreiro acompanhado em quase todo o filme não ganhou qualquer fala. A câmera o acompanha em suas atividades, tanto na obra quanto em casa, acompanha sua família, porém nunca são ouvidas as suas vozes.

A razão pela qual isso ocorre, provavelmente, seria por conta da representação que Waldemar assume durante o curta-metragem, a de todos os pedreiros, de todos os migrantes que se encontram em situações próximas. O narrador conta sua história e ressalta que “Waldemar é a voz de todos”. Ele passa a representar toda a sua classe, e ela não tem voz. O pedreiro somente possui um narrador que fala por ele, falas dos intelectuais, da maneira como a classe média define seus problemas.

Não se pode deixar de levar em consideração, porém, a dificuldade técnica enfrentada pela equipe do cineclube, de não possuir o equipamento necessário para a captação de som direto. O difícil acesso a um gravador Nagra, na época, somado ao custo do aluguel do equipamento e da diária do técnico especializado, representaria um aumento significativo no orçamento do filme, com o qual, muito provavelmente, o CCUC não teria condições de arcar. Assim, a opção pela não utilização do som direto deve ter sido, também, uma escolha ligada a fatores financeiros e à disponibilidade do equipamento.

Quando retorna a música, são contrapostas às imagens da chegada de Waldemar a sua casa, simples, precária, sem energia elétrica, as imagens das luzes da cidade à noite. Tal sequência noturna demonstra o afastamento das classes populares em relação ao centro urbano, ficando isoladas na periferia. A cultura de consumo que se propaga nas grandes cidades é demonstrada pelo plano de um cinema, com suas luzes e cartazes. Em contraposição, basta que se realize uma tomada mais aproximada, para que o espectador vislumbre o cartaz do filme *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, lançado em 1965, que não é uma produção ligada ao cinema hegemônico.

A referência direta ao filme de Saraceni, feita em *Um pedreiro*, muito simboliza sobre o momento político pelo qual passava o país, bem como sobre a ideologia e os recursos de produção possuídos pelo Cineclube Universitário de Campinas. *O desafio* conta a história de

Marcelo, um jornalista em crise, que mantém um relacionamento com Ada, casada com um industrial burguês. O filme de Saraceni demonstra todo o descontentamento e a desorientação causados aos intelectuais pelo Golpe de 1964. Além disso, seu modo de produção foi um tanto precário, com um período de filmagem bastante rápido e utilização, na maioria das sequências, de câmera na mão. A maneira de produção de *O desafio* corresponderia, portanto, ao modelo seguido pelos curtas-metragens do CCUC, com poucos recursos disponíveis e poucos dias de filmagem. Segundo Dayz Peixoto Fonseca, o roteiro original de Luiz Carlos Ribeiro Borges “sofreu inúmeras modificações devido às escassas condições materiais e de tempo já que [o filme] era feito só nos finais de semana”.¹⁸⁶

Do ponto de vista ideológico, citar o longa-metragem de Saraceni, seria demonstrar que, também por parte dos realizadores de *Um pedreiro*, havia um descontentamento com a realidade político-social brasileira após o Golpe Militar, e, ao mesmo tempo, um sentimento de incapacidade de mudança, sentido tantas vezes por Marcelo, em *O desafio*. Além disso, o fato deste estar em cartaz em um cinema no centro da cidade evidencia o tamanho distanciamento entre o povo e a produção intelectual brasileira da época, já que a vida do pedreiro Waldemar é contraposta à realidade urbana e ao acesso a suas manifestações culturais.

Assim, pode-se dizer que há uma identidade entre os realizadores do cineclube e as ideias cinemanovistas, neste caso, especificamente, à postura ideológica do filme de Paulo Cesar Saraceni, como também ao seu modo de produção.

4.1.1.3. “O dia da criação”

A terceira parte da narração em *Um pedreiro* inicia-se enquanto são mostradas imagens do centro da cidade, durante o dia. A câmera na mão mostra pessoas que andam apressadas, enquadra uma banca jornal e realiza um *travelling* dentro de um carro.

Hoje é sábado, amanhã é domingo
A vida vem em ondas, como o mar.
Hoje é sábado, amanhã é domingo
Não há nada como o tempo para passar.
Hoje é que é o dia do presente
O dia é sábado.

¹⁸⁶ FONSECA, Dayz Peixoto (1985). *Op. cit.*, p. 38.

As palavras então proferidas pelo narrador são trechos esparsos do poema de Vinicius de Moraes, intitulado “O dia da criação”. Somente o título do poema já indica a ligação entre o personagem alegórico do pedreiro e as imagens da cidade durante o dia. Trata-se do dia da criação da própria cidade, da construção de edifícios que hão de compô-la, e quem é diretamente responsável por isso é o operário, que a constrói, mas que dela não desfruta.

Os jornais pendurados e expostos na banca são cadernos de arte, demonstrando, novamente, o distanciamento entre as classes populares e as manifestações artísticas produzidas na cidade. Além disso, é possível dizer que os jornais expostos fazem uma referência à questão do analfabetismo, lembrando o tema de *Maioria absoluta*.

O *travelling* realizado pela câmera, por sua vez, denota a ideia de movimento, de transitoriedade, de passagem do tempo. Da mesma forma, agem o poema declamado e a montagem. A citação repetitiva dos dias da semana, mais que demarcar uma determinada data, pretende criar a sensação de passagem dos dias. A montagem, alternando imagens diurnas com imagens noturnas, constrói uma impressão de rotina, de repetição, onde não há lugar para mudança.

A jornada de trabalho do pedreiro recomeça e são vistos novamente os operários na obra. Dessa vez, a sequência dos pedreiros é mais rápida e, logo, há a passagem desse coletivo para o particular, com a câmera que acompanha Waldemar em sua bicicleta voltando para casa.

Nos próximos planos, o espectador acompanha as atividades da família do pedreiro. Sem som direto, somente com a música, Waldemar adentra o espaço na frente da casa com sua bicicleta, olha a mulher, que lava roupas em um tanque improvisado, e, logo atrás deles, chega o filho, uniformizado, vindo da escola. O menino de uniforme, provavelmente o filho mais velho do casal, é um grande símbolo dentro do filme, representando a crença de Waldemar e Dalva no poder da educação e, portanto, uma esperança de que sua prole tenha chances de ascensão social. A educação é vista, no filme, como a possibilidade de desalienação e a esperança de mudança para a classe popular.

Por outro lado, o menino não é identificado com destaque nos créditos iniciais, e, no filme, ele é tratado da mesma maneira que os demais filhos de Waldemar e Dalva. Assim como em *Vida secas*, em que Graciliano Ramos dá nome somente ao vaqueiro Fabiano, sua

¹⁸⁷ MORAES, Vinicius de. “O dia da criação”. Reprodução da narração do filme. Publicado em: MORAES, Vinicius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, pp 18-22.

esposa Sinhá Vitória e à cachorra Baleia, os filhos do pedreiro aparecem apenas como “meninos”.

Dona Dalva Lorette aparece pouco no decorrer do filme, geralmente desempenhando atividades domésticas, na casa da família. Apesar disso, dois fragmentos de *Um pedreiro* que contam com sua presença merecem especial atenção. O primeiro seria o momento em que ela estende as roupas no varal e uma montagem rápida traz planos de suas mãos, lavando as roupas, em diferentes ângulos. A repetição desses planos sugeriria o tamanho razoável da família e a quantidade de trabalho necessária para mantê-la. Ademais, a sequência nos remete às imagens de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) e do já citado *Arraial do Cabo*, no que diz respeito ao destaque ao trabalho manual. Já no segundo momento, dona Dalva observa o filho, que preenche o caderno com a tarefa de casa, entretanto não diz uma palavra, somente olha para o menino, que escreve.

4.1.1.4. “Operário em construção”

A sequência de planos que acompanha o início da quarta fala do narrador denuncia o que Jean-Claude Bernardet chama de um método de trabalho, que resultaria em algo que Sérgio Santeiro denomina “dramaturgia natural”¹⁸⁸. Bernardet explica:

Primeiro, temos uma pessoa: é com ela que o documentarista vai se encontrar inicialmente. Dependendo do que essa pessoa tem a dizer, da sua expressividade, da sua disponibilidade, ele se resolverá a filmá-la, ou não. [...]
A segunda fase é a do ator natural: a pessoa que o cineasta escolheu e que se dispôs a ser filmada e entrevistada age em função da filmagem. Vai repetir o que foi mais ou menos combinado na fase anterior e início desta [...]. Agora, a pessoa representa a si mesma em função da filmagem, faz o papel de si mesma. [...]
A terceira fase diz respeito à montagem e finalização do filme. O material assim obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das ideias do filme.¹⁸⁹

Em *Um pedreiro*, a pessoa escolhida é Waldemar Lorette, que faz o papel de si mesmo durante todo o curta-metragem. O interessante é observar uma pequena sequência que evidencia o modo de trabalho, estabelecido entre equipe de filmagem e “atores naturais”, e a repetição da atuação dos personagens, a fim de se obter o resultado almejado. O pedreiro corta o fumo em um plano médio próximo, em leve contra-plongée. No próximo plano, ele

¹⁸⁸ SANTEIRO, Sérgio. *A voz do dono*. Rio de Janeiro, mimeo, circa 1974. apud BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 22.

¹⁸⁹ BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Op.cit.*, pp. 22-23.

continua a ação, agora mostrada em plano detalhe, com posicionamento de câmera em plongée, o que denota o fato de que Waldemar teve de realizar a ação de cortar o fumo pelo menos duas vezes, para que fossem filmados planos tão diferentes.

No quesito da montagem, terceira fase enunciada por Bernardet, à sequência do fumo é sobreposta a voz do narrador, que se encarrega de dizer uma frase do poema de Vinicius de Moraes, “Operário em construção”: “Mas ele desconhecia/ Esse fato extraordinário:/ Que o operário faz a coisa/ E a coisa faz o operário.”¹⁹⁰ A fala somente reforça a alienação do pedreiro, que realiza a ação despreocupada de cortar o fumo e fumar seu cigarro.

Segundo Jean-Claude Bernardet,

Após a mudança de regime, grande parte da esquerda e da intelectualidade brasileira, que se nutria mais de mitos e de esperanças que de um real programa político e social, entrou numa fase de marasmo, encontrou-se sem perspectiva, sem saber que rumo tomar, e a palavra mais usada pra caracterizar seu estado psicológico e suas hesitações foi certamente *perplexidade*. [grifo do texto]¹⁹¹

Tal sentimento de marasmo é reforçado pela música final de *Um pedreiro*. A sensação momentânea atingida pelo espectador é a de que o povo é alienado e não há qualquer expectativa de mudança.

Por outro lado, se tomado como referência o poema de Vinicius de Moraes, escolhido para acompanhar essa sequência de imagens, é possível notar que ainda existe alguma esperança. É somente no início de “Operário em construção” que o operário desconhece “o fato extraordinário”, no decorrer do texto existe um processo de desalienação e, por fim, se torna “construído o operário em construção”. Assim, a frase dita no filme pode ser considerada como um ponto de partida, de onde sairá o personagem a caminho de sua própria construção, do conhecimento de seu papel na sociedade e do exercício de sua cidadania.

Ademais, a conclusão de *Um pedreiro* se dá com seis planos, dos quais dois são bastante significativos. Após o término da fala do narrador, são mostrados Waldemar e Dalva, apoiados na cerca de madeiras irregulares que circunda a casa. Inicialmente, podemos vê-los do lado oposto da cerca, olhando para algo fora do quadro. No segundo plano, a câmera já os filma de costas, posicionando-se, com eles, do lado de dentro da cerca e evidenciando que o que eles olham é a cidade. É como se, pela primeira vez no filme, fosse tomado pela câmera e, conseqüentemente, pelo espectador, o ponto de vista dos personagens. Essa tomada de ponto

¹⁹⁰ MORAES, Vinicius de. “Operário em construção”. Reprodução da narração do filme. Publicado em: MORAES, Vinicius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, pp. 40- 46.

¹⁹¹ BERNARDET, Jean-Claude (2007). *Op.cit.*, p. 146.

de vista talvez seja herança de uma mentalidade pertencente à classe média, no período anterior ao Golpe de 1964, de que

compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condições de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência.¹⁹²

Um *zoom in* aproxima a imagem da cidade ao espectador. Os últimos quatro planos são de prédios, muitos em construção, ao som da música de Villa-Lobos.

Assim, diante de um narrador que declama poemas de Bertolt Brecht e Vinicius de Moraes, além de palavras do roteiro de Luiz Carlos Ribeiro Borges, que abordam especificamente o pedreiro Waldemar Loretti, nota-se a presença do discurso intelectual dos anos 1960. Se Jean-Claude Bernardet afirma que, nessa época, boa parte da arte nacional era feita por setores da classe média, tal afirmação comprova-se ao nos depararmos com os filmes do Cinema Novo e com os curtas-metragens do CCUC.

Em *Um pedreiro*, a ida ao povo, realizada pela intelectualidade da classe média nos filmes cinemanovistas, também ocorre. Com algumas restrições, do ponto de vista da possibilidade de diálogo, a classe popular é mostrada. As dificuldades de vida e a alienação do operário são assuntos importantes no filme dirigido por Dayz Peixoto, assim como foram para filmes como *Maioria absoluta* e *Viramundo*. Entretanto, diferentemente do que ocorre nesses dois filmes, o pedreiro Waldemar Loretti não tem voz. Ele se torna o representante de toda sua classe, e sua classe não tem voz, somente possui um narrador que fala por ela.

Em contraposição, devemos levar em consideração que os curtas-metragens de Hirszman e Sarno também possuem um narrador com a “voz de Deus”, capaz de fazer com que o discurso do filme prevaleça sobre o discurso dos entrevistados. Mesmo com a captação do som direto das falas dos operários e camponeses, o narrador sabe mais que os personagens mostrados e, assim, passa a falar por eles. Sob esse ponto de vista, a falta de voz dos trabalhadores passa a ser a mesma de Waldemar.

Além disso, determinados recursos utilizados em *Um pedreiro*, como a câmera na mão e a “dramaturgia natural”, são também bastante característicos do Cinema Novo.

¹⁹² BERNARDET, Jean-Claude (2003). *Op.cit.*, p. 34.

Portanto, podemos concluir que, na tentativa de relacionar o filme *Um pedreiro* com a produção cinematográfica brasileira da mesma época, foi possível estabelecer uma série de relações entre a obra do cineclubista e as propostas de filmes cinemanovistas.

4.2. O ARTISTA

O artista é um filme também de curta-metragem, em 16mm, de aproximadamente 7 min., dirigido por Luiz Carlos Ribeiro Borges, em 1967. Segunda produção do Cineclubista Universitário de Campinas, o curta é baseado em um conto escrito por seu diretor, denominado “Colóquio”. Segundo Borges, o conto em si já era cinematográfico, com o narrador focalizando um casal de namorados em várias perspectivas, assim como acabou ocorrendo em uma sequência do filme.¹⁹³

Durante a apresentação dos créditos iniciais, vemos, como imagem ao fundo, um chapéu coco, uma bengala e uma flor, que, no decorrer do filme, são utilizados pelo artista. Em seguida, o personagem principal sai de sua casa, em um dia de sol, anda pela rua, e apanha uma flor, para enfeitar a lapela. Ele se veste como Carlitos, de Charles Chaplin, e se comporta como crê que um artista deve se comportar: recita poemas a duas moças, na praça, e observa um casal de namorados, com o intuito de pintar suas figuras em uma tela. Ele acaba, porém, pintando uma flor. A seguir, o artista toca instrumentos musicais, para que o casal dance ao som de sua música. Depois, o mesmo casal é mostrado em uma fila, em um ponto de ônibus, juntamente com mais três pessoas, que não conversam e nem trocam olhares. Um deles lê o jornal, o outro fuma um charuto e o último fuma um cachimbo. Novamente aparece o artista, que fotografa as mãos dadas do casal. Ele se senta na sarjeta, tira a flor da lapela, despeja sal sobre ela e a morde. Nesse momento, passa pela rua um garoto pobre, levando um saco nas costas, que caminha até um morro próximo. O artista, ainda com a flor na boca, parece tomar consciência da realidade social do mundo em que vive. Ele aparece, primeiro, bebendo, agarrado a um poste e, posteriormente, pensando no que fazer, com relação às pessoas paradas no ponto de ônibus. Vemos, então, o artista discursando para eles, em cima de um caixote. Nada muda, e todos continuam estáticos, como o busto de Hércules Florence, apresentado em sequência. O protagonista tenta, ainda, chamar a atenção, rasgando o jornal de um dos homens. Nada acontece. Após, vemos imagens de moradores da periferia da cidade, e

¹⁹³ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

o artista entende que o engajamento é a única solução para sua arte. Nos é mostrada a flor despedaçada, e o artista subindo o morro.

Segundo Dayz Peixoto, em texto de 1985, *O artista* “é um filme de ficção; uma comédia muda; uma alegoria sobre o amor e a função do artista enquanto desativador da apatia coletiva frente à injustiça social.”¹⁹⁴

O artista não possui diálogos audíveis, nem ruídos sonoros, imitando a estética dos filmes silenciosos. De acordo com o diretor, a opção por essa estética veio a partir da percepção de que a gravação de áudio exigia muitos recursos. Assim, um filme que tivesse somente música como acompanhamento da imagem seria realizado com maior facilidade e menos dinheiro investido.¹⁹⁵

Para tanto, Borges iniciou sua busca por um ator que tivesse o perfil para interpretar um personagem misto de Stan Laurel (o magro da dupla “O Gordo e o Magro”) e Carlitos. Após vários testes com atores de teatro, nenhum parecia agradar o diretor, até que ele decidiu chamar seu amigo Og Bernasconi, de São Carlos, que, assim como ele, gostava muito das comédias de Laurel e Oliver Hardy. Og foi o escolhido para interpretar o personagem-título do filme e seria o artista. Mesmo assim, Borges diz ter utilizado vários atores de teatro para personagens menores do curta, como aquele grupo que espera no ponto de ônibus, composto por José Domingos T. Vasconcelos, Antônio Marco Lucarelli, Luís Antônio Taderosa, e o homem do casal de namorados, Abílio Guedes, um ator campineiro, que, segundo ele, milita até hoje na área teatral, além da então Miss Jundiaí, Juari Grimaldi, que completava o par amoroso.

O único personagem que não era ator é o menino, que passa em frente à fila do ônibus e chama a atenção do artista. Borges lembra que:

Nós o pegamos meio por acaso. Depois, eu fui verificar que ele era filho de um funcionário de uma “Casa das Vitaminas”, que tinha aqui no Largo do Rosário, que eu conhecia de vista, porque ia tomar vitamina lá. De repente, a gente descobriu que era filho dele e, a partir daquele dia, ele mudou o tratamento. Antes era aquele tratamento frio, mas a partir do momento em que o filho dele virou ator...

Para as questões técnicas, novamente foi designado Henrique de Oliveira Júnior, tendo ficado responsável pela fotografia, montagem e mixagem. Para integrar o restante da equipe,

¹⁹⁴ FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*. Campinas: MIS-SMC, 1985 (mimeo), p. 40.

¹⁹⁵ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012. As citações seguintes são da mesma fonte.

Borges convidou outros membros do cineclube, que, segundo ele, acabaram funcionando todos como assistentes de direção, sendo João de Assis Rossi, Alcides Celso Vilaça, Rui J. C. Vaz e José Antônio Tonella. Um deles, inclusive, deu uma sugestão interessante, durante as filmagens no jardim do Largo São Benedito, como recorda o diretor:

A gente filmava boa parte no jardim do Largo São Benedito, e lá tem um busto. Um dos assistentes virou e disse: “Borges, por que você não filma esse busto aqui também?”. [...] Tem toda uma sequência que mostra o pessoal na fila, com todas aquelas faces imóveis, indiferentes, então, na sequência nós mostramos, no final, a estátua, querendo dizer que eles estavam tão imóveis e indiferentes à realidade que estava na frente deles como uma verdadeira estátua. E, anos depois, eu vim a descobrir que a estátua era do Hercules Florence. E Hercules Florence é uma figura excepcional que passou por Campinas e que inventou a fotografia, através das experiências pessoais dele. Mas, na época, nem sabia quem era, e acabou sendo uma homenagem, involuntária, ao Hercules Florence.

As filmagens duraram poucos dias do mês de setembro, de 1967, e ocorreram, em boa parte, no jardim do Largo São Benedito. A cena em que o casal dança, entretanto, foi filmada no salão do Tênis Clube de Campinas; a cena em que Og aparece tocando instrumentos, como violino ou contrabaixo, foi feita em um conservatório, em frente ao Largo São Benedito, que, também, emprestou os instrumentos musicais; o ponto de ônibus utilizado nas filmagens era na Rua Boa Ventura, onde se localizava o prédio em que Rolf e Dayz moravam. Sobre as filmagens na rua, Borges afirma que “ali, a rua não era tão grande, mas, de qualquer forma, a gente precisava ficar de olho, porque não tinha condição de parar o trânsito. Então, tinha que esperar o momento propício para filmar. Hoje, seria impossível.” Já o morro, para o qual o artista caminha no final do filme, situava-se em uma região periférica da cidade, segundo a memória do diretor, provavelmente, no Jardim Nova Europa.

Borges ainda rememora que, para a caracterização do personagem do artista, foi necessário pegar emprestado um chapéu coco, de Carlito Maia, filho do antigo prefeito Orozimbo Maia, que era ligado ao teatro e utilizava o chapéu como material de trabalho.

Após as filmagens, todo o procedimento de montagem e mixagem foi realizado no estúdio nos fundos da casa de Henrique de Oliveira Júnior, assim como foi feito com *Um pedreiro*. Não há maiores detalhes sobre a maneira como tudo ocorreu, o que deveria ter sido explicado no jornal *Cine Clube* de número 6, que não chegou a ser publicado.

A primeira exibição de *O artista* foi no salão nobre da Universidade Católica, porém não há documentos que precisem a data exata. Somente o que se sabe é que a apresentação aconteceu no mês de outubro. Ainda em 1967, *O artista* foi inscrito no 3º Festival Brasileiro

de Cinema Amador JB/Mesbla, no entanto, não obteve nenhum prêmio. Como dito anteriormente, juntamente com *Um pedreiro*, o curta foi inscrito no III Festival Nacional de Filmes Brasileiros de Curta Metragem de Brasília, contudo não chegaram a concorrer, uma vez que os próprios realizadores retiraram seus filmes da competição, como forma de protesto. Sobre demais exibições, Borges afirma com certeza que sua obra foi exibida, em algum momento, no Centro de Ciências, Letras e Artes, e, já com uma certa dúvida, em algum sindicato.

Sobre cópias do filme, o diretor não tem mais notícias e conta, com tristeza, que a única cópia que possui foi feita por Henrique de Oliveira Júnior e está em DVD.

O CCUC somente realizaria outro filme em 1972, *Dez jingles para Oswald de Andrade*.

4.2.1. O artista silencioso: Chaplin e engajamento

Nesta análise, objetivamos estudar a construção do espaço sonoro em *O artista* e a maneira como as músicas que o compõem trazem informações ao filme. Além disso, procuraremos entender em que medida e de que maneira Charles Chaplin, o cinema silencioso e seu personagem, Carlitos, influenciaram o filme de Luiz Carlos Ribeiro Borges, comparando o artista de Borges com Carlitos. Ainda, buscaremos evidenciar a influência do contexto político-social brasileiro, bem como a presença do Cinema Novo e sua defesa da arte engajada, na obra de Borges, contrapondo-se à narrativa clássica do filme.

4.2.1.1. A construção do espaço sonoro em *O artista*

Em seus 7 minutos e 25 segundos de duração, *O artista* possui uma divisão constante, no que diz respeito a seu espaço sonoro. Os créditos iniciais são mostrados com uma mistura musical iniciada pela valsa de Johann Strauss, “Frühlingstimmen” (em português, “Vozes da primavera”), à qual é justaposta o samba de Baden Powell, que mescla “Berimbau” e “Consolação”. Depois de dois minutos da mescla das músicas de Strauss e Baden Powell, o artista anda pela cidade em total silêncio. Após um minuto, volta a valsa de Strauss, que toca por mais um minuto, e, quase de minuto a minuto, intercalam-se silêncio e “Berimbau/Consolação”.

O curta-metragem de Luiz Carlos Ribeiro Borges utiliza-se da ausência de narração e diálogos para conceder à música o papel de demarcar diferentes momentos narrativos. Analisando as músicas presentes no filme, podemos dizer que a música é responsável por trazer o grande conflito que move todo o curta, o do erudito *x* o popular, ou o da arte engajada *x* a arte pura. O próprio diretor afirma existir

a concepção de um conflito na trilha musical: a disputa para se sobrepor uma à outra entre a valsa de Strauss (a inicial postura alienada do herói) e o samba de Baden Powell (a opção pelo engajamento). Com a vitória final do samba quase exaltação enquanto acompanha a subida do herói para o morro... Meio “esquerda festiva”? Mas era o clima da época.¹⁹⁶

O embate ocorre durante todo o filme, enquanto o artista se dá conta do que deveria ser sua arte. A valsa de Strauss representaria toda a cultura erudita, uma celebração da arte por si só, enquanto que o samba de Baden Powell, que incorpora elementos populares, traria o contato com o povo, o engajamento político. Se, no início do filme, as duas músicas encontram-se misturadas, assim também se encontra a mente do personagem principal, confusa. É como se o espectador, a partir da trilha musical, pudesse acompanhar o que se passa no pensamento do artista. Ele começa bastante confuso, passa por uma fase em que sua arte não demonstra qualquer posicionamento político, reflete sobre o assunto e termina o filme optando pelo engajamento, caminhando em direção ao povo.

O espaço sonoro, portanto, não só corrobora para que a narrativa se concretize, como também possui seu sentido próprio, sua independência com relação às imagens. Por outro lado, existe um momento durante o filme em que imagem e som tocam-se intrinsecamente e a valsa de Strauss passa a funcionar quase como uma música diegética. O casal que contracena com o artista dança ao som de “Vozes da primavera”, enquanto este toca violino, depois, um contrabaixo e, por último, um clarinete. Obviamente, o som de toda a orquestra não viria de apenas três instrumentos, tocados por uma única pessoa, ela está somente representada na figura do artista. O importante é ressaltar que esta é a única passagem do filme em que há uma certa relação diegética entre som e imagem. No restante das sequências, em termos diegéticos, a banda sonora e a banda de imagem correm paralelamente, sem maiores intersecções.

O interessante é observar o tamanho da importância da música em um filme considerado silencioso. Na verdade, se levada em consideração a nomenclatura concedida aos filmes no período de transição entre o cinema silencioso e o sonoro, *O artista* seria nomeado

¹⁹⁶ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 26/05/2011.

“sincronizado”. Os filmes sincronizados eram aqueles que possuíam somente músicas e ruídos sincronizados com a imagem, enquanto os chamados *talkies* eram as películas faladas¹⁹⁷.

Entretanto, não podemos esquecer o contexto em que o curta-metragem de Borges foi realizado. Durante os anos 1960, no Brasil, muitos filmes eram feitos sem o emprego do som direto. Assim, a opção do diretor por um filme somente com música em sua banda sonora não era incomum naquele momento.

De volta ao período de transição do cinema silencioso para o sonoro, um dos maiores defensores das obras cinematográficas sincronizadas era Charlie Chaplin. Em entrevista reproduzida pela revista brasileira *Cinearte*, de abril de 1929, ele afirma:

Eu não vou empregar diálogo no meu novo filme. Nunca farei uso dos *talkies*. Ser-me-iam fatais. Não posso compreender por que é que o empregam quando podiam evitá-los facilmente. [...]

Vou fazer uma sincronização musical para o meu filme. Isto sim. Completamente diferente, de inestimável valor e da maior importância. É a coisa de que nós sempre precisamos. Serão incalculáveis os benefícios. Levará a música à gente que nunca teve a oportunidade de escutá-la. Conterá a sua própria história, pois a música, como os filmes, tem uma linguagem universal, compreensível em todo o mundo.¹⁹⁸

O diretor de *O artista*, Luiz Carlos Ribeiro Borges, não nega que grande parte da inspiração para idealizar e realizar seu filme veio dos grandes atores do cinema silencioso americano. Além de possuir um personagem principal bastante próximo a Carlitos, é possível perceber que o discurso de Chaplin sobre a importância do som também aparece na estrutura do curta-metragem, pelo fato de ser um filme sincronizado, e da música “contar a sua própria história”.

4.2.1.2. Carlitos, artistas e o artista

O personagem Carlitos, por sua vez, encaixa-se muito bem como principal inspiração para o personagem principal de *O artista*, pelo fato de estar bastante próximo das classes populares. Como o conflito central do curta-metragem trata da oposição erudito \times popular, alienação \times engajamento, possuir um personagem principal parecido com o criado por Chaplin

¹⁹⁷ Cf. DIBBETS, Karel. The introduction of sound. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

¹⁹⁸ Charlie Chaplin condena os filmes falados. *Cinearte*, 24/04/1929, n.º 165, pp. 20 e 34.

já o traria para perto da cultura e da realidade populares, embora seja um popular não contemporâneo, legitimado por um discurso de arte.

Ao longo da filmografia de Charles Chaplin, Carlitos foi artista algumas vezes. Em, *The face of the bar room floor*, curta-metragem de 1914, dirigido pelo próprio Chaplin, ainda em sua fase na Keystone, o personagem é um pintor que, desesperado com o abandono da mulher, desenha seu retrato, no chão do bar onde bebe. Assim como *O artista*, o filme foi baseado em uma obra literária, um poema de Hugh Antoine d'Arcy. Além disso, a pintura é a segunda manifestação artística demonstrada pelo artista do filme campineiro, o que o aproximaria, mais uma vez, de uma história de Carlitos, curiosamente, excluindo os fatores amorosos.

A cena em que o artista de Borges toca diferentes instrumentos musicais, para que o casal dance ao som da música, nos remete ao violinista de *O vagabundo* (*The vagabond*, Charles Chaplin, 1916). Nesse filme, reaparece a figura do pintor, que se torna antagonista de Carlitos, pois rouba sua namorada. Interessante observar que, enquanto o artista Carlitos participa ativamente de cada ação, no curta-metragem, inclusive no que diz respeito a aventuras amorosas, o artista campineiro contenta-se, inicialmente, em observar ou proporcionar a possibilidade da dança ao casal de namorados, sem interagir de qualquer outra maneira com eles.

Ainda considerando as obras de Chaplin, passamos pelo filme *O circo* (*The circus*, Charles Chaplin, 1928), que apresenta o contato de Carlitos com o mundo da arte já em uma de suas mais populares formas, o circo. O artista de Borges nem sequer se aproxima da realidade circense, pois não procura executar números dessa natureza. O que nos chama a atenção é que, enquanto o personagem de Chaplin já se encontra imerso na cultura de massa e procura executar uma arte de caráter popular, destinada ao grande público, o artista de Borges, deve partir do erudito, abandoná-lo, ou, quem sabe, apenas moldá-lo e, então, encontrar o popular.

Uma observação no mínimo interessante, feita por Robert Payne sobre *O circo*, foca-se na questão de haver sido um dos únicos filmes de Chaplin com um cenário “inteiramente verossímil”, ou seja, com mínima utilização de estúdios e sem “os estrambóticos panos de fundo pintados”.¹⁹⁹ Sobre *O artista*, podemos afirmar que o fato de haverem sido usadas

¹⁹⁹ PAYNE, Robert. *The circus*. Tradução de Roberto Pontual. In: CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 288.

várias locações para a realização das filmagens contribuiu para a verossimilhança, ou realismo, dos cenários.

Certamente, em contraponto a todo esse realismo cenográfico, está a figura do artista, um homem esguio, vestido com roupas semelhantes as de Carlitos, em plenos anos 1960. De acordo com Everton Luis Sanches, com relação a Carlitos,

suas roupas foram escolhidas para provocar estranheza: as calças eram muito largas, o paletó apertado, uma bengala de bambu servia para atribuir-lhe uma irônica pomposidade em meio à sua miséria e o bigode, que inicialmente era um recurso para esconder a pouca idade de Chaplin (25 anos), deu respeitabilidade ao personagem; seus sapatos eram bastante grandes e velhos, os pés ficavam sempre entreabertos e o chapéu coco era um modismo da época, usado habitualmente. Entretanto,[...] pode-se notar que seu traje preserva o estilo da classe média inglesa de fins do século XIX.²⁰⁰

A caracterização do artista, embora mais alinhada que a de Carlitos, deixa de representar o que a vestimenta do personagem de Chaplin representava, no início do século XX. Embora o figurino não contemporâneo enfatize a inadequação, ou a “alienação” do personagem, com relação ao tempo atual, as roupas, agora vestindo o artista, passam a funcionar como referência a Carlitos. Entretanto, considerando que Carlitos somente foi músico, pintor, ou ator, em alguns filmes, o artista que o curta-metragem de Borges procura retratar é o próprio Chaplin, considerado, por alguns, o grande artista do século XX. Ademais, a referência a Chaplin acaba funcionando como uma alegoria dos artistas, em geral.

Por outro lado, a semelhança do figurino do artista com o de Carlitos pode, simplesmente, ser vista como uma necessidade para se caracterizar e justificar uma estética de filme silencioso, utilizada no curta, uma vez que as obras cinematográficas de Chaplin são consideradas grandes expoentes do cinema silencioso.

Voltando à obra de Chaplin, no que diz respeito ao campo sonoro, observa-se que em *O circo*, apesar de ser um filme silencioso lançado em 1928, o som está contido de maneira representada, como diria Isabelle Raynaud. Segundo ela, ao se referir ao período do “early cinema”, “o som não somente está presente, como está *representado* por meios inovadores e originais. Em vez de suprimir o som completamente, os roteiristas e cineastas do cinema dos primeiros tempos encontraram uma gama de estratégias, para fazer o som ser *ouvido dentro*

²⁰⁰ SANCHES, Everton Luis. *Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo*. Dissertação de Mestrado. UNESP, 2003, p. 46.

da história e ser visto na tela.” [grifos do texto] ²⁰¹ Apesar do período conhecido como “early cinema” estender-se até, aproximadamente, a metade dos anos 1910, optamos por utilizar a citação de Raynauld, por considerarmos-a aplicável a filmes silenciosos posteriores, como é o caso de *O circo*.

Já no caso de *O artista*, essa presença representada do som não acontece com frequência. O artista somente fala quando declama um poema a duas moças sentadas em um banco da praça, porém não há som ou qualquer letreiro indicando o que foi dito. Além disso, não existe diálogo entre nenhum dos personagens, e o artista expressa-se majoritariamente através de mímica. Não há qualquer som diegético representado que seja essencial à narrativa, bem como letreiros que expressem falas.

Novamente, podemos dizer que as limitações técnicas da época e as dificuldades envolvendo o som direto condicionaram *O artista* a esse tipo de formato. Todavia, o recurso, ou a falta dele, acabou sendo utilizado para simbolizar a apatia predominante entre os personagens, que não se falam, bem como reforçou a apatia deles diante dos discursos já engajados do artista, que parecem não ser, e não são, de fato, ouvidos.

De acordo com Luiz Carlos Ribeiro Borges,

a supressão da fala obriga a explorar mais os demais recursos de expressão, a improvisar e inventar. Daí, algumas imagens simbólicas, o artista que, tendo um casal por modelo, pinta uma flor, ilustração de sua alienação da realidade, mãos unidas para expressar solidariedade etc.²⁰²

Se Borges menciona o fato de algumas imagens em seu filme serem simbólicas, uma, em particular, nos chama a atenção: a do artista sentado na sarjeta, próximo às pessoas que estão no ponto de ônibus, comendo a flor que enfeitava o bolso de seu paletó. Essa sequência nos remete, imediatamente, àquela de Carlitos comendo sua própria bota, em *A corrida do ouro* (*The gold rush*, Charles Chaplin, 1925). A diferença é que, se colocada no contexto em que foi produzido o filme, a imagem do artista pode significar a desvalorização do artista brasileiro, na época, e, conseqüentemente, a má remuneração por seu trabalho. Além disso, comer a flor pode ser visto como a escassez de recursos encontrada pelos artistas, no período, para concretizarem suas obras, fazendo referência, principalmente, ao grupo do Cineclub

²⁰¹ RAYNAULD, Isabelle. Dialogue in early silent sound screenplays: what actors really said. In ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Indiana University Press, 2001, p. 70. No original: “sound is not only present, it is *represented* in novel and unique ways. Instead of doing away with the sound entirely, the early cinema writers and filmmakers found a chorus of strategies to make sound be *heard inside* the story and be seen on the screen.” [grifos do texto]

²⁰² BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 26/05/2011.

Universitário, que enfrentou tal escassez para a realização de seus filmes. A fome sentida por Carlitos e seu companheiro, em meio a inospitalidade do gelo, portanto, não se aplicaria ao artista, uma vez que, desde o início do filme, o espectador pode notar que sua cultura erudita foi obtida por conta de boas condições financeiras. Ademais, no primeiro plano em que aparece, o artista sai de uma casa, provavelmente a sua, e não perambula “desnorteado, vindo de parte alguma”, como Carlitos, no início de *O circo*.²⁰³

Uma segunda interpretação possível para a flor, que talvez seja mais plausível, é a de simbolismo do romantismo, da visão idealizada de beleza, que o artista possuía; ele apanha a rosa para enfeitar a lapela, ele pinta uma flor e ignora o casal. No entanto, a partir do momento em que o personagem passa a enxergar a realidade de outra maneira, a flor perde sua razão de existir, já que a visão de uma beleza ideal para a arte é deixada para trás, e um mundo com problemas sociais, que demandam uma arte engajada política e socialmente toma seu lugar, na vida do artista. Assim, o fato de o protagonista comê-la representaria o fim de sua importância, daí, também, o plano seguinte, em que aparece, no chão, despedaçada, enquanto o artista caminha para o morro.

4.2.1.3. Narrativa clássica e engajamento

A influência do Cinema Novo também se faz clara no filme de Borges, mais pela presença do tema do engajamento político, do que em sua estética. O próprio diretor admite ter se inspirado em filmes cinemanovistas para idealizar *O artista*, além de acreditar que, assim como pensava sobre o Cinema Novo, seu filme iria contribuir para operar mudanças na realidade social brasileira.

Não só o Cinema Novo, mas até nós, com os nossos curtas-metragens, achávamos que estávamos contribuindo, de alguma forma, para caminhar nesse sentido. Mas o Cinema Novo, o cinema voltado para o grande público, faria isso em maior extensão, e nós, modestamente, faríamos de maneira mais microscópica, mas também acreditávamos que estávamos contribuindo para aquela construção, ou seja, denunciando aquelas injustiças sociais. Porque, de certa forma, no meu filminho, a caminhada do artista, que larga tudo para trás e sobe o morro, não deixa de ser uma reprodução do gesto do vaqueiro Manuel.[...] Manuel corre para um objetivo qualquer, e o artista também esquece o tempo de alienação dele, de alienação política, social, e sobe o morro, achando que a missão dele é exatamente ter acesso àquela camada social dos excluídos e colaborar com a arte deles, no sentido de resgatá-los.²⁰⁴

²⁰³ PAYNE, Robert. *Op. Cit.*, p. 291.

²⁰⁴ BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

Apesar de comparar seu personagem ao vaqueiro Manuel, de *Deus e o diabo na terra do sol*, esteticamente podemos dizer que Borges não optou por uma narrativa inovadora em seu filme, como pregava o Cinema Novo. Diferentemente do que ocorreu com os outros dois filmes produzidos pelo CCUC, que adotaram a linguagem documental e a estética tropicalista, em *O artista* Borges optou pela utilização de uma linguagem mais clássica. Talvez o diretor acreditasse que, para acompanhar uma estética de filme silencioso, inspirado em obras de Chaplin, deveria vir uma narrativa clássica.

Deste modo, podemos dizer que uma outra relação de coexistência é criada no curta-metragem, dessa vez, entre dois projetos cinematográficos: de um lado o cinema clássico, possuidor de um certo idealismo e romantismo (mesmo quando aborda temas sociais), e, de outro, o cinema moderno, o Cinema Novo brasileiro, engajado nos problemas do país, com forte viés nacionalista, voltado para a transformação da realidade.

Segundo Ismail Xavier,

No início dos anos 1960, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.²⁰⁵

No caso de *O artista*, podemos notar nitidamente a repercussão dessas ideias cinemanovistas, no que diz respeito à sua relação com o momento político e a tentativa de retratar a realidade brasileira de maneira crítica e propor mudanças. O artista acaba por optar pelo engajamento de sua arte e sobe o morro, assim como fez o vaqueiro Manuel correndo em direção ao mar, em busca de uma mudança. O assunto do filme é o Brasil e o papel exigido de artistas e intelectuais para que sua realidade político-sócio-cultural seja alterada.

Entretanto, precisamos nos lembrar de que, no filme de Borges, não há uma grande revolução, e o personagem principal, após tentar chamar a atenção dos integrantes da classe média, para a realidade do país, não obtém resultados, e caminha sozinho, com intuito de

²⁰⁵ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 57-58.

promover a mudança. Além disso, trata-se de uma caminhada e não uma corrida desesperada, como a de Manuel de *Deus e o diabo*. Assim, podemos afirmar que essa postura tomada pelo artista, no curta-metragem, seria um reflexo já de uma segunda fase do movimento do Cinema Novo, logo após o golpe militar. Novamente de acordo com Xavier, temos, nesse período, filmes que tratam da derrota das esquerdas, da atualidade política, e filmes ainda conscientes da passividade do povo e da necessidade de investigação da realidade, porém com abordagens menos agressivas dos temas da militância anterior ao golpe.²⁰⁶

Mais além na história dos cinemanovistas, Ismail nos recorda que, também nessa época, foi pensada pelos cineastas a questão do estabelecimento do diálogo entre suas obras e o público. “A proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permanece mais uma palavra de ordem dos textos do que uma realidade na tela”.²⁰⁷ Dessa forma, muitos filmes nacionais mantiveram-se afastados de uma proposta de cinema mais popular e também do padrão da linguagem clássica.

Em *O artista*, todavia, Borges optou pela aproximação de uma linguagem clássica, que se aproveita da relação estabelecida pelo filme com as obras de Chaplin. Segundo David Bordwell,

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos.²⁰⁸

No curta-metragem, observamos exatamente essa sequência. Na ficção, primeiro o artista descobre seu objetivo, de promover mudanças políticas, sócias e culturais no país, mas enfrenta a apatia da classe média, que dificulta que suas ideias se tornem realidade. Por fim, o personagem opta pelo engajamento, mas sobe sozinho o morro, uma vez que suas tentativas de convencimento de seus pares foram em vão. Nitidamente, notamos que o filme gira em torno de um personagem, que o espectador acompanha do início ao fim da obra. Embora possa ser entendido como uma representação alegórica, o artista é, sim, um único personagem

²⁰⁶ *Ibidem*, p.58.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 60.

²⁰⁸ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea de cinema: documentário e narrativa ficcional (vol. II)*. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 278-279.

que realiza ações que condicionarão o desenrolar e finalizar do filme, o que faz com que o encaixemos na maneira clássica de narrar dos filmes americanos.

Do ponto de vista da montagem, André Bazin, um dos grandes defensores de Charles Chaplin, quando este era criticado por não utilizar diferentes recursos de montagem, acredita que ela “é um recurso de que o cineasta disponibiliza, mas na medida em que isso for necessário, considerando que é o aspecto da realidade filmada que dita o corte e determina como deve ser o enquadramento utilizado.”²⁰⁹ De fato, a montagem se diferencia, em determinados momentos, no curta-metragem de Luiz Carlos Ribeiro Borges, contudo, somente com acelerações e poucas inserções, o que não interfere na sequência de começo, meio e fim de sua narrativa. Assim, podemos dizer que a técnica de montagem aplicada em *O artista* é clássica, já que, de acordo com Bordwell, “a montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera.”²¹⁰

Ainda sobre o posicionamento de câmera, vale a pena ressaltar que o curta somente trabalha com câmera fixa. Em nenhum momento do filme notamos a utilização do recurso da câmera na mão, tão recorrente nas obras cinemanovistas. Dessa forma, mais uma vez, *O artista* distancia-se do cinema nacional moderno e aproxima-se do cinema clássico norte-americano.

Sob um diferente prisma, devemos lembrar também que um dos possíveis motivos para a suavização da mensagem relacionada ao engajamento político, por meio de sua inserção em uma narrativa sem grandes quebras e inovações, era a existência da censura. É certo que o endurecimento do regime militar ocorreu, ainda mais, no período após 1968, entretanto, como já pudemos observar no jornal *Cine Clube*, os censores vinham, desde o Golpe de 1964, mutilando e impedindo filmes de serem exibidos nas salas nacionais. Assim, Borges optou por uma maneira sutil de passar sua mensagem militante, recorrendo à poesia de Carlitos e à narrativa clássica.

De qualquer forma, podemos dizer que, em *O artista*, fica nítida a oposição entre o popular e o erudito, entre a necessidade do engajamento da arte e a arte pura e bela. Desde o conflito inicial, criado no espaço sonoro, com o embate entre as obras de Strauss e Powell, podemos perceber o conflito que perpassa o filme e, conseqüentemente, o liga ao Cinema Novo.

²⁰⁹ BAZIN, André. apud SANCHES, Everton Luis. *Op. cit.*, p. 86.

²¹⁰ BORDWELL, David. *Op. cit.*, p. 292.

Também nos é clara a influência de Chaplin e de seu personagem Carlitos. Assim como Chaplin, Borges busca tratar do assunto das classes populares, todavia, a partir de um personagem que, apesar de estar caracterizado como Carlitos, não faz parte do mesmo estrato social do personagem chapliniano. Seu artista funciona como uma alegoria dos artistas brasileiros e, também, como uma representação de si mesmo, realizando um curta-metragem diante do contexto político-social brasileiro de 1967.

Finalmente, a escolha da narrativa clássica o aproxima dos filmes clássicos, porém, pode ter servido como um amenizador, diante da censura. Apesar da utilização de uma estética que remete ao cinema silencioso, a presença das situações que o cercavam, com relação à sociedade brasileira, é constantemente notada no filme. Assim, Borges lança seu grito de esperança, com a última cena do curta, em que o artista vai ao encontro do povo, e decide por uma arte engajada, arte essa que constituía a esperança de mudança por parte dos cineastas do Cinema Novo e dos jovens cineclubistas/realizadores de Campinas.

4.3. DEZ JINGLES PARA OSWALD DE ANDRADE

Dez jingles para Oswald de Andrade é um filme de curta-metragem, de 12 min., em 16mm, dirigido por Rolf de Luna Fonseca e produzido pelo Cineclube Universitário de Campinas, em 1972. O curta procura contar a vida de Oswald de Andrade, ressaltando sua importância à cultura brasileira e utilizando-se de poemas e mais duas de suas obras, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, um diário coletivo dos frequentadores da *garçonière* oswaldiana, entre 1914 e 1918, e *Diário confessional*, escrito em um período posterior, de 1948 a 1950. Segundo Sônia Fardin, em *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*, o filme é uma

homenagem a Oswald de Andrade. Através de dez *jingles* (mini episódios) busca passar uma visão de conjunto da vida e da obra do poeta, criando um retrato fiel e nostálgico. Isoladamente, cada *jingle* representa a possibilidade de se levar às massas, através do veículo mais atual e mais atuante, alguns pensamentos do revolucionário intelectual paulista. Fragmentado em dez episódios, dos três filmes produzidos pelos membros do Cineclube Universitário foi este o que utilizou estrutura narrativa e linguagem mais experimentais.²¹¹

²¹¹ FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995, p. 109.

Além disso, *Dez jingles* possui roteiro de Décio Pignatari e é a primeira e única produção do Cineclube Universitário em cores. De acordo com Dayz Peixoto Fonseca,

nas suas viagens a Campinas, o poeta e ensaísta Décio Pignatari conhece Rolf de Luna Fonseca o qual convida-o para fazer um roteiro sobre a obra do poeta modernista Oswald de Andrade. Pignatari já conhecia amplamente a obra de Oswald e ao aceitar o convite optou por um roteiro interessante com uma linguagem diferente. Aproveitando a técnica que adquirira na produção de *jingles* (comerciais) para TV, Décio fez do filme de 12 minutos um agrupamento de dez *jingles* rápidos que pretendiam revisitar e vender a obra do poeta.²¹²

Já segundo o próprio diretor, Rolf de Luna Fonseca, Pignatari optou por trabalhar em Campinas depois de deixar a Universidade de Brasília, onde lecionava. Após conversas entre os dois sobre um filme que divulgasse a importância de Oswald de Andrade para a cultura brasileira, Décio Pignatari teria enviado a Rolf Fonseca um roteiro inicial, com o título de *Oswald de Andrade vivo*. Fonseca afirma que se tratava de um roteiro para filme de média-metragem, um documentário tradicional. Depois de mais alguns debates, Pignatari entregaria a ele o roteiro de *Dez jingles*.²¹³

4.3.1. O roteiro de Décio Pignatari

Podemos dizer que o roteiro de *Dez jingles para Oswald de Andrade*²¹⁴ contém as diretrizes fundamentais do curta-metragem. Publicado no livro *Semiótica e literatura*, do próprio Pignatari, o roteiro é dividido em dez partes (sequências), que representariam os dez *jingles*²¹⁵. A escolha de *jingles* provavelmente relaciona-se com a carreira publicitária de Pignatari, juntamente com as características da Poesia Concreta e a irreverência do próprio Oswald de Andrade.

Já na primeira sequência, notamos a maneira precisa como o roteiro foi escrito. Encontramos a descrição de “vídeo”, que corresponderia à imagem, e áudio, dispostas em duas colunas na página. É interessante observar que as informações sobre vídeo são bastante específicas, já que, além de o escritor informar o que deve conter a imagem, ele evidencia também a maneira como o plano deve ser filmado. Na sequência 6, por exemplo, o vídeo é

²¹² FONSECA, Dayz Peixoto (1985). *Op. cit.*, p. 43.

²¹³ FONSECA, Rolf de Luna. Em entrevista à autora, em 17/01/2012.

²¹⁴ Em virtude da impossibilidade de acesso aos roteiros dos demais filmes, somente foi abordado o roteiro de *Dez jingles para Oswald de Andrade*.

²¹⁵ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, pp 151-159. A citação seguinte é do mesmo texto.

descrito da seguinte maneira: “PG Cemitério da Consolação, rumo ao túmulo de Oswald. Câmera na mão.” Em outras palavras, ele define que a imagem do Cemitério da Consolação deve ser mostrada em Plano Geral e com câmera na mão. O mesmo ocorre em todas as sequências do roteiro, sempre mostrando o teor da imagem, sua escala, movimentos de câmera e efeitos ópticos.

Além dessa pré-decupagem da imagem, é realizada uma descrição precisa do som. Todas as vozes *off* de Oswald de Andrade e demais personagens são caracterizadas pelo roteirista, como na sequência 3, em que a voz *off* de Miss Cyclone deve ser “um tanto infantil, mas rouca, de toxicômana ou algo assim”. Na mesma sequência, Pignatari afirma a existência de um *fade out*, tanto no som quanto na imagem, sendo a única vez em que utiliza esse recurso. Ademais, as músicas são pontualmente dispostas no roteiro. São indicados os títulos e o momento em que devem entrar. O roteirista faz uso de uma linguagem mais comum em roteiros televisivos, apesar de também ser utilizada no cinema, mas em menor escala, ao escrever que a música “entra e continua em BG” (*background*).

É possível constatar que a maioria das músicas indicadas por Décio Pignatari foram empregadas no curta-metragem da maneira que determina o roteiro. Somente a música de Sinhô, “Eu ouço falar”, tocada nos créditos iniciais do filme, não consta no roteiro, e, de “Chapitres tournés en tous sens”, de Erik Satie, foi selecionada uma única peça, “Celle qui parle trop”.

Sobre sequências diferentes no filme e no roteiro, pode-se ressaltar apenas uma, a de número 4, que, no roteiro, é descrita como uma tomada de largo de igreja do interior, e, no filme, aparece como uma televisão com a imagem de Nossa Senhora Aparecida em seu interior, como uma espécie de *souvenir*, uma “lembrança de Aparecida”. Ao mesmo tempo, é ouvida a música “Tannhäuser”, de Wagner. São indicados também instantes em que devem ocorrer cortes ou fusões, o que demonstra uma prévia sugestão de montagem.

4.3.2. Filmagens, pós-produção e exibição

Segundo o diretor do filme, Rolf de Luna Fonseca, as filmagens de *Dez jingles* começaram logo que, depois da pesquisa inicial de materiais, Maurice Capovilla, que já era professor da ECA-USP, convidou três alunos para trabalhar no filme: Gabriel Bonduki para diretor de fotografia, Denise Abrantes como sua assistente e José Motta na montagem.

A aproximação do Cineclube Universitário de Campinas com a USP se deu por intermédio da amizade entre em Rolf e Capovilla, que, embora tenha nascido em Valinhos, sempre vivera em Campinas. Segundo Rolf, esse contato com os alunos de cinema da Universidade de São Paulo foi uma tentativa de maior profissionalização do cineclube, não mais necessitando recorrer ao estúdio caseiro e à ajuda técnica de Henrique de Oliveira Júnior.

Após o aceite e a chegada dos integrantes da equipe a Campinas, bastava encontrar um ator para fazer o papel de Oswald de Andrade. Depois de pensar um pouco, Décio Pignatari lembrou-se de ter ouvido falar que havia um sócio do poeta, em Campinas, e comunicou ao diretor. Rolf, então, percebeu que Pignatari falava do professor Francisco Ribeiro Sampaio, que ensinava português no Colégio Culto à Ciência e linguística, na Universidade Católica. O diretor de *Dez jingles* o conhecia muito bem, pelo fato de ser amigo de seus dois filhos, com quem havia estudado para o concurso da Promotoria. Ele ficou, então, de tentar convencer o professor, que, segundo Rolf, “era um homem de aparência grave e sisuda, [porém] na intimidade era um gozador, um homem muito bem-humorado.”²¹⁶ Quando foi, finalmente, convidado para o filme, professor Francisco aceitou e contou uma história ao diretor, da qual ele se lembra bem:

Ele falou: “[...] Eu vou lhe contar uma muito interessante. Um dia eu fui resolver um assunto na Caixa Econômica, em São Paulo, e alguém pensou que eu fosse o Oswald de Andrade, porque ele tinha estado ali, resolvendo um negócio de um empréstimo, pouco antes de eu entrar. Pensaram que eu era [ele]. Confundiram.” Então eu falei: “Nós estamos no caminho certo!”

Depois de escolhido o Oswald de Andrade, as filmagens se iniciaram e duraram poucos dias. De acordo com Rolf, “a filmagem, mesmo, 90% do filme, em uma semana foi feito. O Gabriel e a Denise ficaram morando com a gente uma semana. [...] Inclusive aquela cena das uvas foi filmada na sala da nossa casa, transformada em estúdio.” O diretor afirma que, para se dedicar exclusivamente a *Dez jingles*, tirou uma licença da Promotoria por três meses, de setembro a novembro de 1971, período em que praticamente todo o filme foi feito.

Sobre o período de filmagens, o diretor enfatiza a dificuldade que tiveram ao filmar em um forno desativado, de uma cerâmica, na cidade de Pedreira. A sequência era a de um jovem amarrado pelos braços, sendo torturado.

²¹⁶ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012. As citações seguintes são da mesma fonte.

Foi uma loucura, porque o forno, apesar de já estar há mais de 24 horas desligado, estava ainda quente. E nós amarramos lá o ator, e aquele calor. Ele começou a transpirar. E eu falei para o câmara: “Não tem pressa, vai arrumando as coisas, que quanto mais ele ficar com o aspecto de sofrimento, melhor.” Fica real. E o menino se queixava do calor, e eu: “Aguenta mais um pouco aí, está arrumando a iluminação aqui.” Sei que foi o meu momento de torturador no filme.

Com relação às demais sequências do curta, Fonseca afirma não haver ocorrido grandes problemas. Boa parte do que foi utilizado era material fotográfico, e as cenas com atores eram bastante estáticas, não exigindo um alto grau de dificuldade de interpretação. Com o intuito de cederem locais às filmagens, eram contatados amigos e familiares, como aconteceu com Dona Ana, amiga da família, cuja cozinha se tornou locação para a cena do comercial do livro de Oswald de Andrade. Rolf diz ter se lembrado da cozinha pelo fato de possuir uma grande área, o que facilitaria o recuo da câmara.

Na época da montagem, no entanto, foram encontradas algumas lacunas, que precisavam ser preenchidas com novos planos, como relembra Rolf:

Quando nós começamos a montar, constatamos que se precisava de alguns materiais de cobertura. O Motta, como era especialista em montagem, embora ainda aluno da ECA, já tinha uma visão de montagem que eu não tinha. [...] Anotei tudo que realmente tinha que ser feito e filmamos mais alguns materiais para encaixar naquilo que já estava feito. Essas filmagens foram feitas, inclusive, aqui mesmo no estúdio do Henrique de Oliveira, porque a equipe já tinha sido dispersada.

A montagem de *Dez jingles*, no entanto, foi realizada em São Paulo, no estúdio da Estanislau Szankovski Produções Cinematográficas. Na época, a produtora dedicava-se à realização de documentários e jingles publicitários, e, durante os anos 1980, dedicou-se à produção de pornochanchadas. Em 1971, quando o curta foi montado, Rolf diz lembrar-se de sua rotina para acompanhar o processo de montagem, e ressalta a importância do trabalho do montador, José Motta, para o filme:

O trabalho do Motta foi genial, porque, quando eu vi os copiões do filme, falei: “E agora como é que nós vamos juntar tudo isso?”, porque o filme é todo à base de fragmentos, então, se não fosse bem montado, se perderia muita coisa. O Motta realmente teve uma compreensão do roteiro. Eu dei uma cópia para ele, e ele ficava olhando. Às vezes eu nem estava presente, e ele ia estudando as coisas. Eu saía daqui de Campinas todo fim de tarde, para ir para São Paulo, e a gente começava a trabalhar por volta das seis e meia, mais ou menos, quando fechava o estúdio. Era o estúdio da Estanislau Szankovski Produções Cinematográficas, na Liberdade, que na época estava em obras. Eu lembro que a gente andava em um palmo de calçada quase, porque estava tudo com as obras do metrô, que estavam em andamento. Isso foi em 1971.

Dayz Peixoto Fonseca considera que o estágio mais complicado na realização de *Dez jingles* foi o período da dublagem. Todo o procedimento foi realizado no mesmo estúdio onde o filme foi montado e os atores Armando Bógus e Celia Helena, nomes de prestígio no meio teatral, tinham de se locomover até lá e gravar suas falas.²¹⁷

Além dessas falas, o filme contava com uma série de canções, sendo que uma, o samba sobre Oswald de Andrade que fecharia o filme, ainda necessitava ser composta. Por intermédio de Pignatari, Rolf conheceu o maestro Damiano Cozzella, que cuidaria da música, em parceria com Rogério Duprat, que possuía um estúdio de gravação de comerciais e *jingles*. No dia da gravação, segundo Rolf, faltavam alguns versos para que a música terminasse no tempo exato do término do filme, e, no próprio estúdio, Décio escreveu mais algumas frases e a música pôde ser gravada. Do coro da canção, participaram também os maestros Henrique Gregório, Júlio Medaglia e um componente do conjunto musical Titulares do Ritmo, que estavam no estúdio para resolver outros assuntos, mas acabaram participando das gravações, além da cantora Eloá, que é a puxadora do samba.²¹⁸

Após os diferentes estágios do processo de finalização, o filme somente ficou pronto em 1972. Sua exibição ocorreu diversas vezes, porém não é sabido o local de sua primeira apresentação. Fonseca recorda que sua última exibição pública foi no último curso de cinema que ele ofereceu, no início dos anos 2000. Além disso, ele afirma ter levado *Dez jingles* para ser exibido no Rio de Janeiro, na Jornada Baiana de Curta Metragem, onde uma das cópias se extraviou, e no Cineclube de Marília. O Museu da Imagem e do Som de São Paulo pagou por uma cópia do filme, já que seu diretor na época era Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade. Rolf diz acreditar que, assim como ocorreu com a cópia que tinha em casa, aquela vendida ao MIS também tenha se deteriorado. Ele conta que levou a fita para a Cinemateca Brasileira, com o intuito de saber sobre uma possível restauração, o que não foi possível, pois a película já se encontrava totalmente cristalizada.

De qualquer forma, *Dez jingles para Oswald de Andrade*, assim como os outros dois filmes produzidos pelo CCUC, *Um pedreiro* e *O artista*, são obras que representam os pensamentos, as influências cinematográficas e, até certo ponto, a realidade dos integrantes do Cineclube Universitário, como iremos analisar a seguir.

²¹⁷ FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 03/08/2012.

²¹⁸ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 29/10/2012. A citação seguinte é da mesma fonte.

4.3.3. O Tropicalismo da trilha musical de *Dez jingles para Oswald de Andrade*

Oswald de Andrade, cânone da literatura brasileira, tem sua obra revisitada na segunda metade dos anos 1960 com o movimento da Tropicália. Segundo Santuza Cambraia Naves e Frederico Oliveira Coelho, “muitos artistas que procuravam alternativas para as ideias nacionalistas em voga na década de 60 – que estariam levando [...] a uma busca obsessiva pela pureza e à rejeição de informações estrangeiras – valeram-se das posições de Oswald apresentadas em seus manifestos.”²¹⁹ No “Manifesto antropófago”, por exemplo, Oswald de Andrade trabalha a relação do brasileiro com o estrangeiro. O primeiro deve alimentar sua vingança contra o segundo e comê-lo. Para ele, mais que reforçar a moral católica ensinada com a chegada dos portugueses, é necessário recusá-la, tentando restabelecer a felicidade inicial, vivida antes da vinda dos lusitanos.

Se por um lado a relação por parte dos artistas dos anos 1960 com o poeta foi constante, por outro podemos dizer que foi bastante diversa. Procurando atualizar as ideias de Andrade, o texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, de Hélio Oiticica, foi um dos inauguradores do movimento da Tropicália. Os escritos, que serviram de base teórica para um projeto ambiental apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, dialogavam com o Modernismo dos anos 1920, ao mesmo tempo em que recusavam os “ismos” e preferiam encarar a “Nova Objetividade” como um “estado de arte” capaz de agregar variadas tendências.²²⁰

No mesmo ano, José Celso Martinez Corrêa divulgou “O rei da vela: manifesto do Oficina”, em que afirmava a necessidade do resgate da obra de Oswald de Andrade, por conta de sua atualidade. A peça “O rei da vela” “sintetizaria todas as artes e não-artes, como o circo e os teatros de revista, e [...], ao recorrer à técnica da superteatralidade, teria superado o racionalismo ao estilo brechtiano.”²²¹ Além disso, ressaltava o fato de o teatro brasileiro carecer de uma experiência significativa como o Cinema Novo era para o cinema nacional.

²¹⁹ NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. Repensando Oswald de Andrade – contra o puritanismo cultural. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007, p. 200.

²²⁰ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992, p. 1.

²²¹ NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. *Op. cit.*, p. 200.

Dizia pretender, portanto, manter a liberdade oswaldiana ao dirigir a peça, mas sem deixar o espírito de “criação violenta em estado selvagem”²²² em todos seus aspectos.

Caetano Veloso, expoente musical do movimento da Tropicália, afirma ter tido contato com a obra de Oswald de Andrade primeiramente ao assistir à montagem da peça do modernista, “O rei da vela”, apresentada pelo Teatro Oficina. Segundo ele, “eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando ‘O rei da vela’ estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.”²²³ Foi a partir desse encantamento, que passou a se aproximar dos poetas concretistas, como Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que há algum tempo já haviam estabelecido diálogo com os escritos de Oswald.

É diante desse contexto que Pignatari decide que deveria ser realizada uma obra audiovisual voltada para a contribuição de Oswald de Andrade à cultura brasileira.

4.3.3.1. A trilha musical

A trilha musical descrita nos créditos iniciais de *Dez jingles para Oswald de Andrade* é formada por composições originais de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, e por trechos de “Eu ouço falar (Seu Julinho)”, de Sinhô; “O cisne”, de Camille Saint-Saëns; “Celle qui parle trop”, de Erik Satie; e “Tannhäuser”, de Wagner. Como dito anteriormente, “Eu ouço falar (Seu Julinho)” não consta no roteiro e “Celle qui parle trop” foi a peça integrante de “Chapitres tournés en tous sens” escolhida, pelo fato de haver sido a única gravação encontrada durante o processo de montagem.²²⁴

Segundo o diretor do filme, a vontade era de se fazer um filme tropicalista. Desde o roteiro de Décio Pignatari até o resultado final, o que se detecta são manifestações de caráter assumidamente tropicalista. Com a trilha musical do curta, especificamente, não é diferente. Analisando-se a diversidade de músicas utilizadas, populares ou eruditas, é possível inserir a trilha no conceito de “geleia geral” da cultura brasileira, expressão criada pelo próprio Pignatari que se transformou em título da canção de Torquato Neto e Gilberto Gil. A geleia

²²² CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela: manifesto do Oficina*. apud NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. *Op. cit.*, p. 201.

²²³ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 244.

²²⁴ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 17/01/2012.

geral apresentava-se na forma de um país cuja sociedade dividida e contraditória vivia no limiar da modernidade, mas ainda presa à tradição.²²⁵

Além disso, partindo do conceito de “alusão” (*allusion*), uma espécie específica de citação (*quotation*), defendido por Anahid Kassabian, é possível uma tentativa de entendimento da escolha de determinadas músicas para *Dez jingles*. Segundo Kassabian,

Citação [*quotation*] é a importação de uma música ou texto musical, em parte ou no todo, para a trilha musical de um filme. [...] Alusão [*allusion*] em uma trilha musical é um tipo particular de citação, ou seja, uma citação utilizada para evocar uma outra narrativa.²²⁶

Em *Dez jingles*, notamos que as músicas citadas, e mesmo as imagens, trazem consigo algo que Kassabian chamaria de “narrativa prévia”, ou seja, uma narrativa cheia de seus próprios significados, que acrescenta mais possibilidades de interpretação ao filme. Se analisada paralelamente às imagens, a trilha musical traz uma nova gama de significados, que pode reafirmar o que é visto na tela ou com isso se confrontar.

4.3.3.1.1. “Eu ouço falar (Seu Julinho)”

“Eu ouço falar (Seu Julinho)” é um samba de Sinhô, José Barbosa da Silva, gravado por Francisco Alves, em 1929. Um primeiro motivo pelo qual a canção teria sido utilizada no filme é o fato de ser um samba, e um segundo, de ter servido como uma espécie de *jingle* para o candidato Júlio Prestes à presidência. Segundo Tárík de Souza,

“Eu ouço falar (Seu Julinho)” era praticamente um *jingle* do candidato Julio Prestes (1882-1946), designado por “Jesus” (o então mandatário Washington Luiz) à presidência. Teve até lançamento festivo em São Paulo (a terra do político), onde Sinhô se misturou à intelectualidade paulista pós-Semana de Arte Moderna de 1922, entre eles Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.²²⁷

Assim, é possível depreender uma terceira razão pela qual o samba estaria presente na trilha musical de *Dez jingles*, justamente a proximidade estabelecida entre o compositor,

²²⁵ A definição de geleia geral encontra-se disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral>. Acessado em: 26/01/2012.

²²⁶ KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001, pp. 49-50. No original: “*quotation* is the importing of a song or musical text, in part or in whole, into a film’s score. [...] *Allusion* in a score is a particular kind of quotation, that is, a quotation used to evoke another narrative”.

²²⁷ SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003, p. 31.

Sinhô, e os intelectuais ligados à Semana de 1922, principalmente Oswald de Andrade. Apesar de haver nascido em uma família modesta do Rio de Janeiro, Sinhô é descrito por Souza como detentor de uma grande mobilidade social. Dessa forma, foi possível sua aproximação do candidato de São Paulo à presidência, a quem posteriormente pediu um emprego, e, também, da intelectualidade paulistana.

No caso do curta-metragem, enquanto toca o samba, vemos o primeiro letreiro dos créditos iniciais, “Cineclube Universitário de Campinas apresenta”, seguido da imagem do quadro “Abaporu”, de Tarsila do Amaral, grande expoente entre os artistas modernistas. Depois, nos são mostrados os demais créditos, intercalados com imagens aproximadas e recortadas de “Abaporu”.

A imagem do quadro traz ao filme a memória do início do movimento modernista, idealizado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. Segundo Aracy Amaral, Tarsila ofereceu a pintura a Oswald, com quem, na época, era casada, como presente de aniversário. O escritor impressionou-se profundamente com o quadro, e chamou Raul Bopp para vê-lo. Depois de muita discussão, decidiram fazer um movimento em torno do quadro, e, depois de consultarem o dicionário tupi-guarani, decidiram que a pintura se chamaria “Abaporu”, “Aba”: homem; “poru”: que come.²²⁸

Dessa forma, considerando as referências trazidas tanto pela música de Sinhô, quanto pela imagem de “Abaporu”, podemos afirmar que esse trecho do filme, misturando um samba, com características de *jingle* político, cujo compositor possuía ligação com os artistas do modernismo, com uma pintura, que deu origem ao movimento, trata do período de reconhecimento de Oswald de Andrade, como integrante do grupo que promoveu a Semana de Arte Moderna de 1922.

4.3.3.1.2. “O cisne”

“O cisne” (“Le cygne”) integra a obra “Carnaval dos animais” (“Carnaval des animaux”), de Camille Saint-Saëns. Segundo Jean Gallois, tal obra é uma paródia repleta de vigor e de humor, subjugada pela qualidade da orquestração e pelo tom picante que irradia de cada página. Nela, destacam-se a variedade dos efeitos musicais (em “Elefantes e pianistas”) ou das onomatopeias bem utilizadas (“O cuco”), e a pureza da linha melódica (“O cisne”). Sua verdadeira dimensão seria a de uma sátira dos próprios humanos, uma zombaria

²²⁸ AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003, p. 279.

encoberta pelas histórias dos animais, de fato, um jogo, que ultrapassa a imediata realidade, pelo fato de elevar-se ao nível da paródia.²²⁹

De acordo com o maestro Emanuel Martinez,

Apesar da aparente inocência e infantilidade, o Carnaval representa uma mordaz crítica ao cenário musical de Paris do final do século XIX. Cheia de referências a outros compositores, Saint-Saëns proibiu a sua execução; sua estreia em concerto foi póstuma a 9 de março de 1886. Muitas de suas páginas, com efeito, são paródias musicais nas quais Saint-Saëns debicava de compositores célebres, e até mesmo de seus intérpretes; ele expressa na obra um humor por vezes ácido, e que não é forçosamente injustificado.²³⁰

A primeira impressão que se tem, ao se localizar a música em *Dez jingles para Oswald de Andrade*, é a de que ela funciona exclusivamente como criadora da atmosfera melancólica presente na sequência. No roteiro de Décio Pignatari, essa é a terceira sequência, em que há “Uma mulher emaciada, naquela base, pijama entreaberto, reclinada no sofá, olhos de tenebras. Eventualmente, mamando um narguilê.”²³¹ O roteirista faz referências, ainda, a um universo que lembraria as obras dos pintores Edvard Munch e Gustav Klimt.

No filme, as imagens são responsáveis por promover a reconstituição do ambiente e do gestual de uma época, no caso, o período entre 1918 e 1920, com muitas referências ao estilo *art nouveau*. A câmera passeia pelo ambiente, em preto e branco e, enquanto ouvimos a voz rouca de mulher, falando de puffs, de dias de pijamas, dias frios e tristes, vemos uma mulher melancólica de pijamas, recostada em um sofá, em um ambiente melancólico de puffs e abajur *art nouveau*. Nessa sequência, portanto, a poesia/carta também melancólica, declamada por Célia Helena, relaciona-se diretamente com o que vemos na tela.

A tal poesia/carta foi retirada do diário coletivo da *garçonnière* oswaldiana, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, e escrita por Miss Cyclone. O pseudônimo pertencia a uma jovem, também conhecida como Deisi, que participava do grupo, viveu um romance com Oswald e com ele se casou, em 1919. Antes do casamento, ela foi diagnosticada com gripe espanhola, exilou-se no interior, e escrevia cartas melancólicas ao escritor, queixando-se da

²²⁹ GALLOIS, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns*. Collection Musique, musicologie. Wavre (Bélgica): Editions Mardaga, 2004, pp. 259-60.

²³⁰ MARTINEZ, Emanuel. *SAINT-SAËNS, Camile – Carnaval dos animais*. Disponível em: <http://repertoriosinfonico.blogspot.com/2007/08/saint-sans-camile-carnaval-dos-animais.html>. Acessado em: 25/01/2012.

²³¹ PIGNATARI, Décio (1974). *Op. Cit.*, p. 145.

doença.²³² Muito dessa atmosfera criada pela música e pela imagem, portanto, remetem a esse episódio.

Sobre a música, antes de pensarmos em outras relações possíveis, podemos afirmar que ela faz parte dessa sequência de *Dez jingles*, justamente por ser citada nos escritos de Miss Cyclone. O trecho em que ela escreve “Saint-Saëns ao piano a agonizar em ‘Cisne’...”²³³ foi retirado por Pignatari, quando este escreveu o roteiro. Caso o tivesse mantido, talvez, a relação entre o texto declamado e a trilha musical ficasse muito óbvia.

De qualquer forma, explorando a presença da música, sob outra perspectiva, ao considerarmos as características de “O carnaval dos animais”, como um todo, podemos cogitar a possibilidade de sua presença no filme de Rolf de Luna Fonseca pelo fato de ser uma obra que realiza crítica à sociedade por meio da irreverência. Talvez essa seja uma referência ao modo de escrever do próprio Oswald de Andrade, personagem principal do curta-metragem.

Além disso, a citação de variados compositores e diferentes obras, realizada por Saint-Saëns, lembra a maneira como o Modernismo, a Tropicália e o próprio curta-metragem absorvem diversas manifestações artísticas, para a elaboração de suas criações. Ademais, como uma das representações eruditas integrantes da trilha musical de *Dez jingles*, o “Carnaval” a diversifica e contribui para que ela seja considerada tropicalista.

4.3.3.1.3. “*Tannhäuser*”

O nome completo da obra de Wagner em questão é “*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*” (“*Tannhäuser e o concurso de música em Wartburg*”, em português). Trata-se de uma ópera em três atos, que combina as lendas germânicas de *Tannhäuser* e do concurso de música de *Wartburg*.

Ela aparece no filme dirigido por Rolf de Luna Fonseca na quarta sequência, que, segundo o roteiro de Décio Pignatari, deveria ter como imagem um “largo de igreja do interior”.²³⁴ De acordo com o diretor, todas as tomadas realizadas no largo da igreja tornaram-se inutilizáveis, por destoarem do ritmo de montagem que vinha se desenvolvendo desde o

²³² FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007, pp. 93-103.

²³³ ANDRADE, Oswald de Andrade. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992, p. 187.

²³⁴ PIGNATARI, Décio (1974). *Op. cit.*, p. 147.

início do curta.²³⁵ Dessa forma, foi necessário substituir o tal largo de igreja por um plano, filmado em estúdio, com o apoio de Henrique de Oliveira Júnior, de uma televisão, sem a tela, com uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em seu interior.

Em *Dez jingles*, os planos em que o *souvenir* de Aparecida gira incessantemente são intercalados com planos de um barriga feminina, focalizando bem de perto seu umbigo. A poesia de Oswald de Andrade, narrada pelo ator Armando Bógus, fala sobre a simplicidade que o amor o ensinou a possuir, como um largo de igreja, que não tem qualquer sensualidade. A sensualidade declamada é representada imagetivamente pelo corpo feminino e pode ser considerada o elemento de ligação entre a imagem, a narração e a música.

Isso porque a ópera de Wagner, ouvida ao fundo, tem como tema principal a sensualidade. A história contada em “Tanhäuser” trata do cavaleiro, de mesmo nome, que, “buscando refúgio dos tormentos do mundo, [...] deixou sua existência terrena para viver sob o mágico encanto de Vênus, a deusa do amor”, que vivia em uma gruta próxima ao poderoso castelo de Wartburg.²³⁶

Assim, é possível detectar o diálogo que envolve, nessa sequência, a imagem, a narração e a música. O *souvenir* de Aparecida, por sua vez, representaria a parte contrária à sensualidade: a religiosidade e a opressão religiosa. A imagem da lembrancinha, portanto, se contrapõe à ópera de Wagner e reafirma a poesia declamada.

Ainda com relação à trilha musical, é possível entender a presença de Wagner na trilha musical de *Dez jingles* como uma composição que possui um caráter grandioso, de exaltação.

4.3.3.1.4. “Celle qui parle trop ”

“Celle qui parle trop” é uma das três peças que integram “Chapitres tournés en tous sens”, composta por Erik Satie, em 1913. Satie, tido como um compositor excêntrico e revolucionário, segundo Robert Orledge, diferencia-se pelo fato de não possuir uma linha de desenvolvimento consistente, esperada de um compositor que é universalmente conhecido por ser uma influência seminal na música do século XX. Tudo isso porque Satie insistia que sua música deveria reter as ligações melódicas com suas raízes populares, e porque rejeitava inteiramente os conceitos do século XIX, de expressividade e desenvolvimento temático do Romantismo. Satie era, primeira e principalmente, um homem de ideias, um precursor de

²³⁵ FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 17/01/2012.

²³⁶ CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Tradução de Edgard de Brito Chaves Júnior. São Paulo: Ediouro, 2002, p. 449.

praticamente tudo do neoclassicismo ao minimalismo.²³⁷ Aqui, podemos, então, ressaltar a importância do compositor como um dos grandes representantes da arte moderna, no século XX, o que o aproxima do modernismo de Oswald de Andrade.

De volta à obra, “Chapitres tournés en tous sens” é composta por três partes: 1. “Celle qui parle trop”, 2. “Le porteur de grosses pierres”, 3. “Regrets des enfermés (Jonas et Latude)”, e é possível dizer que não se trata de uma das composições mais famosas de Erik Satie, uma vez que pouca bibliografia foi encontrada especificamente sobre ela.

Por conta de uma certa aleatoriedade com que sua primeira parte foi escolhida para fazer parte da trilha musical de *Dez jingles*, torna-se um tanto difícil associá-la de forma mais intensa ao curta-metragem. Pignatari descreve no roteiro que a composição (“Chapitres tournés en tous sens” como um todo) deveria estar presente na oitava sequência do filme, em que há “um cacho de uvas (escuro) sobre o ventre de uma mulher (que pode ser negra). Entra cabeça de homem (que pode ser branco) e põe-se a devorar as uvas, com fúria. Câmera vai corrigindo para horizontal, suco vai escorrendo.”²³⁸

Na versão final do filme, a sequência dura algo em torno de 30 segundos, e, enquanto o homem come e esmaga as uvas, sobre o ventre da mulher, que não é negra, ouvimos um trecho da parte número 1 da obra de Satie. À primeira vista, e escuta, podemos associar o ritmo frenético de “Celle qui parle trop” à agressividade e repetição com que o homem come as uvas. No momento final da execução da música, são intercaladas às imagens das uvas, figuras, de momentos de canibalismo, que integraram o convite para o lançamento da *Revista Antropofágica* de 1925, criada por Oswald de Andrade. A apresentação dessas figuras é uma referência clara à antropofagia pregada pelo modernista, além de ligar-se imediatamente à sequência das uvas, que representa também o ato de comer.

Em contrapartida, interessante se faz entender a razão pela qual o compositor Erik Satie figura entre os selecionados para a trilha. Se por um lado, podemos pensar na diversidade das obras do compositor, e é a diversidade que move a abordagem tropicalista, por outro, sabemos que Satie também tinha interesse por escrever tanto poemas quanto relatos e fazer caricaturas, inclusive dele próprio, sempre pondo em prática seu estilo irônico.²³⁹ Assim, poderia ser aproximado à figura e ao estilo de Oswald de Andrade.

²³⁷ ORLEDGE, Robert. *Satie the composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 1.

²³⁸ PIGNATARI, Décio (1974). *Op. cit.*, p. 155.

²³⁹ *Erik Satie (1866-1925): The man*. Disponível em: <http://www.satie-archives.com/web/intro.html>. Acessado em: 27/01/2012.

Além disso, a utilização de uma obra de Satie, em uma sequência em que há a presença de um cacho de uvas, remete a determinados títulos que o compositor deu a suas obras. Após receber a crítica de que suas músicas não tinham forma, Erik Satie passou a conceder-lhes títulos como “Trois morceaux en forme de poire” (“Três Peças em forma de pera”, em português). As uvas, portanto, fariam referência a essas obras de Satie.

Podemos também estabelecer uma relação entre a utilização da música de Satie e de Wagner. Verificamos uma contraposição entre a obra de Wagner e a obra de Satie, uma vez que, enquanto o primeiro preza pelos valores do Romantismo, o segundo procura afastá-los. No filme, porém, podemos dizer que um elemento os conecta, a imagem exibida enquanto a música de Satie é ouvida. Apesar do ar agressivo, o homem que come as uvas na barriga da mulher nos remete ao personagem Tanhäuser, que se entrega à sensualidade de Vênus. Desta forma, a convivência dos dois compositores no curta-metragem evidencia a importância da heterogeneidade de manifestações culturais na criação de uma obra com inspiração tropicalista.

Por fim, o título escolhido para o curta-metragem, *Dez jingles para Oswald de Andrade*, pode ser aproximado a outros títulos de composições de Erik Satie, os quais são de caráter descritivo, como “Les trois valse du précieux dégouté”. Assim, é possível associar o compositor ao filme de várias formas, lembrando que sua música também contribuiu para que a trilha musical fosse constituída de obras bastante diferentes entre si, como ocorre com seu próprio repertório.

4.3.3.1.5. Composições originais

As composições originais para *Dez jingles* foram realizadas por Rogério Duprat e Damiano Cozella, e estão presentes nas sequências 2, 9 e 10. Na sequência 2, trata-se de um *jingle* “tipo ODD”, com letra publicada no roteiro de Pignatari, e que foi musicada pela dupla. Ao dizer *jingle* tipo ODD, Pignatari referia-se à marca ODD, pertencente à Indústria Orniex do Brasil, que predominou no país durante o período de 1950 a 1980. Seus famosos *jingles*, com rimas e músicas simples, cantados por coros femininos, foram compostos, em sua maioria, por Plínio Freire de Sá Campello.²⁴⁰

²⁴⁰ ROCHA, Edmundo Ferreira da. *Jingles*. Disponível em: http://www.camposdojordaocultura.com.br/fotografias_hom_det.asp?Categoria=1&Subcategoria=97. Acessado em: 28/01/2012.

A letra de Décio Pignatari, de fato, tenta “vender” Oswald de Andrade ao público, como o detergente que deixou brilhantes as panelas que repousam sobre a pia da garota propaganda-dona de casa:

Oswald
Oswald de Andrade
é o poeta
pra você
Oswald é bem pro fundo
e você vai ver por que²⁴¹

Enquanto ouvimos o *jingle*, vemos na tela a garota propaganda segurando o livro de Oswald de Andrade, “Poesias reunidas”, enquanto rodopia. O ambiente é de uma cozinha, com panelas reluzentes sobre a pia. A sensação é de que estamos assistindo a uma propaganda, um vídeo publicitário. Dessa forma, *jingle* e imagem convivem em perfeita harmonia, atingindo o objetivo satírico de “vender” Oswald de Andrade ao público, e reforçando o título do filme, *Dez jingles para Oswald de Andrade*.

A segunda composição é mais extensa, com letra também escrita por Pignatari. No roteiro, é expressa a vontade de que Rogério Duprat fizesse parte da elaboração das canções originais, já que nas indicações de áudio para a sequência 9, ele escreve: “MÚS.- Hino a Oswald de Andrade (para o Duprat compor)”, e, logo abaixo, vem a letra que seria musicada:

Salvem o Oswald de Andrade,
Poeta varonil,
Cantor da liberdade,
E das belezas do Brasil.

Enfrentou os maldizentes
Com a coragem dos bravos
E foi sempre em frentes
Pra libertar os escravos.

Salvou o sexo frágil
E a poesia nacional.
A sua pluma ágil
Não pode ter rival.

Chamou-se Miramar
E também Serafim.
Foi condenado a penar,
Pra ser eterno até o fim.

Salvem o Oswald de Andrade,
Poeta varonil,

²⁴¹ PIGNATARI, Décio (1974). *Op. cit.*, p. 143.

Cantor da liberdade,
E das belezas do Brasil!²⁴²

Segundo Rolf de Luna Fonseca, a intenção era de que esta canção, que fecha o filme, possuísse ares de samba-enredo, e prestasse uma homenagem a Oswald de Andrade. Porém, nada impede que seja encarada como uma espécie de *jingle*, que exalta o poeta, quase como o samba de Sinhô, que inicia o curta.

Durante a execução do samba-enredo, são apresentadas na tela diversas imagens, realizando a colagem final do filme, e funcionando como uma maneira de retomar e agrupar tudo sobre o que se tratou ao longo do filme. Aparecem uma foto de Sinhô, de Tarsila do Amaral, fotos de Oswald de Andrade em diferentes épocas da vida, capas de seus livros, foto de Getúlio Vargas, Marx, notícias de jornal, provavelmente sobre a ditadura militar, do *Correio da Manhã* e de *O Diário de S. Paulo*, uma lingerie feminina, uma gravura de Carmen Miranda, a capa do disco de Gilberto Gil e um chapéu. Tais elementos nos remetem, para citar alguns, a temas que, de maneira mais ou menos clara, foram abordados no curta, como o Modernismo, a Tropicália, o nacionalismo, a repressão do regime etc. Essa sequência final é capaz, portanto, de demonstrar que, mesmo possuindo fragmentos muito distantes entre si, a imagem, a narração e a música, no filme, em conjunto, propõem diversos significados e leituras.

Sobre Duprat e Cozzella, eles já trabalhavam juntos desde o movimento da Música Nova, grupo de vanguarda da música erudita formado nos anos 1960. Os dois compuseram várias trilhas musicais para filmes, desde 1966, como *O mundo alegre de Helô* (C. A. Souza Barros, 1966).²⁴³ Além disso, desenvolveram projetos com destaques musicais do movimento tropicalista, como Caetano Veloso e Gilberto Gil. No caso de Duprat, a relação com a Tropicália deve ser acentuada. Diante de sua preocupação em inovar a música brasileira, ele passou a buscar elementos no *rock* e outros estilos musicais. Após trabalhar com Gilberto Gil, assinando o arranjo da canção “Domingo no parque”,

Rogério Duprat foi diretor musical e arranjador da grande maioria dos trabalhos tropicalistas, e isso inclui *Tropicália ou Panis et circensis*, de 1968, disco coletivo que os tropicalistas gravaram em São Paulo, comumente associado ao ápice musical do movimento Tropicalista. Caetano Veloso coordenou o projeto e selecionou o repertório, que também destacava canções inéditas de Gilberto Gil, Torquato Neto, Capinam e Tom Zé, com a produção de Manoel Barenbein [...]. Nesse mesmo ano,

²⁴² *Ibidem*, p. 157.

²⁴³ GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001, p. 187.

Duprat assinou o arranjo da canção “É proibido proibir” e, no ano seguinte, o arranjo da canção “Baby”, ambas de Caetano Veloso [...].²⁴⁴

Segundo o próprio Décio Pignatari, ele conheceu Cozzella em 1953, no Curso de Férias dos Seminários de Música Pró-Arte, onde realizaram “oralizações dos poemas em cores de Augusto de Campos, inspirados na *klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbres) de Webern.”²⁴⁵ De acordo com ele, desde 1956 poemas concretos vinham sendo oralizados, musicados e executados por Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Koellreuter, Diogo Pacheco, Luis Carlos Vinholes, Willys de Castro, Claus Dieter-Wolff. Em 1962, Pignatari realizou sua primeira obra audiovisual com música de Damiano Cozzella, um filme publicitário, de 20 segundos, para a Casa S. Nicolau.

É possível perceber, portanto, que os compositores Rogério Duprat e Damiano Cozzella estão presentes na trilha musical de *Dez jingles* por conta de sua proximidade com o roteirista, sua relação com o movimento da Tropicália e sua importância para o universo da música brasileira.

Assim, quase integralmente indicada no roteiro, a trilha musical de *Dez jingles para Oswald de Andrade* possui a mesma característica tropicalista da concepção visual do filme. Combinar composições originais de Damiano Cozzella e Rogério Duprat, com trechos de Sinhô, Camille Saint-Saëns, Erik Satie e Wagner sinaliza a vontade tropicalista de misturar, em uma única manifestação artística, obras bastante diferentes entre si, o que a aproximaria do contexto de “geleia geral”.

No campo imagético, detectamos o mesmo princípio de colagem encontrado na trilha musical, e muito trabalhado no movimento tropicalista. São variados os estilos de cada uma das sequências. Como vimos anteriormente, estão presentes no filme um anúncio publicitário; a reconstituição de uma época, na sequência referente a Miss Cyclone; a colagem de diferentes imagens de arquivo; sequências alegóricas, que se referem à tortura, à opressão do regime militar, à opressão religiosa, à sensualidade; além de momentos que mimetizam os documentários tradicionais, com um ator fazendo o papel de Oswald de Andrade.

Além disso, cada uma das músicas, assim como as imagens e a narração, trazem uma carga de significação prévia, que até certo ponto explica sua utilização no filme de curta-metragem. Seja Sinhô com seu *jingle* político “Eu ouço falar (Seu Julinho)” e sua

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 94.

²⁴⁵ PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, pp. 142-3

proximidade com os intelectuais da Semana de Arte Moderna de 1922; Saint-Saëns com sua crítica ao ser humano, em seu “Carnaval dos animais”; Erik Satie, com sua obra diversa e irônica; Wagner, com sua composição grandiosa e ligada à sensualidade; ou Rogério Duprat e Damiano Cozzella, com seu *jingle* e samba-enredo, todos os compositores, e suas respectivas obras, são articulados pelo filme, que estabelece diferentes diálogos tanto entre as músicas quanto entre essas e as imagens.

Portanto, é possível dizer que, de uma maneira antropofágica, Décio Pignatari e Rolf de Luna Fonseca alimentaram-se de obras musicais de diversas vertentes espalhadas pelo mundo e imagens de diferentes estilos, para elaborar um filme brasileiro, capaz de se ligar à pessoa e à obra de Oswald de Andrade, e, ao mesmo tempo, tratar da cultura brasileira e de temas contemporâneos à sua realização.

CONCLUSÃO

Ao longo de seu percurso histórico, verificamos que o cineclubismo no Brasil passou por uma série de transformações. O Cineclube Universitário de Campinas se insere nessa trajetória retomando várias características presentes em cineclubes anteriores e contemporâneos à sua existência. A influência da Igreja Católica, como ocorreu com o Cineclube do Centro Dom Vital, em São Paulo, e a ligação com a universidade são fatores intrínsecos à sua fundação, justamente por haver surgido na Universidade Católica de Campinas. A valorização do cinema como arte, também defendida pelo CCUC, nos remete ao Chaplin-Club e a maioria das manifestações cineclubistas posteriores. Já nos anos 1960, destacamos também a defesa do cinema de autor e do cinema brasileiro moderno, como vimos nos textos do jornal *Cine Clube* e de outras publicações reproduzidas por ele. O Clube de Cinema de Marília é um dos primeiros a refletir um processo de avanço do cineclubismo das capitais para o interior, processo esse que engloba o Cineclube Universitário de Campinas, mas já na década seguinte, o que demonstra que esse movimento se intensificou.

O fato de o CCUC, além de promover exposições e debates, ter oferecido cursos de cinema o liga, de uma certa forma, ao Clube de Cinema de São Paulo, que também possuía essa preocupação com a formação cinematográfica. A aproximação entre cineclube e crítica vinha ocorrendo desde o Chaplin-Club, e alcança grande repercussão em casos como do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, em que a relação com a crítica vinha de antes da fundação do Centro, pois Cyro Siqueira, um de seus fundadores, já escrevia críticas de cinema para os jornais da cidade. Com o Cineclube Universitário de Campinas não foi diferente. A relação com a crítica veio desde o início da coluna de cinema de Dayz Peixoto Fonseca, no jornal *Diário do Povo*, coluna essa que também foi escrita por Luiz Carlos Ribeiro Borges e Rolf de Luna Fonseca. Posteriormente, foi criado o jornal *Cine Clube*, que funcionou como a *Revista de Cinema*, que também se relacionava com os filmes exibidos pelo CEC. A realização de curtas-metragens também aproxima o CCUC de outros cineclubes, como é o caso do Clube de Cinema de Porto Alegre, cujos integrantes realizaram um filme em parceria com o Centro de Estudos Cinematográficos da PUC-RS.

Mesmo com o regime ditatorial vigente no Brasil, o CCUC preocupou-se em promover a exibição de filmes, que, em sua maioria, não eram apresentados no circuito exibidor comercial da cidade. Assim, sua importância deve ser reconhecida por trazer uma alternativa, principalmente, aos jovens universitários e à intelectualidade campineira de

assistir a filmes de diferentes nacionalidades e grandes diretores. Os debates subsequentes proporcionavam a oportunidade de se discutir a estética e a temática de filmes como *Deus e o diabo na terra do sol*, possibilitando o exercício da opinião em plena ditadura militar. Os cursos de cinema oferecidos também devem ser vistos como um grande avanço promovido pelo CCUC, já que a única instituição que se incumbia de ministrar aulas de cinema na cidade era o CCLA. Apesar do caráter mais introdutório dos cursos do cineclube, neles eram fornecidas as ferramentas para que os alunos analisassem mais detidamente as obras cinematográficas, além de trazer ao frequentador dos cursos importantes nomes da realização e da crítica cinematográfica brasileira, como Rogério Sganzerla e Antônio Lima.

Constatamos que, em 1965, 1966 e 1967 foi mantida uma média no número de exposições realizadas. No ano seguinte, no entanto, as atividades do CCUC diminuíram sensivelmente, por conta do acúmulo de incumbências sobre os então membros da diretoria. Mesmo considerando as dificuldades, podemos afirmar que o ano mais movimentado do cineclube foi o de 1969, com a maior quantidade de promoções. Também nesse ano, Dayz Peixoto Fonseca assumiu a presidência do Cineclube Universitário, trazendo algumas modificações, como a maior proximidade entre a entidade e os cursos da Universidade Católica. A partir de 1970, até 1973, quando o CCUC encerrou suas atividades, percebemos que houve uma gradual diminuição no número de exposições de filmes. Ficou claro que contribuíram para a extinção do cineclube o fim do recebimento do imposto municipal sobre diversões públicas, que a Prefeitura passou a negar, e cujo impacto começou a ser sentido nos anos 1970; o distanciamento entre o cineclube e a Universidade Católica, ocorrido também nos anos 1970; a necessidade de investimento para transformar o CCUC em uma empresa de exibição de cinema de arte; e o afastamento e a dispersão de seus membros, principalmente, do núcleo principal envolvido, uma vez que Borges já havia se afastado em 1968, por conta do exercício da magistratura, Dayz estava envolvida com os projetos educacionais da Prefeitura de Campinas e Rolf já era promotor de justiça.

Até onde temos conhecimento, não existiu um cineclube em Campinas que derivasse diretamente do Cineclube Universitário. Somente nos anos 1980 sabemos que surgiram novos cineclubes, como o Cineclube Barão, geralmente ligados à UNICAMP. Mesmo assim, podemos dizer que o CCUC serviu como um exemplo para as entidades fundadas posteriormente.

Sobre o jornal, pudemos notar que contava com artigos de membros do cineclube, de colaboradores da intelectualidade campineira e reproduzidos de grandes jornais, como o

Correio da Manhã. Da equipe do CCUC, quem mais redigiu textos para a publicação foi Luiz Carlos Ribeiro Borges, presidente do cineclube de 1965 a 1967. Dos colaboradores campineiros, encontramos mais artigos de José Alexandre dos Santos Ribeiro, que possuem uma influência clara das críticas de José Lino Grünewald, autor com a maior quantidade de textos reproduzidos de outras publicações. Com relação aos temas, verificamos que a maior porção de artigos refere-se ao cinema brasileiro, principalmente às obras do Cinema Novo, e aos filmes exibidos pelo CCUC.

Os filmes produzidos pelo Cineclube Universitário também merecem nosso destaque. *Um pedreiro, O artista e Dez jingles para Oswald de Andrade* serviram como um complemento à formação teórica dos cineclubistas, obtida a partir da leitura de críticas, ou mesmo assistindo a filmes. Além disso, os curtas-metragens do CCUC constituíam toda a produção cinematográfica campineira dos anos 1960, dando continuidade a uma cinematografia que tem suas origens em meados dos anos 1920. Não é possível afirmar, no entanto, que os filmes do CCUC façam referência direta à produção campineira anterior. Por outro lado, podemos declarar que a influência de filmes campineiros progressos se dá no sentido da tradição, trazendo, dessa forma, um incentivo aos jovens realizadores do cineclube. Com relação aos filmes realizados posteriormente em Campinas, é possível que os curtas do Cineclube Universitário de Campinas tenham influenciado essas produções, já que trouxeram para a produção cinematográfica campineira as inovações de linguagem do cinema moderno brasileiro. Logo quando o CCUC encerrou suas atividades, nos anos 1970, começaram a ser realizadas obras em Super 8, tidas como experimentais. Segundo Alfredo Luiz Suppia, “Campinas, no interior paulista, foi e continua sendo reduto de apaixonados por Super-8”²⁴⁶. O movimento foi capitaneado, entre outros, por Henrique de Oliveira Júnior, que já havia trabalhado diretamente com o cineclube. De acordo com um dos organizadores do Festival de Cinema Super-8 de Campinas, Lucas Vega, “o Super-8 foi lançado num momento de mudanças sociais e movimentos como a contracultura e a Tropicália”²⁴⁷, como já vinha acontecendo com *Dez jingles para Oswald de Andrade*, por exemplo.

Deste modo, podemos dizer também que todos os três filmes têm nítida influência de movimentos culturais brasileiros contemporâneos à sua realização, como o Cinema Novo, no caso de *Um pedreiro* e *O artista*, e a Tropicália, em *Dez jingles*. As dificuldades diante da falta de recursos fizeram com que a equipe do cineclube recorresse a Henrique de Oliveira

²⁴⁶ SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do super-8. *Ciência e Cultura*, 2009, vol.61, no.1, p.63.

²⁴⁷ VEGA, Lucas. apud SUPPIA, Alfredo Luiz. *Op. cit.*, p.63.

Júnior, contando com seus conhecimentos técnicos, seus equipamentos e seu estúdio. Assim, é possível declarar que Henrique foi fundamental para a realização, pelo menos, dos dois primeiros filmes produzidos pelo CCUC. No caso do terceiro, houve uma aproximação entre o Cineclube Universitário e os alunos de cinema da USP, por intermédio de Maurice Capovilla, então professor da Escola de Comunicações e Artes. Essa aproximação demonstra uma tentativa da equipe do cineclube de maior profissionalização, com relação ao amadorismo das produções anteriores.

A partir da análise das atividades desenvolvidas pelo CCUC, ao longo de toda a sua existência, foi possível notar a presença de um grupo sem o qual sua continuidade não teria sido possível. Dayz Peixoto Fonseca, Luiz Carlos Ribeiro Borges, Rolf de Luna Fonseca, além de algumas pessoas que, em algum momento, estiveram ligadas à diretoria do cineclube, foram os principais responsáveis pelo Cineclube Universitário ter atingido os objetivos previstos. O trio envolveu-se tanto com as atividades que, como uma espécie de reconhecimento por seu trabalho, cada um ganhou a incumbência de dirigir os filmes que seriam produzidos pelo cineclube.

Ademais, em relação a esta pesquisa, a obtenção de materiais ligados ao cineclube, como documentos, exemplares do jornal, relatórios anuais, panfletos, além de depoimentos esclarecedores, somente foi possível por conta da solicitude de seus três principais integrantes. Após as tentativas de pesquisa em acervos públicos de Campinas, constatamos que a história do CCUC não está preservada nessas entidades. Todo o material que existe, excetuando uma cópia dos três filmes em DVD, que estão no Museu da Imagem e do Som de Campinas, foi guardado pelos envolvidos. A situação dos filmes é ainda mais desanimadora, pois não temos notícias sobre a existência de qualquer cópia de nenhum deles em película. Ficou claro que muito ainda precisa ser feito para que os documentos relacionados às importantes manifestações culturais de Campinas sejam devidamente preservados e, posteriormente, tornados acessíveis aos cidadãos. Fica aqui registrado, portanto, o protesto pela melhora nas condições dessas entidades, bem como por uma maior atenção por parte da administração local à cultura da cidade.

Por fim, concluímos que o CCUC representou uma significativa contribuição para a cultura cinematográfica em Campinas, durante os anos 1960/70. Além disso, até onde temos conhecimento, este foi o primeiro trabalho acadêmico a abordar especificamente o Cineclube Universitário de Campinas, motivo pelo qual procuramos trazer uma espécie de mapeamento

de suas atividades, com algumas análises específicas. Assim, esperamos que, a partir dessa pesquisa, novos estudos sejam realizados acerca do tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, Teses e Dissertações

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Arte Nova/ Embrafilme, 1978.

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2003.

ANDRADE, Oswald de Andrade. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

BATTISTONI Filho, Duílio. *A vida cultural em Campinas (1920-1932)*. Campinas: Komedi, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea de cinema: documentário e narrativa ficcional (vol. II)*. São Paulo: SENAC, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Poemas, 1913-1956*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CARVALHO, Cesar Augusto de. Cineclube e cinema no Brasil: traços de uma história. In: X Congresso de ALAIC, Anais. Bogotá, meio eletrônico, 2010.

CASTRO, Ruy. Trailer: Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino; CASTRO, Ruy. (Org.) *Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COUTINHO, Mário Alves. O neo-realismo, a *Revista de Cinema* e o cinema brasileiro. *Suplemen+o*. Belo Horizonte, agosto de 2008, n°. 1313, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

CROSS, Milton. *As mais famosas óperas*. Tradução de Edgard de Brito Chaves Júnior. São Paulo: Ediouro, 2002.

DIBBETS, Karel. The introduction of sound. In NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIS, 1995.

FONSECA, Dayz Peixoto (Coord.). *A produção cinematográfica campineira dos anos 20 ao atual*. Campinas: MIS-SMC, 1985 (mimeo).

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

GALLOIS, Jean. *Charles-Camille Saint-Saëns. Collection Musique, musicologie*. Wavre (Bélgica): Editions Mardaga, 2004.

GATTI, André. “Cineclube”. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004, pp. 128-130.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

GOMES, Paulo Augusto. 100 anos de cinema em Belo Horizonte. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, nº 18, Set/97.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York/London: Routledge, 2001.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2000.

MALUSÁ, Vivian. *Católicos e cinema na capital paulista: o Cine Clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972)*. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2007.

MATELA, Rose Clair. *CINECLUBISMO, memória dos anos de chumbo*, Editora Luminária Academia, Rio de Janeiro, 2008.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MAZZOLA, Gustavo Osmar; BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas – CCLA – Ano 101*. Campinas: Editora Komedi, 2002.

MORAES, Vinicius de. *Soneto de fidelidade e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira. Repensando Oswald de Andrade – contra o puritanismo cultural. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: *Hélio Oiticica* (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992.

ORLEDGE, Robert. *Satie the composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PAYNE, Robert. *The circus*. Tradução de Roberto Pontual. In: CONY, Carlos Heitor. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

RAYNAULD, Isabelle. Dialogue in early silent sound screenplays: what actors really said. In: ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. *The sounds of early cinema*. Indiana University Press, 2001.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SANCHES, Everton Luis. *Charles Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo*. Dissertação de Mestrado. UNESP, 2003.

SANTOS, Fabricio Felice dos. “A apoteose da imagem” - Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação de Mestrado, PPGIS, UFSCar, 2012.

_____. *Cinema para quem entende de cinema: As sessões especiais do Chaplin-Club como reação ao filme falado*. Texto inédito, 2011.

SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1990.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2009.

_____. *Cinemateca Brasileira: 60 anos em movimento*. Catálogo da exposição promovida pela Cinemateca Brasileira e pelo SESC-SP, 2006.

_____. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou uma Hollywood brasileira*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 1979.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Tárík de. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, João Luiz. “Chaplin-Club”. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Atas

Ata da reunião realizada no dia 06/11/1965. Livro de atas de reuniões do CCUC. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Ata da Assembleia do dia 17/3/67. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Ata da Reunião do dia 13/1/69. Livro Ata de registro de reuniões e assembleias. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Ata da reunião da diretoria do dia 13/04/1970. Livro Ata de registro de reuniões de 1970. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Ata do júri do “Festival Bandeirante de Cinema Experimental Latino-Americano”. São Paulo, 24/08/1968. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Entrevistas

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Entrevista à autora, em 26/05/2011.

_____. Entrevista à autora, em 01/11/2012.

FONSECA, Dayz Peixoto. Entrevista à autora, em 03/08/2012.

_____. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

_____. Entrevista à autora, em 18/02/2013.

FONSECA, Rolf de Luna. Entrevista à autora, em 17/01/2012.

_____. Entrevista à autora, em 29/10/2012.

Documentos CCUC

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Roteiro original de *Um pedreiro*.

COMUNICADO. Brasília, 18/07/1968. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

FONSECA, Dayz Peixoto. *Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas*. Campinas, 2012.

Relatório de atividades do Cineclube Universitário de Campinas. Campinas, 1965. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

_____. Campinas, 1966. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

_____. Campinas, 1967. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

_____. Campinas, 1969. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Semana do Cinema Francês (25/09 a 01/10/1965). Programação. Arquivo MIS/Campinas.

Jornais e revistas

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. Cine-Clube Universitário: Ecos Universitários – Da aspiração à consagração. *Correio Popular*, s.d.

BUTRUCE, Débora. Por que o cinema é a cachaça de muita gente. *Filme Cultura*, n. 53, jan/2010, p. 19-23.

CARVALHAES, Adhemar. 18 vezes América. Suplemento Literário. *Diário de São Paulo*, 14/09/1968. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Cinearte, 24/04/1929, n.º 165.

Cine Clube, ano I, n.º 1, novembro/1965. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Cine Clube, ano II, n.º 2, abril/1966, p. 2. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Cine Clube, ano II, n.º 3, junho/1966. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Cine Clube, ano II, n.º 4, novembro/1966. Acervo Luiz Carlos Ribeiro Borges.

Cine Clube, ano II, n.º 5, setembro/1967. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

Cine-Clube Universitário debaterá *O eclipse* amanhã. *Diário do Povo*, 04/04/1965.

Cine Clube lança jornal. *Diário do Povo*, 07/11/1965.

Encontro Latino-Americano de Cine-Clubes. *Diário do Povo*, 23/03/1969.

MENDES, José de Castro. Teatro Rique. *Correio Popular*, 06/03/1968.

MONTEIRO, Lea Zigiatti. Didática (e odisseia) do cinema amador. *Diário do Povo*, 23/10/1966.

No São Carlos, início do “cinema falado” em Campinas. *Correio Popular*, 04/09/1977. Arquivo Centro de Memória da Unicamp.

Os filmes da semana. *O Estado de S. Paulo*, 30/04/1967.

PIAUI, Francelino S. Campinas bibliográfica (7). *Correio Popular*, Campinas, 28 jan., 1973.

Prêmio Governador. *O Estado de S. Paulo*, 06/06/1969. Acervo Dayz Peixoto Fonseca.

SUPPIA, Alfredo Luiz. As sete vidas do super-8. *Ciência e Cultura*, 2009, vol.61, n.1, pp. 63-65.

XAVIER, Ismail. Paulo Emilio e o estudo do Cinema. *Estudos Avançados*. São Paulo: USP, V. 8, nº. 22, Dezembro, 1994, pp. 297-300.

Internet

Cine Rink – Campinas – SP. <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-rink-campinas-sp/>.

Erik Satie (1866-1925): The man. Disponível em: <http://www.satie-archives.com/web/intro.html>. Acessado em: 27/01/2012.

História da PUC-Campinas. Disponível em: <http://www.puc-campinas.edu.br/institucional/historia.asp>. Acessado em: 10/03/2010.

IRALAH, Alberto César. *Homem certo no lugar errado*. Disponível em: http://www.futebolinterior.com.br/news/24445+Opinioao_Alberto_Cesar_Iralah_Homem_certo_no_lugar_errado.

KOZAK, Daniela. *Tiempo de Cine: 50 años*. Disponível em: http://www.malba.org.ar/web/cine_ciclo.php?id=730&subseccion=programacion_actual. Acessado em: 23/12/2012.

MARTINEZ, Emanuel. *SAINT-SAËNS, Camile – Carnaval dos animais*. Disponível em: <http://repertoriosinfonico.blogspot.com/2007/08/saint-sans-camile-carnaval-dos-animais.html>

ROCHA, Edmundo Ferreira da. *Jingles*. Disponível em: http://www.camposdojordaocultura.com.br/fotografias_hom_det.asp?Categoria=1&Subcategoria=97.

VIANNA, Antonio Moniz. *Um filme por dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/trecho.php?codigo=11902>.

<http://www.calculoexato.com.br>

<http://www.bcb.gov.br/?REFSISMON>

<http://www.leismunicipais.com.br/cgi-local/showinglaw.pl>

APÊNDICE A – Tabela de filmes exibidos pelo CCUC

TABELA DE FILMES EXIBIDOS PELO CCUC		
Filmes	Data de exibição	Local de exibição
<i>Trinta anos esta noite</i> (<i>Le feu follet</i> , Louis Malle, 1963)	25/09/1965	Cine Brasília
<i>Acossado</i> (<i>A bout de souffle</i> , Jean-Luc Godard, 1959)	26/09/1965	Cine Brasília
<i>Os incompreendidos</i> (<i>Les 400 coups</i> , François Truffaut, 1959)	27/09/1965	Cine Brasília
<i>Lola, a flor proibida</i> (<i>Lola</i> , Jacques Demy, 1961);	28/09/1965	Cine Brasília
<i>O ano passado em Marienbad</i> (<i>L'année dernière à Marienbad</i> , A. Resnais, 1961)	29/09/1965, 05/07/1967	Cine Brasília
<i>Viver a vida</i> (<i>Vivre sa vie</i> , Jean-Luc Godard, 1962)	30/09/1965	Cine Brasília
<i>Uma mulher para dois</i> (<i>Jules et Jim</i> , François Truffaut, 1962)	01/10/1965	Cine Brasília
<i>O bandido Giuliano</i> (<i>Salvatore Giuliano</i> , Francesco Rosi, 1962)	05/05/1966 e 07/06/1971	Cine Voga
<i>Juramento de obediência</i> (<i>Bushidô</i> , Tadashi Imai, 1963)	06/05/1966	Cine Voga
<i>Noites de circo</i> (<i>Gycklarnas Afton</i> , Ingmar Bergman, 1953)	07/05/1966	Cine Voga
<i>Vidas secas</i> (Nelson Pereira dos Santos, 1963)	08/05/1966 e 17/09/1969	Cine Voga e Cine Alvorada
<i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (Glauber Rocha, 1964)	09/05/1966 e 17/09/1967	Cine Voga
<i>A aventura</i> (<i>L'avventura</i> , Michelangelo Antonioni, 1960)	10/05/1966 e 14/06/1971	Cine Voga
<i>A faca na água</i> (<i>Nóz w wodzie</i> , Roman Polanski, 1962).	11/05/1966 e 27/10/1969	Cine Voga e Cine Brasília
<i>Vereda da salvação</i> (Anselmo Duarte, 1964)	nov/66	CCLA
<i>Cleo das 5 às 7</i> (<i>Cléo de 5 à 7</i> , Agnès Varda, 1962)	22/05/1967	Cine Voga
<i>Breve encontro em Paris</i> (<i>Paris au mois d'août</i> , Pierre Granier-Deferre, 1965)	23/05/1967	Cine Voga
<i>317.ª Seção - Batalhão de assalto</i> (<i>La 317ème section</i> , P. Schoendoerffer, 1965)	24/05/1967	Cine Voga
<i>As criaturas</i> (<i>Les créatures</i> , Agnès Varda, 1966);	25/05/1967	Cine Voga
<i>O pequeno soldado</i> (<i>Le petit soldat</i> , Jean-Luc Godard, 1963)	26/05/1967	Cine Voga

<i>Tempo de guerra</i> (<i>Les carabiniers</i> , Jean-Luc Godard, 1963)	27/05/1967	Cine Voga
<i>A velha dama indigna</i> (<i>La vieille dame indigne</i> , René Allio, 1965)	28/05/1967	Cine Voga
<i>Menino de engenho</i> (Walter Lima Júnior, 1965)	24/07/1967	CCLA
<i>Trinta anos esta noite</i> (<i>Le feu follet</i> , Louis Malle, 1963)	03/08/1967	Cine Brasília
<i>A hora e a vez de Augusto Matraga</i> (Roberto Santos, 1965)	01/10/1967 e jun/1969	Cine Brasília
<i>Os fuzis</i> (Ruy Guerra, 1964)	15/10/1967	Cine Brasília
<i>O desafio</i> (Paulo César Saraceni, 1965)	29/10/1967	Cine Brasília
<i>O segundo rosto</i> (<i>Seconds</i> , John Frankenheimer, 1966)	17/04/1968	Cine Ouro Verde
<i>Napoleão</i> (<i>Napoléon</i> , Abel Gance, 1927)	27/03/1969	-
<i>A regra do jogo</i> (<i>La règle du jeu</i> , Jean Renoir, 1939)	28/03/1969	-
<i>Zero de conduta</i> (<i>Zéro de conduite</i> , Jean Vigo, 1933)	01/04/1969 e 02/10/1971	-
<i>Os visitantes da noite</i> (<i>Les visiteurs du soir</i> , Marcel Carné, 1942)	09/04/1969	-
<i>O silêncio é de ouro</i> (<i>Le silence est d'or</i> , René Clair, 1947)	10/04/1969	-
<i>Therèse Desqueyroux</i> (Georges Franju, 1962)	11/04/1969	-
<i>Brasil Verdade</i> (M. Capovilla, G. Sarno, M. H. Gimenez, P. Gil Soares, 1968)	29/04/1969	Cine Alvorada
<i>Os companheiros</i> (<i>I compagni</i> , Mario Monicelli, 1963)	02/05/1969	Auditório da UCC
<i>Contos da lua vaga</i> (<i>Ugetsu monogatari</i> , Kenji Mizoguchi, 1953)	04/05/1969	-
<i>Fábula</i> (Arne Sucksdorff, 1965)	10/05/1969	Cine Brasília
<i>Terra em transe</i> (Glauber Rocha, 1967)	18/05/1969	Cine Alvorada
<i>A margem</i> (Ozualdo Candeias, 1967)	25/05/1969	Cine Alvorada
<i>Tímidos</i> [não identificado]	28/05/1969	Colégio Progresso
<i>Terríveis aos 2 e confiantes aos 3</i> [não identificado]	28/05/1969	Colégio Progresso
<i>Jovens</i> [não identificado]	28/05/1969	Colégio Progresso
<i>O bandido da luz vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968)	15/06/1969	Cine Alvorada

<i>Menino de engenho</i> (Walter Lima Júnior, 1965)	22/06/1969	Cine Alvorada
<i>Os guarda-chuvas do amor</i> (<i>Les parapluies de Cherbourg</i> , Jacques Demy, 1964)	11/08/1969	Cine Brasília
<i>Hiroshima, meu amor</i> (<i>Hiroshima mon amour</i> , Alain Resnais, 1959)	12/08/1969	Cine Brasília
<i>A chinesa</i> (<i>La chinoise</i> , Jean-Luc Godard, 1967)	13/08/1969	Cine Brasília
<i>Made in U.S.A.</i> (Jean-Luc Godard, 1966)	14/08/1969	Cine Brasília
<i>A guerra acabou</i> (<i>La guerre est finie</i> , Alain Resnais, 1966)	15/08/1969	Cine Brasília
<i>As duas faces da felicidade</i> (<i>Le bonheur</i> , Agnès Varda, 1965)	16/08/1969	Cine Brasília
<i>O demônio das onze horas</i> (<i>Pierrot le fou</i> , Jean-Luc Godard, 1965)	17/08/1969	Cine Brasília
<i>O caso dos irmãos Naves</i> (Luís Sérgio Person, 1967)	set/69	Auditório da UCC
<i>Um preço para cada crime</i> (<i>The enforcer</i> , Bretnaigne Windust, 1951)	set/69	Auditório da UCC
<i>A arte de ser amado</i> (<i>Jak byc kochana</i> , Jerzy Has, 1963)	28/10/1969	Cine Brasília
<i>Um italiano em Varsóvia</i> (<i>Giuseppe w Warszawie</i> , Stanislaw Lenartowicz, 1964)	29/10/1969	Cine Brasília
<i>Cinzas e diamante</i> (<i>Popiół i diament</i> , Andrzej Wajda, 1958)	30/10/1969	Cine Brasília
<i>A passageira</i> (<i>Pasażerka</i> , Andrzej Munk, 1963)	31/10/1969	Cine Brasília
<i>Madre Joana dos Anjos</i> (<i>Matka Joanna od Aniolów</i> , Jerzy Kawalerowicz, 1961)	01/11/1969	Cine Brasília
<i>Trem noturno</i> (<i>Pociąg</i> , Jerzy Kawalerowicz, 1959)	02/11/1969	Cine Brasília
<i>M, o vampiro de Dusseldorf</i> (<i>M</i> , Fritz Lang, 1931)	23/11/1969	Cine Alvorada
<i>O gabinete do Dr. Caligari</i> (<i>Das kadinett des Dektor Caligari</i> , R. Wiene, 1920)	25/11/1969 e entre 10 e 11 de out/1970	Auditório da UCC
<i>Alphaville</i> (Jean-Luc Godard, 1965)	01/06/1970	Cine Brasília
<i>Pickpocket</i> (Robert Bresson, 1960)	02/06/1970	Cine Brasília
<i>As criaturas</i> (<i>Les créatures</i> , Agnès Varda, 1966)	03/06/1970	Cine Brasília
<i>A longa viagem de volta</i> (<i>The long voyage home</i> , John Ford, 1940)	04/06/1970	Cine Brasília
<i>Heróica</i> (<i>Eroica</i> , Andrzej Munk, 1958)	05/06/1970	Cine Brasília

<i>Os anos loucos</i> (<i>Les années folles</i> , Mirea Alessandresco, Henri Torrent, 1960)	06/06/1970	Cine Brasília
<i>Week-end à francesa</i> (<i>Week End</i> , Jean-Luc Godard, 1968)	07/06/1970	Cine Brasília
<i>O cinematógrafo</i> (Irmãos Lumière, 1895)	entre 10 e 11 de out/1970	-
<i>O grande Méliès</i> (<i>Le grand Méliès</i> , Georges Franju, 1952)	entre 10 e 11 de out/1970	-
<i>O nascimento de uma nação</i> (<i>The birth of a nation</i> , D. W. Griffith, 1915)	entre 10 e 11 de out/1970	-
<i>Panorama do cinema brasileiro</i> (Jurandyr Passos Noronha, 1968)	08/09/1970 e 26/10/1971	CCLA
<i>O grande momento</i> (Roberto Santos, 1958)	29/09/1970	CCLA
<i>São Paulo S/A</i> (Luiz Sergio Person, 1965)	05/10/1970	CCLA
<i>Os vampiros invadem a terra</i> (<i>Invasion of the body snatchers</i> , Don Siegel, 1956)	20/10/1970	CCLA
<i>Força do mal</i> (<i>Force of evil</i> , Abraham Polonsky, 1948)	27/10/1970	CCLA
<i>King Kong</i> (Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933)	03/11/1970	CCLA
<i>Vive-se uma só vez</i> (<i>You only live once</i> , Fritz Lang, 1937)	17/11/1970	CCLA
<i>O picolino</i> (<i>Top hat</i> , Mark Sandrich, 1935)	24/11/1970	CCLA
<i>Sangue de pantera</i> (<i>Cat people</i> , Jacques Tourneur, 1942)	01/12/1970	CCLA
<i>Punhos de campeão</i> (<i>The set-up</i> , Robert Wise, 1949)	07/12/1970	CCLA
<i>No tempo das diligências</i> (<i>Stagecoach</i> , John Ford, 1939)	15/12/1970 e 20/10/1971	CCLA
<i>O profeta da fome</i> (Maurice Capovilla, 1970)	16, 17 e 18 de nov/1970	Cine Windsor
<i>Alemanha, ano zero</i> (<i>Germania, anno zero</i> , Roberto Rossellini, 1948)	31/05/1971	-
<i>Divórcio à italiana</i> (<i>Divorzio all'italiana</i> , Pietro Germi, 1961)	21/06/1971	-
<i>Paris visto por...</i> (<i>Paris vu par...</i> , J. Douchet, J. Rouch, J.-D. Pollet, E. Rohmer, J.-L. Godard e C. Chabrol, 1965)	27/09/1971	-
<i>Orfeu</i> (<i>Orphée</i> , Jean Cocteau, 1950)	01/10/1971	-
<i>L'Atalante</i> (<i>L'Atalante</i> , Jean Vigo, 1933)	02/10/1971	-
<i>O signo do leão</i> (<i>Le signe du lion</i> , Eric Rohmer, 1962)	03/10/1971	-

<i>Grisbi, ouro maldito</i> (<i>Touchez pas au Grisbi</i> , Jacques Becker, 1954)	06/10/1971	-
<i>O absolutismo: A ascensão de Luís XIV</i> (<i>La prise de pouvoir par Louis XIV</i> , Roberto Rossellini, 1966)	09/10/1971	-
<i>Goto, l'île de l'amour</i> (Walerian Borowczyk, 1968).	10/10/1971	-
<i>O descobrimento do Brasil</i> (Humberto Mauro, 1937)	em out/1971	
<i>O anjo azul</i> (<i>Der blaue engel</i> , Josef Von Sternberg, 1930)	12/10/1971	-
<i>Rashomon</i> (Akira Kurosawa, 1950)	out/71	-
<i>José Medina</i> (Júlio Heilbron, 1969)	jan/72	CCLA
<i>Adhemar Gonzaga</i> (Júlio Heilbron, 1969)	jan/72	CCLA
<i>Carmen Santos</i> (Jurandyr Passos Noronha, 1965)	jan/72	CCLA
<i>Humberto Mauro</i> (Jurandyr Passos Noronha, 1965)	jan/72	CCLA
<i>A batalha dos sete anos</i> (Alfredo Sternheim, 1968)	jan/72	CCLA
<i>Os vencedores</i> (Rodolfo Nanni, 1971)	jan/72	CCLA
<i>A Marselhesa</i> (<i>La Marseillaise</i> , Jean Renoir, 1938)	10 a 26 de abril de 1972	CCLA
<i>Jogo de massacre</i> (<i>Jeu de massacre</i> , Alain Jessua, 1966)	10 a 26 de abril de 1972	CCLA
<i>Moderato cantábile</i> (Peter Brook, 1960)	10 a 26 de abril de 1972	CCLA
<i>Uma tão longa ausência</i> (<i>Une aussi longue absence</i> , Henri Colpi, 1961)	10 a 26 de abril de 1972	CCLA
<i>Tristana</i> (Luis Buñuel, 1970)	18 a 24 de maio de 1972	Cine Windsor
<i>O mensageiro</i> (<i>The go-between</i> , Joseph Losey, 1971)	11/06/1972	Cine Regente
Total de filmes exibidos		108

ANEXO A – Ficha técnica dos filmes produzidos pelo CCUC

Título: Um pedreiro

(1966, 16mm)

Produção: Cineclube Universitário de Campinas.

Roteiro: Luiz Carlos Ribeiro Borges.

Fotografia: Henrique de Oliveira Júnior.

Montagem: Rolf de Luna Fonseca, Henrique de Oliveira Júnior.

Som: Henrique de Oliveira Júnior.

Direção: Dayz Peixoto.

Elenco: Waldermar Loretto, Dalva Loretto e meninos.

Narração: José Lamana.

Título: O artista

(1967, 16mm)

Produção: Cineclube Universitário de Campinas.

Roteiro: Luiz Carlos Ribeiro Borges.

Fotografia: Henrique de Oliveira Júnior.

Montagem: Henrique de Oliveira Júnior.

Som: Henrique de Oliveira Júnior.

Direção: Luiz Carlos Ribeiro Borges.

Assistentes de direção: Alcides Celso Villaça, João de Assis Rossi, José Antônio Lonella, Rui C. Vaz.

Elenco: Og Brasil Bernasconi, Juari Grimaldi, Abílio Guedes, Luís Antônio Iaderoza, Marco Antônio Lucarelli, Lúcia Torres, José Domingos T. Vasconcelos, Roberto Arlindo, Vânia Milanêz.

Título: Dez jingles para Oswald de Andrade

(1972, 16mm)

Produção: Cineclube Universitário de Campinas.

Roteiro: Décio Pignatari.

Fotografia: Gabriel Bonduki.

Assistente de fotografia: Denize Abrantes.

Colaboração especial: Henrique de Oliveira Júnior.

Montagem: José Motta.

Som: Benedito Oliveira.

Música original: Damiano Cozzella, Rogério Duprat.

Direção: Rolf de Luna Fonseca.

Elenco: Francisco Sampaio, Sônia Guerra, Beth Godoy, Paulo Deuber, Renato Nanni, Annamaria.

Narração: Armando Bógus, Célia Helena.

A TRIBUNA

ÓRGÃO DA ARQUIDIOCESE DE CAMPINAS — S. PAULO

Chefe: Cgo. Amaury Castanho — Redação: Rua Marechal Deodoro, 1099 — Administração: Rua Aquidauana, 1099 — CAMPINAS, 14 de Maio de 1966

I Define Posição Cristã | Contra a Reforma

"DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL"

Com o filme **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**, o Cine Clube Universitário de Campinas abriu a sua **SEMANA INTERNACIONAL DO FILME MODERNO**. A direção do filme é de Glauber Rocha. A cinegrafia, de Valdemar Lima. Valter Lima Jr. foi assistente de direção na filmagem e nos diálogos. A música, um dos bons valores do filme, é de Heitor Villa Lobos, com trechos de Bach. Há canções interpretadas por Sérgio Ricardo, com letra de Glauber Rocha. O elenco dos artistas inclui Geraldo del Rey, Ioná Magalhães, Othon Bastos, Lídio Silva, Maurício do Valle, Sônia dos Humildes e outros.

O elenco de **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** gira em torno de drama "que tem como moldura o sertão, no último quartel do séc. XIX e como painel uma pequena cidade interiorana da Bahia, centro místico de uma seita liderada pelo "beato Sebastião", onde o casal Manoel e Rosa sofrem as consequências da espoliação e da miséria".

Fomos assistir à inauguração da Semana Internacional do Filme Moderno, atraídos pelo verdadeiro estardalhaço que se fez em torno de **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Quizemos assim, dar uma prova de nosso interesse pelos Cines Clubes, em especial, pelo Cine Clube Universitário, convencidos como estamos, do papel sempre mais relevante que o filme vem tendo na formação da mocidade. Mas, no íntimo, já prevíamos que a Semana Internacional do Filme Moderno tinha tudo para se transformar em verdadeira, promoção **DA ESQUERDA FESTIVA DE CAMPINAS**. Explicamo-nos.

A tônica da maioria dos filmes da Semana foi a problemática social por eles levantada. Até aí nada de mal. O pior estava no método do qual se serviram os seus diretores para levantá-la. A demagogia parcial, o apelo claro a soluções violentas, o ódio e luta de classes. Pelo menos foi o que encontramos em **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Talvez, a esquerda festiva de Campinas não o tenha feito com total má fé. Mas, para quem a conhece, a coincidência foi flagrante demais para ser meramente casual...

Alguns de nossos leitores estarão estranhando a nossa expressão **ESQUERDA FESTIVA**. Em rigor não é nossa. Ouvimo-la de outros. Trata-se de certa minoria de rapazes e moças, estudantes secundários e universitários, existentes um pouco por toda parte. São tidos de esquerda não porque desejam uma tomada de consciência da problemática social do Brasil e do Mundo de hoje ou porque pregam reformas sociais urgentes e necessárias. Isto é, simplesmente, cristão. Chamam-se de esquerda porque o que desejam é, o debate demagógico, é acender o ódio, é dinamizar a luta de classes e, em uma palavra, a **REVOLUÇÃO**. São a

ESQUERDA FESTIVA porque em geral trajam-se muito bem, divertem-se a valer, apreciam as noitadas divertidas, amam os ambientes fúteis dos salões de baile ou dos clubes do "society". Se rapazes, "exploram" as moças, se moças, "divertem-se" com os rapazes. Dar de si renunciando ao supérfluo, sacrificar-se indo ao encontro da pobreza e da miséria, colaborar, efetivamente, na solução dos sérios problemas da cidade e do Brasil, raramente o fazem. O que lhes interessa é a agitação. É a liderança demagógica.

As impressões que **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** me deixaram, foram as seguintes. O filme não merece o nome de Deus em seu título. Deveria chamar-se, simplesmente, **O DIABO NA TERRA DO SOL**. Não se consegue descobrir Deus em parte alguma do filme. O demônio, leia-se o ódio, os assassinatos, os adultérios, a morbidez religiosa de todos os personagens, é o que predomina do começo ao fim.

Em todo o filme há apenas uma cena humana: é o "amor" de Corisco por Rosa. Mas, acontece que Rosa era de Manuel e o estava traíndo. A única vez que um padre surgiu na trama do **DIABO NA TERRA DO SOL** foi para agir exatamente como nenhum padre age: comprar um capanga para assassinar a pobres iludidos pelo psêudo-místico, mancomunado com os donos da injusta ordem vigente. Ninguém ama, neste filme, todo mundo odeia e inspira revolta.

Tênicamente, o filme é paupérrimo. Tem-se a vontade de rir quando se lê, num folheto distribuído pelos organizadores da Semana: "esmagadoramente, o maior filme brasileiro", aprovando a crítica vesga de José Lino Grunewald, no *Jornal de Letras* de abril e maio de 1964. Como colocar um filme dêste ao lado de **SINHÁ MOÇA**, de **CANGACEIRO** ou de **PAGADOR DE PROMESSAS**? Salvam-se, do ponto de vista artístico, algumas cenas realmente boas, como a da liderança do falso místico, a do sacrifício cruento da criança no altar da seita e mais alguma. A música é o melhor. Mas, lembremo-nos, é de Bach e de Villa Lobos. Não é de Glauber Rocha!

Lamentamos em **O DIABO NA TERRA DO SOL**, a falsa idéia que se instila no público, de Deus, da religião, da Igreja e do sacerdócio. Um tal Deus, uma tal religião, uma tal Igreja e um tal sacerdócio não podem ser amados. E é exatamente isso que interessa a **ESQUERDA FESTIVA**. Jogar Deus contra o homem, jogar homem contra homem. Apresentar a religião como conivente com as injustiças e apresentar o povo como alienado pelas suas crenças. Exatamente o pensamento de **MARX**. Exatamente o objetivo do **COMUNISMO**. Será pura coincidência?

Cgo. A. Castanho.