

Fatimarlei Lunardelli

Memória e identidade:  
A crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre

Tese apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, área de Comunicação e Estética do Audiovisual, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marília da Silva Franco.

São Paulo  
2002

Esta Tese foi defendida em        de        de

perante a seguinte Banca Examinadora:

-----

-----

-----

-----

-----

## Agradecimentos:

A Marília Franco, orientadora e amiga de muitas jornadas.

A todos aqueles que gentilmente se dispuseram a dar seu depoimento: Ary Neves Mendonça, Cláudio Heemann (em memória), Enéas de Souza, Flávio Loureiro Chaves, Hélio Nascimento, Hiron Cardoso Goidanich, Jefferson Barros (em memória), Luiz Carlos Pighini, Luiz Carlos Merten e Manoel Mathias Duro.

Aos amigos que me auxiliaram ao longo da pesquisa: Antonio Carlos Textor, Antonio Hohlfeldt, Antonio Jesus Pfeil, Glênio Póvoas, José Carlos Azevedo, Liliane Froemming, Paulo Silveira, Paula Ramos, Susana Gastal, Tuio Becker.

A Jerri Dias e a família Gastal pelo acesso ao acervo da Cinemateca P. F. Gastal/SENAC.

Aos funcionários do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, do Museu da Brigada Militar e da Biblioteca Central da UFRGS, onde pesquisei.

Aos colegas da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente ao Prof. Luiz Fernando Coelho de Souza.

A CAPES pela bolsa de estudos.

## Resumo

Esta tese aborda a cultura cinematográfica na década de 1960 em Porto Alegre através do pensamento dos críticos. Trata-se de um estudo de recepção, a partir da noção central de cultura e da teoria das mediações, refletindo sobre a função e a prática da atividade de crítica cinematográfica. O tema é desenvolvido através do depoimento dos críticos e pela análise das publicações *Filme 66*, revista com dois números editada em 1966 e *Jornal de Cinema*, com um único número lançado em 1967.

## Abstract

This thesis deals about the cinematographical culture in Porto Alegre in the decade of 1960, through the reviewers' ideas. It is a reception study, from the main idea of culture and from the mediations theory, reflecting about the function and the practice of cinematographical reviewing. The theme is developed through the report of the reviewers and by the analysis of the publications *Filme 66*, magazine with two volumes edited in 1966, and *Jornal de Cinema*, with an only volume released in 1967.

...cada um carrega de afeto o que vê;  
ninguém vê as coisas como elas são,  
mas como seus desejos e  
seu estado de espírito o fazem ver...

Luis Buñuel (1953)

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	7
1 CENÁRIO PORTO-ALEGRENSE .....	14
1.1 – Centralidade da cultura .....	16
1.2 – O cinema na teia social .....	19
1.3 – Salas e sensibilidades .....	21
1.4 – O cineclubismo .....	32
1.5 – A igreja católica e o cinema .....	37
1.6 – Os estudos, os debates... as brigas .....	44
2 AS PUBLICAÇÕES E A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA .....	55
2.1 – Os jornais .....	60
2.2 – P. F. Gastal .....	67
2.3 – “Jeffersistas” versus “eneistas” .....	74
2.4 – <i>Trajetórias do cinema moderno</i> .....	77
2.5 – <i>Filme 66 e Jornal de Cinema</i> .....	82
3 A CRÍTICA .....	91
3.1 – A missão do crítico .....	94
3.2 – A batalha vencida do cinema de arte .....	98
3.3 – A filosofia e o cinema .....	104
3.4 – O cinema de autor .....	110
3.5 – Cinefilia .....	117
4 AS IDÉIAS E O LUGAR .....	124
4.1 – Acesso ao real .....	127
4.2 – Os prazeres da narrativa .....	132
4.3 – Cinema brasileiro .....	135
4.4 – Sob a égide das emoções .....	139
CONCLUSÃO .....	146
ANEXOS .....	154
BIBLIOGRAFIA .....	157

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é sobre paixão.

Paixão de ver cinema, de pensar, de debater, de escrever sobre cinema.

De dar sentido ao mundo e à vida através do cinema.

Em 1968, enquanto se extinguia um modo de ver filmes em Porto Alegre, minha família trocava o interior pela cidade grande em busca de melhores oportunidades. Eu tinha sete anos e num único gesto, a minha vida mudou. Da solidão de um lugarejo isolado no interior do Rio Grande do Sul, onde as noites ainda eram iluminadas por uma chama de lampião à querosene, em um mês entrei para uma escola povoada de crianças e conheci a televisão. Aquela luz que saía de uma caixa mágica me salvou da brutal dificuldade de convívio social e moldou meu imaginário. Preencheu de significado o meu mundo. Eu amava televisão e tudo o que nela era exibido, principalmente os filmes. Aos 18 anos, quando entrei para a Faculdade de Comunicação descobri que aquilo que eu amava tanto era exibido nos cinemas, lugar que eu até então não freqüentava. Isto ocorreu em 1980.

Na Faculdade, junto com as salas de cinema, descobri os jornais e os críticos. O significado que atribuo ao cinema vem da leitura deles, todos de Porto Alegre: Hélio Nascimento, Hiron Goidanich, Tuio Becker, Luiz Carlos Merten, Luiz Cesar Cozzatti, Ivo Egon Stigger e P. F. Gastal. Logo eu estava participando do Clube de Cinema de Porto Alegre, um cineclube de trajetória peculiar, fundado em 1948 e até hoje em



pleno funcionamento, com sessões semanais, cuja história tive oportunidade de narrar.<sup>1</sup> Quanto mais me confronto com os sentidos da cultura, melhor compreendo minhas escolhas pessoais. É uma “trama”, como fala Jesus Martín-Barbero, de permanências, de rupturas, de afirmações e desvios. As minhas motivações para estudar o período em questão são para compreender como se constitui o meu próprio pensamento a partir da emergência cultural, considerando-me enquanto sujeito social. Trata-se de definir experiências com maior precisão, não apenas a experiência pessoal, mas também as experiências histórica, social e cultural em seus pontos de ligação com o passado.

“Lembrar não é reviver, mas re-fazer” dizia Marilena Chauí sobre o espetacular trabalho de resgate da memória dos velhos empreendido por Ecléa Bosi. Assumo o risco de uma pesquisa atravessada pelo afetivo. “Burilar, lapidar, trabalhar o tempo e nele recriá-lo constituindo-o como *nosso* tempo”.<sup>2</sup> Não é outro o movimento deste trabalho, senão a compreensão do tempo atual, do tempo presente através da pesquisa histórica e do relato de quem viveu um outro tempo, de como as emoções foram vivenciadas. Uma parte substancial da pesquisa está depositada no relato dos críticos, no sentido de também compreender no que consiste esta atividade, qual o seu sentido, qual a sua função social. Meu olhar é de carinho, com um misto de admiração e

---

<sup>1</sup> Logo que iniciei o doutorado recebi convite da Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre para escrever sobre a história do Clube de Cinema de Porto Alegre, que em 1998 completava 50 anos de funcionamento. O livro intitulado *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre* foi lançado em 2000, em edição conjunta com a Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e é o quinto volume da série Escritos de Cinema, de resgate da cultura cinematográfica no Rio Grande do Sul.

<sup>2</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. Trechos da argüição de Marilena Chauí na defesa de tese de livre-docência de Ecléa Bosi, na Universidade de São Paulo, publicada como Apresentação do livro, p. 20-2.

gratidão, por me sentir parte de algo que não experimentei, mas que vive em mim, que também me constitui.

O presente trabalho situa-se no campo dos atuais estudos de recepção, a partir da teoria das mediações formulada por Jesus Martín-Barbero. O cinema, aqui, não está sendo considerado em sua dimensão estética, mas como uma prática social, pelo significado que assume no contexto da cultura, na instância da recepção. Elejo a década de 1960 em Porto Alegre como o período de investigação das relações da sociedade com o cinema, por ser uma década paradigmática para a história mundial do cinema e da cultura de um modo geral. É a década da revolução dos costumes, da contracultura, de questionamento das práticas e da linguagem do cinema, de profunda discussão das identidades culturais. Na década de 1960 a linguagem clássica do cinema era questionada pelas correntes cinematográficas que ficaram conhecidas como Cinemas Novos. A Nouvelle Vague, na França, rompia com a estrutura narrativa dominante e, no Brasil, o Cinema Novo seguia o mesmo princípio voltando-se para a temática social.

Naquele momento deu-se em Porto Alegre uma discussão calorosa, atravessada pelo confronto de gerações e uma adesão apaixonada a determinados filmes e modos de fazer cinema, ao sabor da leitura dos *Cahiers du Cinéma* e das idéias de André Bazin. Alguns críticos de cinema que começaram a atuar naquele momento permanecem até hoje em atividade. São eles que comparecem neste texto com suas vozes e experiências: Goida, pseudônimo de Hiron Cardoso Goidanich (começou em *Última Hora* em 1960, depois em *Zero Hora* e, hoje aposentado, mantém coluna semanal de informação cinematográfica no jornal *ABC*); Hélio Nascimento (mantém

coluna permanente de cinema no *Jornal do Comércio*, desde 1961); Luiz Carlos Merten (titular da crítica no jornal *O Estado de S. Paulo*, iniciou-se como crítico em 1966 no *Diário de Notícias*), além de Enéas de Souza e Jefferson Barros, que não seguiram na crítica cinematográfica, mas cuja presença, naquele cenário, foi crucial na circulação e debate das idéias.

No processo de recepção, os críticos de cinema aparecem como agentes privilegiados de uma dupla operação: ao mesmo tempo em que são “doadores” de sentidos, suas práticas só podem ser legitimadas nas lutas simbólicas travadas na “teia” social dos sentidos compartilhados. Os significados de um filme são vistos, nos estudos culturais, como produtos da leitura de um público e não como uma propriedade essencial do texto cinematográfico em si. O público dá sentido aos filmes e não meramente reconhece significados ocultos, sustenta Graeme Turner em *Cinema como prática social* (1997). O papel do crítico nesta operação é central, não da perspectiva de que ele está no meio, como o senso comum elabora o lugar do crítico, mas da perspectiva de que ele faz parte, conforme procuro demonstrar a partir da noção de mediação, do conjunto de valores, estratégias, idéias, aspectos que constituem a identidade da sociedade à qual ele pertence.

Os fatos são sempre resultado de processos histórico-sociais, ou seja, são decorrentes das condições materiais do lugar e do momento. Quais eram, então, as condições no período em questão? Os relatos e a pesquisa em documentos da época revelaram uma intensa atividade cineclubista, consolidada no Rio Grande do Sul, especialmente em Porto Alegre, através do papel catalisador do Clube de Cinema de Porto Alegre. Havia, também, uma crítica cinematográfica atuante, legitimada pela

adesão à tradição francesa do cinema de arte e cuja figura central era Paulo Fontoura Gastal, conhecido como P. F. Gastal. “Era um ‘porco espinho’, que vivia recolhendo seus espinhos para não machucar os filhotes”, na descrição amorosa de Goida, para quem a especificidade da crítica cinematográfica porto-alegrense deve-se unicamente a dois fatores: a existência do Clube de Cinema e de Gastal.<sup>3</sup>

Havia, entretanto, uma maneira particular de viver aqueles anos de apaixonada cinefilia, em que as idéias circulavam numa comunicação face a face, nos debates travados nas ruas da cidade, nas salas de cinema identificadas pelos filmes que exibiam, nos cursos de história e linguagem do cinema realizados pelos críticos, nos textos publicados. Havia a presença marcante da Filosofia nas páginas dos jornais e na crítica cinematográfica. Era um tempo vivido com amor pelos filmes, pelas idéias, pela promessa de prazeres desfrutados em salas escuras iluminadas pelo foco de luz jogado sobre uma imensa tela. Ninguém queria fazer cinema, todos queriam ser críticos. “Eu escrevo sobre 20 filmes por dia na TV, uns 200 por ano no cinema. O meu filme ideal está nisso tudo que estou escrevendo, o tempo todo. Porque vou fazer um filme se posso fazer 200?”, interroga Luiz Carlos Merten.<sup>4</sup> Jefferson Barros, com a imaginação que lhe era peculiar, afirmou sobre a atividade: “Crítica de cinema é função terminal, como general de quatro estrelas. Uma função terminal.” E complementou: “Naquele grupo de críticos de cinema com o qual eu convivi, nenhum queria ser cineasta. Especificamente, eu nunca pretendi ser cineasta. Posso te responder isso pelo Enéas,

---

<sup>3</sup> Depoimento de Hiron Goidanich à autora. 09 de maio de 2001.

<sup>4</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten à autora. 23 de dezembro de 2001.

pelo Hélio Nascimento e acho que posso responder pelo Goida e, seguramente, posso responder pelo nosso mestre Gastal.”<sup>5</sup>

A apaixonada cinefilia transformou-se numa profissão, a profissão de ver e escrever sobre filmes. E aí a pesquisa apresentou uma questão crucial: como se faz um crítico ? Como se formulam seus conceitos e idéias ? Quem legitima um crítico para o exercício de sua profissão ? É um tema que este trabalho persegue, sobre o qual se propõe refletir. Para tanto, tomei como recorte dois momentos da crítica porto-alegrense: a revista *Filme 66*, com apenas dois números, em janeiro e em abril de 1966 e o *Jornal de Cinema*, com um único número lançado pelo Clube de Cinema de Porto Alegre em 1967. Não tenho a preocupação de avaliar os textos dos críticos, que estavam, em sua maioria, nos anos iniciais de uma atividade que amadureceu ao longo dos anos. Trata-se de apontar a circulação das idéias e como moldavam aquele momento, aquele contexto sócio-cultural e como, daquela experiência, os críticos constituíram o sentido e os valores para a sua prática profissional. Trata-se de saber como viveram aqueles anos, fazendo a transição de uma apaixonada cinefilia para uma prática profissional decorrente da modernização trazida pela mídia cinematográfica.

Os caminhos que uma pesquisa percorre são curiosos. No princípio, este projeto era uma grande formulação sobre a identidade da cultura cinematográfica no Rio Grande do Sul, de como preferimos o cinema narrativo, partindo da hipótese da tradição positivista que nos marca e que se reflete num modelo de produção cinematográfica. Isto tudo não foi abandonado, mas o trabalho acabou se concentrando, de maneira particular, no pensamento da crítica, que se reflete,

---

<sup>5</sup> Depoimento de Jefferson Barros à autora em 20 de setembro de 1999, para a pesquisa sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre. Jefferson faleceu em 20 de junho de 2000.

conforme minha hipótese, na produção cinematográfica. Afinal, espectadores, críticos e produtores fazem todos parte de um mesmo contexto histórico-cultural que resulta num perfil identitário.

A preferência pela narrativa clássica em detrimento de um cinema mais visual e alegórico não é uma prerrogativa dos porto-alegrenses, mas um prazer desfrutado por platéias do mundo todo. Neste modelo cinematográfico, conforme sinalizam Graeme Turner (1997), Umberto Eco (1994) e John B. Thompson (1998), há uma possibilidade de reconhecimento por parte dos leitores/espectadores. A reconstituição dos acontecimentos dentro de uma ordem linear, nos pressupostos da narrativa formulada pela indústria cinematográfica norte-americana já no início do século 20, proporciona o prazer de localizar-se enquanto sujeito, fazer emergir a própria identidade.

A cultura como categoria central e o cinema como um processo de comunicação. Com estes marcos teóricos o presente trabalho visita a década de 1960 em Porto Alegre para iluminar os dias atuais de uma sociedade que se afirma por índices elogiáveis de recepção cinematográfica <sup>6</sup> e uma produção claramente definida pelo modelo das grandes narrativas.

---

<sup>6</sup> Números do Sindicato dos Exibidores do Rio Grande do Sul apontavam Porto Alegre, no ano de 2001, como a capital brasileira com maior número de salas de cinema por habitante, na proporção de uma sala para cada 26 mil pessoas. Por ocasião do fechamento desta Tese, no mês de junho de 2002, Porto Alegre apresenta 52 salas de cinema em funcionamento.

## 1

## CENÁRIO PORTO-ALEGRENSE

O discurso contemporâneo de pessoas ligadas a cinema sobre a década de 60 em Porto Alegre é de uma apaixonada cinefilia. “Você ia na missa das 10 e ia no cinema das 8”, lembra saudoso um exibidor.<sup>7</sup> Há uma nostalgia, um sentimento de perda de um tempo no qual o cinema era um prazer vivido com fervor religioso. Enquanto o exibidor sente saudades da tranqüilidade de uma atividade comercial cujos rendimentos econômicos eram garantidos, outros participantes daquela cena cultural recordam o período da perspectiva da intensidade intelectual da época: “Fizemos em Porto Alegre uma discussão quente, profunda, alucinada, sobre a modernidade das coisas, sobre a natureza do cinema, sobre a sua vigência cultural. Foi apaixonante viver aqueles dias”.<sup>8</sup> Mais do que apenas espectadores de cinema, pessoas como Enéas de Souza foram personagens, na metade daquela década, de um debate cujos ecos se fizeram, e ainda se fazem sentir no modo de apreciar e valorizar o cinema. Eram jovens cinéfilos, participantes ativos do cineclubismo, que aspiravam ser críticos de cinema. E foram. E são. Alguns atuam ainda hoje na crítica cinematográfica diária, regional e nacional.

Compreender o significado do cinema na teia cultural da sociedade porto-alegrense nos anos sessenta, desde o lugar ocupado pela crítica, implica em investigar

---

<sup>7</sup> GASTAL, Susana. *Salas de cinema: cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999. V. 4. Escritos de Cinema, p. 126.

<sup>8</sup> SOUZA, Enéas de. A fascinação por imagens. In.: BERCKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1995. V. 8, Cadernos Porto & Vírgula, p. 52.

como ela constitui sentidos e como é constituída pelos sentidos cultural, social e historicamente compartilhados. Trata-se de empreender uma abordagem contextual, considerando tanto as variáveis político-econômicas determinantes da seqüência produção-distribuição-exibição dos filmes, apontar a circulação nacional e internacional das idéias vigentes sobre cinema naquele momento e como repercutiam na sociedade local, dimensionando os prazeres, os modos de ver e as formas de socialização. Trata-se de fazer emergir da cena da recepção o sujeito, enquanto um ator social que é determinado e determina o processo do qual faz parte.

As pesquisas históricas sobre o período me levaram a eleger a revista *Filme 66* e o *Jornal de Cinema* como momentos de ápice de um processo que envolvia a discussão de idéias e o movimento por espaços concretos de expressão de agentes da crítica e do cineclubismo. Lançada pela Federação Gaúcha de Cineclubes, a revista *Filme 66* teve apenas duas edições, em 1966: o número 1 foi lançado em janeiro e o número 2 em abril-junho. O *Jornal de Cinema*, editado pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, teve uma única edição, em junho de 1967. Em torno destas publicações e valendo-me delas como chaves de acesso, entro no contexto de uma época narrada e vivida com uma intensidade emocional que marcou a sensibilidade de sucessivas gerações. As condições para que estes acontecimentos se desenrolassem estão relacionadas com o perfil e a identidade da cidade, com sua história social e cultural.

## 1.1 Centralidade da cultura



As transformações sociais, econômicas e políticas que caracterizam a sociedade contemporânea têm desafiado estudiosos e pesquisadores de diversas disciplinas e campos de saberes a questionar conceitos e categorias para compreender o modo como a vida se constitui. No processo de quebra de paradigmas a cultura tem assumido um papel cada vez mais importante como categoria de acesso abrangente, capaz de abarcar a pluralidade e a diversidade das lógicas regionais, nacionais e globais que constituem e são constituídas num sistema de relações de poder, de emergência de sentidos, valores e sensibilidades.

A temática da cultura não é uma novidade nas ciências sociais e o que ocorre atualmente é uma mudança de perspectiva efetuada sob o impacto que a chamada “virada cultural” provocou a partir do início da década de 60, na Inglaterra e na França.<sup>9</sup> Além da demarcação acadêmica em torno do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, fundado na Universidade de Birmingham em 1964, outras áreas têm procurado compreender a comunicação e a sociedade através da cultura,<sup>10</sup> não mais considerada como uma variável dependente, mas como elemento central da vida social. O deslocamento da análise do ponto de vista da política para o da cultura está profundamente vinculado à mudança da própria sociedade sob o impacto do consumo, que liquida a ordem anterior ancorada na produção. Jesus Martín-Barbero, um dos pioneiros latino-americanos a repensar a comunicação sob o viés cultural aponta como,

---

<sup>9</sup> Com as obras pioneiras de Richard Hoggart (*The uses of literacy*, 1957), Raymond Williams (*Culture and society*, 1958) e E.P. Thompson (*The making of the english working-class*, 1963) na Inglaterra e com o trabalho de Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes na França.

<sup>10</sup> Nos estudos sobre interação social (Escola de Palo Alto), sobre atividades interpretativas do sujeito (Escola de Constança), genealogia das práticas culturais (Escola des Annales) e os estudos sobre práticas sociais enquanto sistemas significantes em semiologia. SOUSA, Mauro Wilton de. Novos cenários no estudo da recepção mediática. In.: LOPES, Dirceu Fernandes e TRIVINHO, Eugênio (org.). *Sociedade mediática: significação, mediações e exclusão*. Santos: Universitária Leopoldianum, 2000. p. 79.

em lugar da velha crítica política, a nova crítica cultural propõe uma análise que vai além das classes sociais, observando os desníveis culturais como indicadores da organização e circulação da nova riqueza, isto é, da variedade das experiências culturais. Substituindo a família e a escola como lugares privilegiados da ideologia, os meios de comunicação de massa passam a ser os promotores de uma nova socialização, transformando desde os modos de vestir das pessoas até os aspectos morais mais profundos.<sup>11</sup>

Os estudos de comunicação na América Latina, em virtude da condição subdesenvolvida e de dependência econômica do continente, são historicamente marcados por uma leitura política de tradição frankfurtiana ou, ao contrário, pelo modelo funcionalista norte-americano, ambos baseados no binômio emissor-receptor. É um modelo unidirecional, no qual a recepção era considerada apenas como instância manipulada pelo emissor e não era estudada em si mesma. Junto com o deslocamento das análises para a cultura deu-se o resgate do conceito gramsciano de hegemonia, com o qual tem sido possível iluminar a densidade e a pluralidade da cultura latino-americana, atribuindo-lhe um valor negado pelo modelo teórico anterior. Não se trata de abandonar a perspectiva política, acentua Mauro Wilton de Sousa, mas de buscar explicações para as práticas sociais onde a cultura popular se produz e se expressa: “O deslocamento explicativo proposto a partir da cultura é, neste sentido, o próprio

---

<sup>11</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. p. 57-8.

resgate de como a dimensão política se efetiva, de como a *praxis* tem na vida cotidiana seu lugar de realização histórica”.<sup>12</sup>

A mudança de paradigma em relação à cultura refere-se à compreensão de que toda prática social está associada a um significado, que é constituído na dinâmica cultural desta prática. O significado que as comunidades dão para as suas práticas, sejam econômicas, políticas ou de qualquer outra ordem, tem, portanto, sempre uma dimensão cultural. Essas práticas não são estanques ou pré-determinadas desde a instância da produção; ao contrário, elas se constituem dentro da dinâmica de construção das identidades, através do reconhecimento, da nomeação, da diferenciação, da busca por tornar familiar o que é estranho, de dar sentido.

Ao fazer um breve histórico da multiplicidade de usos do termo cultura, Raymond Williams chama atenção para o uso geral de “cultura” como cultivo ativo da mente. Ao trabalhar com cinema corre-se o risco desta confusão. Os agentes em questão – críticos de cinema – não estão aqui sendo considerados “pessoas de cultura” ou “pessoas cultas” e nem a atividade de crítica como “atividade cultural”, nem a crítica como “um trabalho intelectual”, ainda que tal condição não lhes possa ser negada. É um limite delicado, pois são sentidos que coexistem com os usos antropológico e sociológico que consideram a cultura enquanto modo de vida global de um determinado grupo social.<sup>13</sup> O novo olhar implica entender cultura como o campo das significações sociais, conceito que supera dimensões anteriores que

---

<sup>12</sup> SOUSA, Mauro Wilton de. Novos olhares sobre práticas de recepção em comunicação. In.: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: Edicon/Intercom, 1997. p. 284.

<sup>13</sup> WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 12.

restringiam cultura a valores, normas e costumes, ou mesmo ao mundo das atividades simbólicas, ou que opunha cultura à civilização.<sup>14</sup>

Trata-se aqui, de considerar a cultura dentro da lógica das mediações, enquanto relação social, processo pelo qual os homens se relacionam consigo mesmos, com os outros, com a natureza. Mauro Wilton nos informa que em comunicação, isso se traduz na forma de uma relação triádica, na qual o mundo das significações se interpõe, atravessa, faz parte do processo emissor-receptor. Se as significações surgem no bojo das relações sociais, essas mesmas relações são mediações no processo social de significação.<sup>15</sup> É como fazer parte de uma teia, na qual todo e qualquer movimento é, ao mesmo tempo, gerado e gerador de mudanças. A abordagem que faço do cinema é da perspectiva da comunicação e da cultura, entendida como prática social.

## 1.2 O cinema na teia social

Em que pese a variedade de abordagens teóricas sobre cinema, o predomínio, ao longo de sua história, foi a análise estética, numa ênfase de compreensão dos filmes enquanto manifestação artística. É no final da década de 60 e início de 1970, com a inserção nos estudos sobre cinema de métodos extraídos de disciplinas como a lingüística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica, que a idéia de sétima arte dá lugar a uma concepção do cinema como meio de comunicação, formado por um conjunto de linguagens e um sistema de significação. A aproximação com os estudos

---

<sup>14</sup> SOUSA, Mauro Wilton de. Novos cenários no estudo da recepção mediática. In.: LOPES, Dirceu Fernandes e TRIVINHO, Eugênio (org.). Op. cit. p. 81.

<sup>15</sup> Idem, ibidem. p. 81.

culturais ocorre principalmente dentro de departamentos de cinema de grandes universidades norte-americanas, junto às áreas de teoria e história literária, questionando temas de gênero e raça na sociedade contemporânea.

Neste contexto, o cinema passa a ser considerado como uma prática social, estudado enquanto entretenimento, narrativa e evento cultural, a partir da noção de representação enquanto processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo. O desdobramento da corrente dos estudos culturais no cinema acompanha uma ação ampla e, em alguns casos, política. Os ensaios iniciais do feminismo, que primeiro utiliza o instrumental culturalista para trabalhar as representações da mulher no cinema, são seguidos por interpretações mais concretas e críticas da produção cultural, numa perspectiva multiculturalista de expressão e defesa das minorias. “As análises são pragmáticas e buscam estabelecer formas de ação e denúncia que levem à superação de preconceitos”, acentua Fernão Ramos ao mapear as teorias contemporâneas de cinema.<sup>16</sup> No processo que redefiniu a cultura como meio pelo qual se constrói o modo de vida de uma sociedade, os produtos da indústria cultural passaram a ser relevantes para entender o conjunto de valores de grupos sociais determinados, a partir das representações formuladas pela televisão, por revistas, pela moda, etc. A historiadora Michèle Lagny situa o cinema no contexto cultural:

O cinema participa, em todos os casos, da cultura. Pode ser considerado como uma “testemunha” das formas de pensar e de sentir de uma sociedade ou, ser como um “agente” que suscita certas transformações, que veicula representações (estereotipadas) ou que apresenta “modelos” mais ou menos tolos ou perigosos (violência, sexo, etc.). Além disso, o cinema exerce uma influência ideológica e, inclusive, política (...). O cinema é uma expressão

---

<sup>16</sup> RAMOS, Fernão. Socine: panorama da teoria de cinema hoje. *Cinemais – revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, nº 14, p. 33-56, nov/dez., 1998.

da identidade cultural do grupo que o produz. Em um sentido mais restrito, o cinema é, às vezes, uma prática criativa (que interessa à história da arte cinematográfica) e uma atividade de lazer (que abre campos para o estudo sobre o consumo de filmes tanto em termos econômicos – o mercado – como em termos de análise sociológica – quem se interessa por algo e por quê?).<sup>17</sup>

Daí a necessidade decorrente de analisar o cinema como um processo também industrial, histórico, de produção, recepção e não apenas estético. Assim como Graeme Turner justifica sua motivação para estudar o cinema “...porque se trata de uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa cultura”,<sup>18</sup> minha proposta também é de analisar o cinema em sua dimensão sócio-cultural, considerando sua relevância para a sociedade porto-alegrense na década de 60. Naquele momento a comunidade cinematográfica protagonizou um debate apaixonado sobre uma diversidade de temas desencadeados a partir do cinema. As páginas dos jornais, as sessões dos cineclubes, as salas de cinema, as ruas e os cafés transformaram-se em palco de confronto de idéias de jovens entusiastas que iniciavam a vida profissional a partir da adesão apaixonada pelo cinema.

### 1.3 Salas e sensibilidades

Apesar de estar distante do centro dos acontecimentos cinematográficos nacionais, concentrados no Rio de Janeiro e em São Paulo, Porto Alegre contava naquele período com uma privilegiada posição no circuito distribuidor-exibidor, com acesso a todos os filmes disponibilizados para o mercado, tanto aqueles considerados

---

<sup>17</sup> LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997. p. 187-188. Tradução feita pela autora desta tese.

<sup>18</sup> TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997. p. 49.

comerciais, quanto os filmes de arte. As condições para essa diversidade são históricas e haviam sido constituídas especialmente no pós-guerra, quando o cineclubismo eclodiu no mundo todo e encontrou em Porto Alegre um ambiente propício para o seu desenvolvimento. Tudo começou, entretanto, bem antes.

Quando o Kinetoscópio de Edison e o Cinematógrafo de Lumière chegaram a Porto Alegre disputando a atenção dos curiosos cidadãos na primeira semana do mês de novembro de 1896,<sup>19</sup> a cidade já era consagrada como o principal centro econômico, político e cultural do Rio Grande do Sul. Como parte da transição capitalista, do final do século 19 ao início das primeiras décadas do século 20 consolida-se no Brasil uma ordem urbano-industrial em que a cidade era o centro de irradiação de padrões e valores burgueses, bem como o lugar das operações comerciais e financeiras. Em decorrência do surto capitalista no Sul ter se dado em função de uma acumulação de capital baseada na comercialização de produtos coloniais destinados ao abastecimento do mercado regional e nacional, a transformação burguesa de Porto Alegre deu-se de forma diferenciada do processo que teve seu epicentro em São Paulo. Mas assim como o resto do país, a capital do Rio Grande do Sul também vivia no início do século 20 o sonho das civilizadas cidades européias.<sup>20</sup>

A primeira sessão, no dia 4 de novembro, ocorreu no número 349 da Rua da Praia, via irradiadora dos principais acontecimentos culturais e políticos, na qual será aberta em 1908 a primeira casa com destinação específica para o cinema. Até esta

---

<sup>19</sup> Exhaustivas pesquisas de Antonio Jesus Pfeil indicam a sessão pioneira do kinetoscópio realizada por Francisco de Paola e S. Dawis no dia 04 de novembro e do cinematógrafo por George Renouveau no dia 07 de novembro. PFEIL, Antonio Jesus. *O cinematographo no Rio Grande do Sul no século XIX*. Edição do Autor: Canoas, 1999. p. 44.

<sup>20</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy (coord.). *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Prefeitura de Porto Alegre, 1991. p. 42.

ocasião, as sessões cinematográficas faziam parte ativamente da vida cultural dos porto-alegrenses, integrando desde festas religiosas, programas de variedades de companhias teatrais, eventos comerciais como a grande Exposição Comercial e Industrial de 1901 e ocupando inclusive o Theatro São Pedro, local nobre de apresentação de espetáculos de companhias teatrais que vinham de fora. Com a substituição dos lampiões a gás pela luz elétrica em 1907 criam-se as condições para a abertura de uma sala específica para uma atração tão apreciada.<sup>21</sup>

A abertura do Recreio Ideal em 1908 por José Tours, representante de uma fábrica espanhola de materiais cinematográficos, é sucedida imediatamente por uma febre de novos espaços de exibição. No mesmo ano seis outros cinemas são inaugurados e têm vida mais longa aqueles que vem ancorados por um vínculo comercial com uma distribuidora, justamente o caso do Recreio Ideal, que em sua última fase é adquirido pela empresa Bartelô, representante também da Pathé Frères, que além de fabricar o cinematógrafo, com a industrialização de atualidades reconstituídas, dramas e comédias longas, foi a maior produtora de cinema do mundo até a Primeira Guerra Mundial, distribuindo seus filmes internacionalmente.<sup>22</sup>

A geração que começa a atuar na crítica nos anos sessenta tem seus primeiros contatos com o cinema na década de 40: “No final dos anos trinta, início de quarenta, podíamos ver tudo”, rememora Hiron Cardoso Goidanich, nascido em Porto Alegre em 1934 e freqüentador das salas de cinema desde os cinco anos de idade quando

---

<sup>21</sup> GASTAL, Susana. Op. cit. p. 21.

<sup>22</sup> TODESCHINI, Cláudio. O cinematógrafo numa ilha de civilização. In.: BECKER, Tuiio (org.). Op. cit. p. 15. TURNER, Graeme. Op. cit. p. 23.



assistia a seriados nas vesperais de domingo.<sup>23</sup> Renato Ortiz situa nos anos quarenta o início da cultura popular de massa no Brasil, através da articulação de diversos ramos de produção e difusão. No caso do cinema, somente depois da Segunda Guerra ele se torna de fato um bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos que dominam o mercado cinematográfico mundial como decorrência de uma política exportadora que se torna agressiva pela necessidade de buscar um retorno financeiro que não é mais suprido pelo mercado interno.<sup>24</sup> A Depressão nos Estados Unidos fez diminuir o público e algumas companhias sofreram intervenção em consequência das dívidas assumidas com banqueiros e grandes corporações durante a fase de conversão para o sistema sonoro. Além disso, o envolvimento da Europa na Segunda Guerra liberou os mercados mundiais para o cinema americano.

No final da década de 40 a cidade contava com 29 salas exibidoras e na retrospectiva do ano de 1949 percebe-se no balanço do cronista de cinema do jornal *Correio do Povo* reflexos da política internacional norte-americana. Lamenta a queda de qualidade da produção britânica e sobre o cinema francês escreve:

Poucos foram os filmes exibidos em Porto Alegre no último ano. Alegam nossos empresários que as películas gaulesas “não dão dinheiro”. Outros acham, no entanto, que se houvesse uma programação continuada de há muito estaria já o cinema francês fazendo sucesso entre nós. Cremos que a última corrente está com a razão, pois que, num total de 13 películas, das quais somente quatro são consideradas como obras dignas de representarem a França, nada menos de três obtiveram expressivo sucesso. Nossos exibidores, porém, não querem nada com os filmes gauleses, pelo que estamos fadados a passar outra temporada privados de tomar conhecimento de muitas obras de repercussão internacional.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> GOIDANICH, Hiron. Um bonde chamado Cinelândia. In.: BECKER, Tuio (org.). Op. cit. p.40.

<sup>24</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 41.

<sup>25</sup> *Correio do Povo*. 3 de janeiro de 1950.

No ano em que a produção brasileira é impulsionada pela criação em São Paulo da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, foram exibidos na cidade dez filmes brasileiros, na maioria chanchadas, produções da Atlântida e da Cinédia. Por conta do sucesso dos filmes neo-realistas, especialmente *Roma cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1944-1945), os distribuidores importaram uma grande quantidade de produções italianas e 33 títulos chegaram às salas locais. A produção mexicana manteve uma presença que era forte com 26 filmes. Um raro filme sueco foi exibido naquele ano, *Tortura de um desejo* (*Hets*), sucesso internacional de Alf Sjöberg produzido em 1944 pela Svensk Filmindustri, estréia de Ingmar Bergman como roteirista, que chegou a Porto Alegre através da RKO Radio.

Uma prática adotada pelos cronistas e críticos que se mantém também na década de 1960 era citar, na ficha técnica, junto com o diretor, atores e companhia produtora, o nome do distribuidor internacional, nacional e o nome do representante local, em diversas ocasiões, nominalmente. Esta prática criava uma relação de cortesia, dando visibilidade e prestígio para o gerente que tinha o seu nome publicado nos jornais, associado à chegada de filmes que, via de regra, eram bastante aguardados pela propaganda que os próprios cronistas e críticos faziam. Este artifício, que desdobra-se numa relação de proximidade entre os segmentos da imprensa e os setores da distribuição e exibição, revela-se fundamental para o acesso da sociedade local a filmes que, de um ponto de vista estritamente comercial, poderiam não ter sido exibidos em Porto Alegre.

Assim, acompanhando as fichas publicadas no *Correio do Povo*, de diversos filmes franceses, italianos, mexicanos e britânicos exibidos em 1949, observa-se o

deslocamento das produtoras americanas para o setor da distribuição de películas de outras nacionalidades. A partir das sanções legais contra a prática de integração vertical produção-distribuição-exibição, proibida em definitivo pela Corte Suprema dos Estados Unidos, em 1948, os grandes estúdios voltaram-se para a distribuição, convictas de ser este o eixo central da indústria cinematográfica.<sup>26</sup>

Em seu estudo sobre a indústria internacional do cinema, Thomas Guback aponta a articulação das áreas econômica, política e cultural do cinema norte-americano a partir da década de 1940, direcionada para o mercado internacional. Enquanto os setores políticos atuam nas instâncias governamentais, buscando estabelecer condições favoráveis de distribuição do filme norte-americano, os produtores se preocupam em adequar o conteúdo dos filmes ao gosto e interesse de um consumidor internacional:

As implicações que isso tem para o conteúdo dos filmes americanos foram explicitadas por um vice-presidente da Columbia Pictures. Declarou que, em vista que poucos filmes conseguem sequer recuperar seus custos no mercado americano, “se fez necessário produzir filmes que sejam aceitáveis aos gostos dos ingleses, italianos e japoneses, assim como aos nossos”. Até onde chegará um produtor na adequação do conteúdo foi revelado por outro executivo da indústria. “Se ao realizar uma história americana”, disse, “podemos incluir alguns acontecimentos que podem ter lugar em Paris, nos alegraremos de fazê-lo, já que vai agradar ao mercado estrangeiro. Fazemos isso com muita freqüência.”<sup>27</sup>

No esforço para compreender os motivos que levam aos processos de mudança que se refletem no desempenho de bilheteria dos filmes, Graeme Turner mantém no horizonte da reflexão o modelo do longa-metragem narrativo, “único modo de formar

---

<sup>26</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 26.

<sup>27</sup> U.S. Senate, 84<sup>th</sup> Congress, 2<sup>nd</sup> Session, Select Committee on Small Business, *Motion Picture Distribution Trade Practices - 1956*. Washington, Government Printing Office, 1956 apud GUBBACK, Thomas. *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos, 1980. p. 44. Tradução da autora desta tese.

e manter um público”, argumentando que qualquer mudança tecnológica é, numa primeira instância, determinada por uma necessidade econômica, mas que também atende necessidades culturais, estéticas ou políticas.<sup>28</sup> Um exemplo são as telas amplas introduzidas no início da década de 1950 para fazer frente ao surgimento da televisão. Nem o cinerama, nem o cinemascope atraíram público por suas especificidades, mas somente quando a inovação tecnológica dissolveu-se numa narrativa envolvente para o espectador.

Os autores que apostam na sobrevivência da indústria cinematográfica, apesar das constantes inovações tecnológicas como a televisão, o videocassete e a era digital, consideram o conjunto de experiências e prazeres associados à prática de ir ao cinema. Natural de Porto Alegre, onde nasceu em 1936, Hélio Nascimento mantém-se há quatro décadas como crítico de cinema no *Jornal do Comércio*. Ele despertou para o cinema no início dos anos cinquenta:

Imagina um menino, seus 13, 14 anos, que gostava de jogar futebol, andar pelas esquinas e que, conseqüentemente andava em companhias que também gostavam de jogar futebol. Eu também gostava de ler revistas que apareciam. E a turma que andava comigo achava aquilo estranho. Claro, “isso não é coisa de homem”. E aquilo me preocupava. Porque eu não podia gostar de poesia, que era tão bonito ? Um dia fui ver *David e Betsabá* (*David and Bathsheba*, 1951), do Henry King (...) com Gregory Peck e Susan Hayward, logo depois que o De Mille tinha feito *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949), que era um filme espetaculoso. E o filme do Henry King era completamente diferente. Até o Bazin tem um artigo falando disso, dos contrastes, que o filme do De Mille era pura imagem, tinha um Sansão musculoso e que o filme do King era um ator magro; que no filme do De Mille quase ninguém falava e que no do King era muito literário. Basicamente eram os salmos de David e o ator era o Gregory Peck, que tinha feito alguns filmes de faroeste e, de repente, a gente entrava no cinema e via o mocinho recitando os salmos, recitando poesia. Aquilo foi muito importante para mim. Eu lembro que a platéia não gostava, se irritava. Eu lembro até hoje da voz dele recitando “The lord is my...”, o senhor é meu pastor. Aquilo é maravilhoso.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 28.

<sup>29</sup> Depoimento de Hélio Nascimento à autora. Foram gravados dois depoimentos de Hélio: o primeiro em 25 de janeiro de 1999 para a pesquisa do Clube de Cinema de Porto Alegre e o segundo em 2 de maio de 2001, especificamente para esta Tese. Utilizo material dos dois depoimentos.

O ano de 1966 começa com trinta e seis salas de cinema em funcionamento. Era sábado. No domingo o Clube de Cinema exibia para os associados *Amor proibido* (*Karlek 65*, 1965), de Bo Widerberg, último filme de um Ciclo do Cinema Sueco, realizado em colaboração com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como sempre fazia, o jornalista e crítico de cinema Paulo Fontoura Gastal deu grande destaque ao programa, transcrevendo na página 15 do *Correio do Povo* críticas sobre o filme publicadas em jornais do centro do país. Na segunda-feira, dia de lançamentos, duas salas do circuito comercial – Marabá e Baltimore – iniciaram um Festival de Cinema Soviético com sete filmes inéditos destinados aos jovens, marcando a parceria comercial entre a distribuidora Cidef e a representante local Difilmes. De perfil mais popular, as salas O.K. e Tália promoveram um Festival Cantinflas.

Martín-Barbero acentua a necessidade de olhar a cultura a partir da vida cotidiana, de como as histórias pessoais se ligam e se conformam nas práticas coletivas, relacionadas com aspectos de classe social, grupos familiares, regiões, idade, etc.<sup>30</sup> A associação entre o tipo de filme e a sala onde é exibido estabelece uma identidade do espaço propiciando que o público que a frequenta se reconheça enquanto grupo social em busca de emoções associadas ao gênero do programa. Assim, uma sala que exibia *western* não poderia ser a mesma onde eram apresentados os filmes românticos:

---

<sup>30</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Comunicação e mediações culturais*. São Paulo: 2000. Entrevista concedida a Cláudia Barcelos em 13 maio 2000. In.: *Revista brasileira de ciências da comunicação*. Telecomunicações, jornalismo e mediações culturais, São Paulo, vol. XXIII, nº 1, p. 151-163, jan/jun., 2000.

O Carlos Gomes tinha um apelido que era “cemitério dos índios”, porque todos os índios morriam lá. Tinha esse dado picante da história. E o Carlos Gomes era um cinema de classe média baixa, mas que todo mundo freqüentava. E era um cinema machista, porque era um cinema que, de um modo geral, iam muitos homens. As mulheres iam também, mas muito pouco. Ao contrário, o Imperial, que era um cinema de classe média para cima, aonde as gurias iam e a gente namorava lá, tinha um outro apelido, também muito interessante, que era o “cabaré das virgens”.<sup>31</sup>

Alternando a diversão do *western* com os filmes para namorar, também haviam os programas “cabeça”, que significavam um outro tipo de emoção e socialização e foram a marca dos anos sessenta. Eram os franceses:

No caso da Varda (Agnès), a gente já tinha visto *Le bonheur* (*As duas faces da felicidade*, 1965) no Ópera ou no antigo Continente, que depois passou a ser Lido e que não existe mais. O Continente era um imenso cinema que levava os filmes franceses, depois passou pro Rex e muita coisa no Ópera. A Nouvelle Vague, por exemplo, a gente viu quase toda no Ópera. Eu tenho lembrança d’*As criaturas* (*Les créatures*, 1966) ter sido no Ópera, uma sessão que eu assisti, na estréia, que fui correndo, desesperado para ver.<sup>32</sup>

Há uma vinculação entre os espaços físicos de exibição, o gênero e o conteúdo dos filmes em relação ao público que freqüenta as salas, demarcando uma identidade social. Esta é uma mediação importante apontada por Martín-Barbero, de se pensar a comunicação também como reorganizadora da divisão social, na medida em que promove a reorganização dos reconhecimentos.<sup>33</sup> A geração que chega na década de 1960 com cerca de 20 anos tem sua formação cultural baseada ainda na tradição literária, mas já possui um imaginário constituído pela produção audiovisual. É ela que faz a transição do acesso ao conhecimento da literatura para o cinema, sendo ainda literária, mas elegendo o cinema também como um meio legítimo de conhecimento.

<sup>31</sup> Depoimento de Enéas de Souza à autora. 2 de janeiro de 2002.

<sup>32</sup> Depoimento de Luiz Carlos Pighini à autora em 07 de março de 1999, por ocasião da pesquisa sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre.

<sup>33</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In.: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

São intelectuais em formação, uma elite para a qual o cinema é diversão, mas também reflexão, e que se demarca como grupo social e geracional através dos filmes que consome e dos espaços públicos que frequenta para discuti-los: “A gente tinha um mito que na França se fazia isso. Tinha um cinema chamado *Champollion*, que muitos anos depois eu conheci, que os caras do *Cahiers* faziam as discussões lá.”<sup>34</sup>. Tratava-se, não apenas de consumir os mesmos filmes, mas da mesma forma.

Um dos aportes novos trazidos pelos estudos culturais em comunicação é a noção de pertencimento gerado pelo consumo dos aspectos simbólicos agregados às narrativas, aos gêneros, aos veículos, etc. O consumo em sua dimensão simbólica dá conta das necessidades dos indivíduos de pertencimento social e de pertencimento ao espaço público, determinando formas de participação, de inserção, de audiência e de recepção.<sup>35</sup> Frequentar salas específicas para ver filmes específicos implicava, para aquela geração que também mantinha uma comunicação face a face, uma forma poderosa de demarcação social. Faziam suas escolhas entre uma grande variedade de filmes que ocupavam o circuito cinematográfico porto-alegrense como um todo. O depoimento de Goida é esclarecedor:

Na época que eu comecei a trabalhar, em 1959, existiam em Porto Alegre perto de dezoito distribuidoras de filmes. Tinham todas as principais: a Fox, a Columbia, separadas, a Metro, Paramount, Universal, a Rank, tinha uma que distribuía a antiga Republic, a Art Filmes, França Filmes, Condor Filmes, Interfilmes. Então, havia muito filme. Era mais fácil fazer programação, principalmente existia um *boom* do cinema europeu. O cinema japonês também.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>35</sup> SOUSA, Mauro Wilton de. Novos cenários no estudo da recepção mediática. In.: LOPES, Dirceu Fernandes e TRIVINHO, Eugênio (org.). Op. cit., p. 86-7.

<sup>36</sup> Depoimento de Hiron Goidanich à autora. Foram gravados dois depoimentos de Goida: o primeiro durante a pesquisa sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre em 27 de outubro de 1998 e o segundo especificamente para esta tese, em 19 de maio de 2001.

Conforme relação do *Guia cultural de filmes*, em 1963 haviam 16 escritórios de grandes distribuidoras, incluindo todas as americanas, a Pelmex que trazia os mexicanos e a França Filmes que fazia chegar os franceses. Exibidores e cineclubistas também tinham acesso a filmes através de outras 17 representações comerciais ou culturais, como os distribuidores independentes Elias Kalil Pocos e Fama Filmes.<sup>37</sup> Além do circuito comercial, a comunidade tinha acesso a uma variedade de cinematografias através da programação do Clube de Cinema associado aos institutos culturais, consulados e embaixadas que promoviam suas culturas no exterior através de mostras e festivais de cinema. Vivia-se o período dos chamados Cinemas Novos.

A onda dos Cinemas Novos associada à década de 1960 é um fenômeno que compreende culturas e cinematografias diversas em todo o planeta, com denominações variadas – Nouvelle Vague, New American Cinema, Free Cinema, Nuevo Cine Español, Nova Vlnà, Cinema Novo, etc – que se situa de maneira específica nos contextos nacionais, tendo geralmente uma maior difusão mundial e um impacto mais significativo entre o começo e o final dos anos sessenta. A produção que então eclode, quando o fenômeno assume tal evidência que a ele são dedicadas convenções e revistas especializadas, ciclos e ensaios analíticos e salas cinematográficas específicas, do ponto de vista teórico, crítico, poético e político, tem suas raízes em alguns debates, acontecimentos e dinâmicas cinematográficas dos anos cinquenta.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> DIDONET, Humberto. *Guia cultural de filmes*. Suplemento nº 5. Porto Alegre: Paulinas, 1964.

<sup>38</sup> MICCICHÉ, Lino. Teorías y poéticas del Nuevo Cine. In.: MONTERDE, José Enrique y RIAMBAU, Esteve (org.) *Historia general del cine: nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995. V. XI, p.15-40.



## 1.4 O cineclubismo

A cultura cinematográfica que se desenvolve depois da Segunda Guerra foi profundamente marcada pela expansão do movimento cineclubista, com reflexos na produção e reflexão que eclode nos sessenta. O depoimento de François Truffaut sobre as origens da Nouvelle Vague, revela a dimensão socializadora do cineclubismo: “Nós nos conhecemos na avenida de Messine, na *Cinémathèque*. Encontrávamo-nos nos cineclubes. Houve as famosas sessões do Parnasse, em que discutíamos, todas as terças à noite. Isso nos levou a gostar de falar em cinema juntos”.<sup>39</sup> Leon Hirszman, um dos diretores mais brilhantes do cinema brasileiro, participou nos anos 1950 do processo que resultou na criação da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, do qual foi dirigente. O seu depoimento aponta uma outra dimensão do cineclubismo, educativa:

A base da minha formação foi o movimento cineclubista. Foi mais do que isso, foi ter a oportunidade, naquele ano de 56, de ver os filmes dentro da estrutura nascente no Rio de Janeiro, dentro do Museu de Arte Cinematográfica, no centro de cultura cinematográfica e, para mim, foi a oportunidade de me aproximar da estética cinematográfica, da história, de verificar de perto uma coisa que o cinema comercial não estava naquele momento dando para nós. Os primeiros filmes do Fellini, os primeiros do Bergman ou um ciclo de gangster, obras de Raoul Walsh, de tantos outros cineastas importantes, King Vidor, John Ford, no movimento cineclubista, naquele momento, nós tínhamos realmente possibilidade de ver e discutir. Para minha formação, no sentido de verificar também o que o cinema brasileiro estava fazendo, discutir, acompanhar, foi básico.<sup>40</sup>

Na Argentina, a chamada “generación del 60”, que entre o final dos anos cinquenta e metade da década de 1960 realiza mais de 400 curtas e longas-metragens

---

<sup>39</sup> TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 65.

<sup>40</sup> HIRSZMAN, Leon. Curitiba, 1984. Entrevista concedida durante a XVIII Jornada Nacional de Cineclubes realizada de 22 a 27 de julho de 1984, onde a autora compareceu como repórter da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e representante do Clube de Cinema de Porto Alegre.

em 35 mm como produtores, diretores, autores, intérpretes, críticos e ensaístas, ancorava-se também no cineclubismo. À margem da atividade cinematográfica profissional corrente, agitava-se um novo mundo de inquietudes, aspirações e vocações que só poderiam encontrar seu lugar no mundo periférico dos cineclubes, dos grupos de realização independente e, posteriormente, na produção de curta-metragem.<sup>41</sup>

Em Porto Alegre, o cineclubismo é parte essencial da sensibilidade cinematográfica. O Clube de Cinema de Porto Alegre foi fundado em 13 de abril de 1948 por um grupo de intelectuais formado por jornalistas, artistas, escritores, poetas e professores capitaneados pelos críticos de cinema P. F. Gastal e Plínio Moraes<sup>42</sup>, com o objetivo de trazer para a cidade filmes antigos e importantes da história do cinema que não eram oferecidos pelo circuito comercial. Surgia com o propósito de qualificar o filme como expressão artística, considerando-o além da condição econômico-industrial. É o espírito da época, expresso na argumentação do cronista de cinema do *Correio do Povo*, ao justificar os critérios que o levaram a escolher apenas os filmes *Monsieur Verdoux* (idem, 1947) de Charlie Chaplin; *Adúltera* (*Le diable au corps*, 1946), de Claude Autant-Lara; *Nas garras da fatalidade* (*They made me a criminal*, 1948), de Alberto Cavalcanti e *Punhos de campeão* (*The set up*, 1949), de Robert Wise como os melhores exibidos em 1949, “obras verdadeiramente excepcionais”:

É preciso não esquecer, contudo, que estamos tratando de relacionar os celulóides que mais tenham contribuído para a afirmação do cinema como arte independente, capaz de poder figurar em igualdade de condições ao lado da Pintura, do Teatro, da Música, da Escultura, da Arquitetura e da Literatura.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> FELDMAN, Simón. *La generacion del 60*. Buenos Aires: Legasa, 1990. p. 14.

<sup>42</sup> Pseudônimo de Jacob Koutzii.

<sup>43</sup> *Correio do Povo*. 1 de janeiro de 1950.

O cineclubismo emerge do movimento da vanguarda artística e literária francesa no início da década de 1910 no mesmo período histórico em que o cinema começa a se consolidar como uma indústria na França e nos Estados Unidos. Desta perspectiva, o cineclubismo faz dois movimentos: num primeiro momento contra o preconceito intelectual em relação à sua origem como espetáculo popular nas feiras de variedades e em seu desdobramento buscando elevá-lo da condição de mero produto industrial. Além de cunhar a expressão “sétima arte” o ensaísta e crítico italiano radicado na França Ricciotto Canudo criou *La Gazette des Sept Arts* e fundou o *Club des Amis du Septième Art*, o primeiro cineclubes da história.<sup>44</sup> Vejamos a definição de cineclubes estabelecida pela Federação Internacional de Cineclubes e recolhida por Feldman:

Cineclubes é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos e da técnica da arte cinematográfica, promovendo o intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas.<sup>45</sup>

É interessante observar como o cineclubismo se configura numa reação à condição popular e industrial do cinema, opondo-se à recepção ligeira e descartável do prazer das emoções vividas enquanto fruição instantânea. Mobilizados, entretanto, também pelo prazer que o cinema suscita, os cineclubistas buscam associar ao desfrute emocional o prazer da razão, por isso constituem-se em espaços não apenas de visão dos filmes, mas igualmente de discussão, valorizando o cinema como cultura, história e pensamento crítico. A forma coletiva de recepção é um dos aspectos mais

---

<sup>44</sup> ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961. V. 1, p. 101. e XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 41.

<sup>45</sup> FELDMAN, Simón. Op. cit. p. 14.

interessantes do cineclubismo e está em concomitância com o princípio da era da indústria cultural: diferenciar-se dos milhares de espectadores de filmes e ao mesmo tempo afirmar que o cinema só pode ser fruído enquanto espetáculo coletivo, compartilhado.

O cineclubismo é um poderoso espaço de oposição ao cinema hegemônico industrial e é dele que emerge uma consciência histórica e cultural. A rede de cineclubismo espalhada pelo Brasil a partir da década de 1950 foi crucial para a diversidade da cultura cinematográfica que então se constituía, promovendo a circulação e dando acesso a filmes antigos e de cinematografias não contempladas pelo circuito comercial que, nesta altura, já é dominado pelo cinema norte-americano. Mostras e festivais eram promovidos a partir de São Paulo pela Cinemateca Brasileira, fundada em 1952, e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que iniciou atividade em julho de 1955. Foi uma rede de cineclubes que permitiu, em nosso país de dimensões continentais, a circulação pelas regiões periféricas dos eventos cinematográficos gerenciados a partir do eixo central pelas cinematecas.<sup>46</sup>

Novas formas de recepção, como o videocassete, geradas sob o impacto da globalização levaram à extinção do cineclubismo em seu modelo tradicional. Nota-se, entretanto, como o movimento encontrou uma forma comercial na economia globalizada mantendo seus propósitos básicos. O circuito de salas e distribuidoras alternativas ao cinema hegemônico norte-americano que surgiu a partir dos anos

---

<sup>46</sup> Relatos que apontam neste sentido são encontrados em: ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1997; RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997; LOBO, Narciso Júlio Freire. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus dos anos 60*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1994.

oitenta, como é o caso das três salas da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, e do circuito Estação Botafogo no Rio de Janeiro, é impulsionado por agentes oriundos do movimento cineclubista.<sup>47</sup> O fato extraordinário da existência, ainda hoje, do Clube de Cinema de Porto Alegre, que mantém um quadro permanente de associados e realiza sessões semanais em diversas salas do circuito cinematográfico deve-se a peculiaridade de ter se ancorado ao longo de sua existência numa relação solidária entre os agentes da crítica cinematográfica, da distribuição e exibição de filmes, em que os interesses das partes podiam ser atendidos de comum acordo.

O Clube de Cinema de Porto Alegre chega aos anos sessenta com uma legitimidade consolidada por intensa ação ao longo de mais de uma década de promoção de mostras de filmes históricos, festivais de inéditos, palestras de diretores, atores, críticos e intelectuais<sup>48</sup> numa atividade permanente que cessava apenas em janeiro e fevereiro, meses escaldantes e de recesso na capital gaúcha. O Clube de Cinema era um espaço de pertencimento e congregação. Para os jovens que chegam na idade adulta em 1960, vincular-se a ele significava fazer parte da vanguarda e da elite cultural da cidade:

Nos anos sessenta podia se pertencer à literatura, às artes plásticas, à psicanálise, ao cinema. Mas quem não estivesse dentro do Clube de Cinema de Porto Alegre estava *out*, totalmente *out* da cultura, porque era o foco congregador. Eu me lembro de três focos congregadores da época, que eram o Clube de Cinema de Porto Alegre, o Teatro de Equipe e a Pro Arte e as três entidades com íntima ligação.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> O tema é desenvolvido em LUNARDELLI, Fatimarlei. Op. cit.

<sup>48</sup> A primeira, em 1948, foi de Celso Guimarães ator dos filmes *Asas do Brasil* e *Luz dos meus olhos*, ambos de 1947. Entre as inúmeras palestras realizadas cabe citar, na década de 1950, do escritor Érico Veríssimo, dos diretores Alberto Cavalcanti e Ruggero Jacobbi, dos críticos Alex Viany e Walter da Silveira e do comediante mexicano Cantinflas.

<sup>49</sup> Flávio Loureiro Chaves nasceu em Porto Alegre. Doutor em Letras pela USP, foi professor e Pró-Reitor de Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador, é autor de diversos estudos no campo da literatura e professor convidado de universidades estrangeiras. Integrou a diretoria do Clube de Cinema a partir de 1962. Foi presidente no ano de 1964 e Conselheiro Fiscal até 1979. Depoimento à autora por ocasião da pesquisa sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre, em 22 de novembro de 1999.

A formação do intelectual e professor universitário Flávio Loureiro Chaves deu-se a partir do cinema, da participação no Clube de Cinema de Porto Alegre, do qual foi presidente em 1964. É um momento no qual acirra-se na cidade o confronto entre as duas principais correntes do cineclubismo nacional: leigos x católicos, cujo confronto está diretamente ligado ao surgimento de *Filme 66*.

### 1.5 A igreja católica e o cinema

Tenho sido beneficiada pela sorte de pesquisar sempre temas que tocam-me em nível afetivo profundo, ou quem sabe, seja eu a atribuir uma grande carga afetiva a tudo o que pesquiso? Não tenho resposta, mas posso afirmar que, ao longo deste trabalho, inúmeras vezes antevi enormes possibilidades de pesquisa e fiquei atraída por temas diversos. É o caso da relação da igreja católica com o cinema, cuja dimensão me impressionou e que despertaram meu interesse particular pela força moral que, sendo de origem italiana, o catolicismo exerce em minha formação pessoal. Não é assunto preponderante desta pesquisa, mas sua relevância no período em questão impõe que seja abordado.

Ao situar o cineclubismo e a produção cinematográfica na década de 1960 em Belo Horizonte, José Américo Ribeiro (1997) desenvolve o tema, cuja relevância no período foi especialmente marcante em Minas Gerais. Desde cedo a igreja voltou sua atenção para a indústria cultural e organizou-se no sentido de estabelecer uma ação coordenada de dimensão mundial, criando em 1928 o *Office Catholique Internationale*

*du Cinéma* – OCIC. Em 1936 a Encíclica *Vigilanti Cura*, escrita pelo Papa Pio XI define a posição da igreja católica em relação ao cinema, traça diretrizes de ação e institui a classificação moral dos filmes. No Brasil, dois anos depois, é criado no Rio de Janeiro o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC) que estabelece a cotação moral dos filmes e promove cursos de formação de espectadores.

O movimento da igreja intensificou-se na década de cinquenta, voltando a atenção para os jovens, tendo em vista sua educação moral e informação, elegendo para isso o cinema a partir das diretrizes do *Institute des Hautes Études Cinématographiques* - IDHEC. O movimento havia surgido na Bélgica, sede do OCIC, com o nome de Juventude Operária Católica e visava criar uma contraposição ao radicalismo comunista. Em 1953 é criado no Brasil o Centro de Orientação Cinematográfica ligado à Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) que fomenta a constituição de cineclubes católicos em todo o país. Um ano depois, por proposição do crítico de cinema do *Jornal do Dia*, Humberto Didonet, é fundado em Porto Alegre o Cine Clube Pro Deo, dirigido aos católicos e tendo como padroeira oficial a Imaculada Conceição.<sup>50</sup>

O papel dos católicos revela-se marcante no desenvolvimento do cineclubismo até metade dos anos sessenta, com reflexos na cultura cinematográfica como um todo. Utilizando a estrutura da Igreja, através das paróquias, colégios e universidades católicas o movimento se organizou rapidamente e numa dimensão impensável para os grupos leigos. Ao contrário das entidades laicas, que surgiam por proposição de grupos da sociedade civil mobilizados, em primeira instância, pela emoção e o prazer da

---

<sup>50</sup> LUNARDELLI, Fatimarlei. Op. cit. p. 107 e RIBEIRO, José Américo. Op. cit. p. 48.

cinéfília, os católicos eram criados nas escolas a partir de uma determinação externa, um programa institucional educativo. Entre as funções de um cineclube católico estava a formação de uma consciência individual no espectador, “isto é, que o indivíduo não vá ao cinema por hábito, vício ou rotina, mas escolha conscientemente seus programas, não deixe que o cinema o domine, mas domine-o e use-o para seu bem”.<sup>51</sup> Tratava-se de expurgar o prazer suscitado pelas emoções advindas do cinema, considerado uma ameaça moral para a juventude. Os católicos consideravam-se “apóstolos cinematográficos” cuja missão era “salvar o espectador”.<sup>52</sup>

Sendo o cineclube a base do projeto de educação das platéias, manuais eram produzidos pelos núcleos dirigentes e circulavam fornecendo orientações específicas sobre a organização e o funcionamento de entidades. Eram detalhados desde aspectos relativos à composição de uma diretoria, passando pelas questões financeiras, incluindo também técnicas de encaminhamento de debates. Eram os chamados cineforuns, que constituíam-se na principal atividade dos cineclubes, pois geravam uma situação de “valor educacional inestimável”.<sup>53</sup> Outras atividades incluíam a realização de círculos de estudos do qual poderiam participar alguns membros ou toda a entidade; conferências e cursos de realização cinematográfica.

A abordagem dos filmes era orientada pela cotação moral determinada pelo SIC, anexo ao Secretariado da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, no Rio de

---

<sup>51</sup> MASSOTE, Edeimar. *Cineclubismo*. Minas Gerais: Escola de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais/Federação de Cineclubes de Minas Gerais, 1963. p. 3.

<sup>52</sup> Expressões do crítico católico paulista Hélio Furtado do Amaral, que esteve diversas vezes no Rio Grande do Sul realizando cursos de linguagem cinematográfica. RIBEIRO, José Américo. Op. cit. p. 158-60.

<sup>53</sup> MASSOTE, Edeimar. Op. cit. p. 55.



Janeiro, através do *Catálogo Geral das Cotações Morais*.<sup>54</sup> Complementando este catálogo Didonet passou a publicar, em 1958, o *Guia Cultural de Filmes*, que chegou a seis edições, a última em 1965. Era editado pelas Irmãs Paulinas, de Porto Alegre, que também publicava cartões avulsos contendo informações sobre os lançamentos semanais, redigidos igualmente pelo crítico do *Jornal do Dia*. A posição adotada pelos cineclubes locais orientava-se pela posição que a Igreja tomava mundialmente como instituição frente ao cinema, disposta a evitar o que considerava influência nefasta de determinados filmes, como ilustra o caso *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960). No dia 12 de fevereiro de 1960 o *Osservatore Romano*, jornal oficial do Vaticano, que durante quinze dias havia atacado implacavelmente o filme de Federico Fellini deixava de citar o verdadeiro título para chamá-lo de *Scóncia* (indecente) ou *Schifosa* (nojenta) *vita*. A censura à obra do mestre italiano, que tornou-se tema mundial de discussão entre grupos leigos e religiosos, extrapolando os limites cinematográficos, era apenas um dos aspectos manifesto de conflitos internos no catolicismo, de choque entre correntes conservadoras e de esquerda.<sup>55</sup>

O núcleo cineclubista católico do Rio Grande do Sul era o mais representativo do Brasil<sup>56</sup> e contribuiu para o debate cultural que se desenrolou na capital gaúcha na primeira metade dos anos sessenta. O Estado foi pioneiro na América do Sul, em 1956,

---

<sup>54</sup> *Para todos* (sem objeção); *adolescentes* (com objeção a crianças, que só poderiam ver devidamente advertidas); *adultos* (com objeção a crianças e adolescentes, que só poderiam ver devidamente advertidos); *adultos com restrições* (filme que, embora não fosse formalmente desaconselhado, destinava-se a público adulto bem formado, visto apresentar restrições morais mais ou menos sérias); *prejudicial* (filme desaconselhado, que traz prejuízo para a maioria do público, mesmo adulto) e, *condenável* (não deve ser visto, por ninguém, ao menos por disciplina religiosa). Filmes que recebessem as duas últimas classificações não poderiam, em hipótese alguma serem exibidos em cinemas paroquiais e, aqueles destinados a adultos com restrições somente em último caso, para um público criterioso e prevenido. DIDONET, Humberto. Op. cit. p. 81.

<sup>55</sup> JACOBBI, Ruggero. *La dolce vita*. *Revista do Globo*. Porto Alegre, [s.d.].

<sup>56</sup> Depoimento de Hélio Furtado do Amaral apud RIBEIRO, José Américo. Op. cit. p. 160.

ao realizar o primeiro curso de formação cinematográfica em seminário católico, no Colégio Cristo Rei, de São Leopoldo. Inspirado nos congressos internacionais do OCIC, do qual havia participado em Paris, em 1958, o Cineclube Pro Deo organizou em 1959 o I Seminário Regional Católico de Cinema fomentando rapidamente a criação de entidades na capital e em várias cidades do interior.<sup>57</sup> O Clube de Cinema de Porto Alegre era mais antigo e tinha uma legitimidade advinda de seus integrantes, uma elite intelectual que não poderia aceitar nenhum tipo de restrição moral sobre o seu modo de apreciar cinema. Embora não fossem hegemônicos, os católicos faziam parte da cena, eram uma força ativa que impunha uma reação. Organizados, ocupavam espaços que o Clube de Cinema deixava em aberto pelo simples fato de priorizar a assistência de filmes. Assim criaram a Federação Gaúcha de Cineclubes, fundada em 16 de julho de 1961, conforme relato de Ary Neves Mendonça dirigente do Clube de Cinema de Porto Alegre em várias gestões:

Partiu dos católicos. Cada série das escolas tinha um clube de cinema, registrado em cartório, que tinha que ter. Aí vinham as gurias de doze, treze anos, como presidente, vice-presidente. Porque era para fazer número. Foi a igreja católica que forçou a fundação da Federação. Naquela época o diabo era o comunismo que vinha através de filmes, livros, música. Eles queriam dominar.<sup>58</sup>

Havia dois blocos que se colocavam em confronto, organizados em torno das presenças de Gastal e Didonet, lideranças fortes, com vínculos pessoais e institucionais de projeção nacional. Ao lado dos padres Guido Logger, que era presidente do Centro de Orientação Cinematográfica da CNBB, Edeimar Massote de Minas Gerais e José

---

<sup>57</sup> ANDRADE, Rudá. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1962; CINECLUBE PRO DEO. *Relatório das atividades em 1959*. Porto Alegre. 1960.

<sup>58</sup> Depoimento de Ary Neves Mendonça à autora durante pesquisa sobre o Clube de Cinema de Porto Alegre. Em 27 de outubro de 1998.

Acedo López e do crítico católico Hélio Furtado do Amaral, Didonet foi um dos impulsionadores do cineclubismo católico no início dos anos sessenta.<sup>59</sup> Com a federação gaúcha estruturada foi trazido para Porto Alegre o IV Congresso Nacional de Cineclubes, ápice do embate nacional entre os grupos católicos e de esquerda. Naquela edição definiu-se formalmente o conceito de cineclube: “Entidade juridicamente constituída, que visa exclusivamente proporcionar aos seus associados e ao meio social em que está inserida, possibilidades de conhecer cinema, trabalhar pelo bom cinema, fazer cinema e, através do cinema, conquistar a cultura”.<sup>60</sup> O conceito foi uma solução salomônica que desagradou a todos os envolvidos, que não tiveram suas demandas atendidas. Os católicos queriam validar as entidades formadas nas escolas e os esquerdistas buscavam ver incluídos os cineclubes de setores populares como os CPCs, os sindicatos e as associações de bairros. Ambos valiam-se do cineclubismo como intervenção social, numa linha moral ou ideológica.

Não era o caso do Clube de Cinema de Porto Alegre, que embora tivesse em seus quadros figuras proeminentes de esquerda, como Jacob Koutzii ou Fernando Peixoto,<sup>61</sup> privilegiava o prazer do cinema em si, como um meio de conhecimento da vida e do mundo. Mas era necessário reagir aos católicos e, num golpe estratégico, no dia seguinte ao término da IV Jornada, o Clube de Cinema assumiu a presidência da Federação Gaúcha elegendo Gastal para o cargo principal. Tratava-se de uma disputa

---

<sup>59</sup> ANDRADE, Rudá. Op. cit. p. 25.

<sup>60</sup> Relatórios da IV Jornada Nacional de Cineclubes. Acervo Cinemateca P. F. Gastal.

<sup>61</sup> Fernando Peixoto havia ingressado no Clube de Cinema na década de 50. Conduziu como vice-presidente os trabalhos da comissão executiva que fundou a Federação Gaúcha de Cineclubes e em dezembro de 1962 assumiu a vice-presidência do Clube de Cinema de Porto Alegre. Deixou a cidade em 1963 para desenvolver carreira no teatro e no cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo.

por poder político, como se depreende do depoimento de Flávio Loureiro Chaves, que alguns meses depois assumiria a presidência do Clube:

Existia a Federação Gaúcha de Cineclubes e dentro dela o elemento mais atuante, que fazia os festivais, empolgava a imprensa, tinha o maior número de associados e tal, era o Clube de Cinema de Porto Alegre. No entanto, a federação era dominada pelos católicos e pelo Pro Deo (...) Então, uma coisa que se discutia muito é se era interessante para o Clube de Cinema, em algum momento, tomar conta da federação ou não. A verdade é essa, havia uma entidade que juridicamente era superior ao Clube de Cinema, que era a Federação, e essa era dominada pelos católicos. A representatividade cultural era do Clube de Cinema, no entanto, a representatividade jurídica era da Federação. Então, num determinado momento nós, de alguma forma, tivemos de assumir a Federação Gaúcha de Cineclubes por isso. Porque nós éramos, do Clube de Cinema, quem exercia a cultura cinematográfica em Porto Alegre e, juridicamente, em plano nacional, toda a representação cabia à Federação Gaúcha de Cineclubes, dominada pelos cineclubes católicos.<sup>62</sup>

O apogeu do movimento cineclubista coincide com sua implosão. No momento em que conseguia mobilizar instâncias além daquelas circunscritas à assistência de filmes, é afetado pelo golpe de 1964. Lideranças políticas de esquerda mudam de estratégia, se afastam ou passam a ser mais combativas, conforme o perfil da entidade.<sup>63</sup> Em Porto Alegre predominavam as correntes da cinefilia e dos católicos, que continuaram o embate por espaços de legitimidade política. Num contragolpe, os católicos recuperaram em 1965, durante o II Encontro de Cineclubes do Rio Grande do Sul, a presidência da Federação numa controvertida assembléia com apenas cinco entidades, na cidade de Pelotas. Olavo Macedo de Freitas, que dirigia o Pro-Deo, elegeu-se para o cargo e, no ano seguinte, também foi eleito presidente do Conselho Nacional de Cineclubes, trazendo a sede da entidade para o Estado. Reforçado pelas representações institucionais, fundou a revista *Filme 66*, apresentada como publicação da Federação para ser veículo do cineclubismo gaúcho.

<sup>62</sup> Depoimento de Flávio Loureiro Chaves.

<sup>63</sup> Desenvolvo o tema em LUNARDELLI, Fatimarlei. Op. cit.

## 1.6 Os estudos, os debates.... as brigas

Eles brigavam pra caramba! Contam, no entanto, que eram “brigas civilizadas”.

O Pro-Deo teve um papel importante. O Didonet teve um papel importante no sentido de trazer filmes e discutir. Ele estava muito ligado a uma visão católica contra a qual a gente batia, mas não há como não reconhecer a singular importância do Didonet. Então, eu que tinha algumas divergências com o pessoal do Clube de Cinema passei a frequentar esse grupo de estudos. Aí, houve um festival de cinema russo e nós fizemos, paralelamente ao festival, um grupo de estudos, uma série de debates sobre Pudovkin, Donskoi e Eisenstein, no qual a gente criticava o Eisenstein. Tinha um pessoal de esquerda que brigou conosco, mas eram umas brigas muito educadas, de divergência civilizada.<sup>64</sup>

Os GECs, Grupos de Estudos de Cinema, faziam parte da estrutura dos cineclubes católicos em todo o Brasil e, como podemos observar, proporcionavam aos integrantes uma autonomia em relação à orientação moral mais ortodoxa da Igreja. Por ocasião da criação da Federação Gaúcha de Cineclubes, Flávio Loureiro Chaves integrava o GEC do Pro Deo:

Não eu, individualmente, mas as pessoas que fundaram o GEC, como era o caso do Geraldo Moraes, eram pessoas católicas, de abertura católica, muito relacionadas com a Juventude Católica, a AP, e que não suportavam o ambiente carola que havia dentro do Pro Deo. Então, o GEC foi formado como uma dissidência do Pro Deo católico que queria um diálogo, uma abertura, com a gente do Clube de Cinema e não suportavam a carolice predominante no Pro Deo. Havia uma piada na época que dizia que havia o Pro Deo e o Pro Demo. Esses dissidentes eram chamados de Pro Demo.<sup>65</sup>

O GEC se organizou em torno de um tema de estudos, mas era mais do que isso, absorvia dissidências jovens de ambos os lados, pois tinha menos “amarras”, não

---

<sup>64</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>65</sup> Depoimento de Flávio Loureiro Chaves. Geraldo Moraes nasceu em Santa Maria e foi criado em Porto Alegre. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1962 e, estabelecido em Brasília em 1967, passou a dedicar-se à realização cinematográfica. Dirigiu *A difícil viagem* (1983), *Círculo de fogo* (1989) e *No coração dos deuses* (1999). MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art, 1990. p. 228.

tinha os compromissos institucionais que pesavam sobre os dois cineclubes consolidados em suas representações simbólicas. O Clube de Cinema nunca gerou um grupo formal de estudos, predominando ao longo de sua existência a reunião de sócios, segmentos da imprensa especializada e convidados para assistir filmes em sessões programadas e reservadas. O Pro Deo, ao contrário, pautava-se pela realização de debates dirigidos com orientação pré-determinada. Além disso, as figuras de Gastal e Didonet eram grandes e estar nas entidades representava gravitar, de certa forma, em torno deles.

A preferência por cineastas e cinematografias implicava numa posição ideológica, um conjunto de valores, de significados inseridos simbolicamente no filme ou no diretor cuja defesa levava ao acirramento dos ânimos. Foi o caso do Festival História do Cinema Russo e Soviético. Observando os contornos deste evento, percebemos a estratégia de valorização histórico-cultural da cinematografia soviética num circuito paralelo ancorado numa grande rede de instituições culturais, visando furar o bloqueio do circuito comercial. Inaugurado em São Paulo em novembro de 1961, promovido pela Cinemateca Brasileira para a VI Bienal de São Paulo, o festival foi um evento vibrante que trouxe ao Brasil a mais completa seleção de filmes do cinema russo e soviético promovida no mundo até aquele momento. Foram 49 filmes, incluindo títulos de 1908, que acompanhavam uma Semana do Cinema Soviético, composta por obras recentes inéditas a serem lançadas no mercado exibidor brasileiro. A Cinemateca Russa (Gosfilmofond) gerou cópias novas e contou com o apoio do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, que facilitou o acesso

alfandegário e a circulação da mostra que durou um ano e passou pelas principais capitais do país.<sup>66</sup>

A mostra chegou a Porto Alegre em 1962, numa ação conjunta da Federação Gaúcha de Cineclubes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Federação dos Estudantes Universitários, do Clube de Cinema de Porto Alegre e Cineclubes Pro Deo. Acompanhando o festival, o crítico paulista Paulo Emílio Salles Gomes fez uma palestra que lotou os dois mil lugares do Salão de Atos da Universidade, tal era o interesse e a mobilização em torno de uma cinematografia cuja adesão do público implicava, naquele momento, um alinhamento ideológico. No Rio Grande do Sul as forças de direita e esquerda estavam especialmente polarizadas desde que Leonel Brizola havia chegado ao Governo do Estado, em 1958, representando grupos de esquerda. Loureiro Chaves recorda o embate em torno do ciclo de filmes soviéticos:

Foi quase um conflito de rua que houve durante o Festival do Cinema Russo e Soviético, quando nós exibimos *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) que era um filme, até aquele momento, proibido (...) O Didonet, não satisfeito com dois ou três artigos bombásticos no *Jornal do Dia*, fez um manifesto contra a exibição do filme e foi pra porta da Reitoria distribuir este manifesto. E nós imprimimos um documento a favor e nos colocamos do outro lado da porta, distribuindo o documento a favor. E, no fim, terminou dando um bate-boca entre ele e o Gastal, que os dois quase se pegaram a tapa. Isso aí é que eu falo de radicalidade. Agora, o interessante é que na sessão seguinte o Didonet estava lá, assistindo aos filmes russos. Ele e o Gastal se cumprimentaram e saíram juntos pra tomar cafezinho.<sup>67</sup>

Havia em Porto Alegre, naquele momento, dois locais onde os interessados em fazer cinema poderiam encontrar acolhida para seus anseios. Fundador e dirigente do Centro de Estudos Cinematográficos da Pontifícia Universidade Católica do Rio

---

<sup>66</sup> Conjunto de recortes de jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro reunidos pela Federação Gaúcha de Cineclubes sobre a abertura do Festival no dia 3 de novembro de 1961, em São Paulo, com apresentação do diretor do Departamento Cultural do Itamarati, Lauro Escorel de Moraes e apresentação do filme *Alexandre Nevsky*, de Serguei Eisenstein. Acervo Cinemateca P. F. Gastal.

<sup>67</sup> Depoimento de Flávio Loureiro Chaves.

Grande do Sul o irmão Adelino da Costa Martins, oriundo da Faculdade de Filosofia de Fortaleza, também ministrava o Curso de Cultura Cinematográfica, abordando aspectos de técnica, linguagem e história do cinema. Foi com o apoio do CECIN, num dos cursos de cinema, que Antonio Carlos Textor e Norberto Lubisco realizaram seu primeiro filme, o curta-metragem em 16mm *A última estrela* (1966). Havia também o Foto-Cine Clube Gaúcho, fundado em 1951 e voltado para a formação técnica e à produção cine-amadora em 8 mm e 16 mm. A entidade manteve-se atuante ao longo de toda a década de sessenta, promovendo intercâmbio com entidades congêneres e realizando festivais onde eram exibidas as produções. De modo geral, o acesso a um conhecimento formal de cinema era possível através de cursos avulsos sobre história e linguagem, ministrados pelos próprios críticos:

Eu dei um curso pro Grêmio Estudantil Júlio de Castilhos, tinham 250 pessoas. Foi aqui no Clube de Cultura e tinham também exibições. Nós passávamos os filmes no Cine Vogue e eu me lembro de ter passado um filme do Losey, *Entrevista com a morte* (*Blind date*, 1959). Eu projetava o filme e ia dizendo “agora acontece isso, reparem a flor, o cenário, etc”, ao vivo, porque não tinha outra forma. Hoje, com o vídeo é fácil. Mas, naquela época, a única forma de fazer era projetar e falar durante o filme.<sup>68</sup>

Predominavam nos cursos pessoas mobilizadas pela cinefilia, pelo significado que o cinema tinha naquele período como um meio de conhecimento da vida e do mundo que eram questões geradas pelos críticos através dos jornais nos quais escreviam. A legitimidade dos críticos como autoridades em cinema deu-se rapidamente, por isso os cursos tinham bastante interesse, sendo procurados também por aqueles que desejavam fazer cinema. Além disso, também promoviam meios de socialização, como aponta Martín-Barbero. Fazer cinema foi um sonho, cuja

---

<sup>68</sup> Depoimento Enéas de Souza.



impossibilidade conformou-se em outras alternativas, como é o caso exemplar de Luiz Carlos Pighini, natural de Porto Alegre, nascido em 1939. Gostava tanto de cinema que pensou em tornar-se diretor, mas acabou trabalhando como administrador da Pepsi-Cola, indo morar no Rio de Janeiro por longo período. De volta à capital gaúcha em 1992, os vínculos estabelecidos na juventude o levaram a trabalhar junto ao complexo de três salas de exibição da Casa de Cultura Mario Quintana, setor que dirige desde 1996. Ainda que tenha ficado afastado do cinema grande parte de sua vida profissional, bastou ancorar-se no conhecimento formado nos anos de juventude para dirigir o referido circuito cinematográfico com ênfase para o aspecto cultural dos filmes:

A minha tribo, em termos de cinema, foi com o pessoal que eu conheci num curso, em 1965, um curso excelente, chamado curso dos críticos, com o Jefferson Barros, Goida, que dava história do cinema, era uma delícia de assistir. As palestras do Goida sobre história do cinema, o Enéas, o Textor que dava a parte técnica. Esse pessoal que eu conheci no curso, conhecia de vista e tal, mas não tinha maior envolvimento, com o Jefferson, o Enéas, enfim. No curso a gente passou a se conhecer e alguns companheiros, alunos que fizeram o curso, como foi o caso da Ilse, que hoje é esposa do Hélio Nascimento. Ela e duas irmãs fizeram o curso, o Luiz Maciorowski, o famoso polonês e o Goldani, que hoje é médico da Santa Casa. Então, todo esse pessoal eu conheci nesse curso e a gente se encontrava na Rua da Praia, no centro. E essas pessoas também estavam começando a entrar na vida de cinema a partir desse curso, como era o caso do polonês, que começou a olhar o cinema como uma saída em termos de cultura, informação, que não era só entretenimento e lazer.<sup>69</sup>

Enquanto os grupos católicos valiam-se da estrutura institucional religiosa da PUC e dos colégios para a realização dos cursos, os grupos laicos utilizavam a estrutura cultural da cidade. Era bastante ativo nesta ocasião o Instituto Cultural Brasileiro Alemão, fundado em 1956, que incrementou as atividades culturais a partir de convênio firmado com o Instituto Goethe de Munique, em 1965. Os mais antigos eram o Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, criado em 1938 por um grupo

---

<sup>69</sup> Depoimento de Luiz Carlos Pighini.

de intelectuais para tornar-se ponto de encontro dos interessados na língua e na cultura norte-americana, e a Aliança Francesa, de 1945. O interesse específico em torno da cultura francesa fez com que a entidade se expandisse e chegasse a três mil alunos em 1965. Era mantida pela Associação de Cultura Franco-Brasileira de Porto Alegre que desenvolvia uma programação intensa de conferências, palestras, espetáculos de teatro e música, possuía uma revista cultural e exibia filmes. Por ocasião do vigésimo aniversário da Aliança, em 1965, novos projetos de cinema foram adquiridos e desenvolvida uma programação especial com convidados vindos da França.<sup>70</sup>

Na Universidade, a principal abertura vinha do setor privado, em decorrência dos interesses específicos da Igreja pelo cinema. Na universidade pública, o interesse foi pontual do Curso de Literatura e Letras, que produziu debates sobre a relação entre cinema e literatura em decorrência do sucesso dos filmes de Alain Resnais. A maior proximidade deu-se com a Filosofia, que abordaremos mais adiante.

É curioso observar como o interesse por cinema detectado em Porto Alegre não foi capaz de gerar um curso universitário formal de realização. Em Minas Gerais, por exemplo, se constituiu neste período a Escola Superior de Cinema da Pontifícia Universidade Católica.<sup>71</sup> Poderiam ser considerados fatores econômicos adversos a um projeto de produção cinematográfica, mas não seria uma explicação conclusiva, pois, de fato, inicia-se no período um ciclo industrial importante na cinematografia gaúcha. O que percebemos no quadro social é uma hegemonia do núcleo da cinefilia em

---

<sup>70</sup> A Aliança Francesa foi criada pelo governo francês em 1883 para assegurar a difusão da língua e da civilização francesas no estrangeiro. Em 1959 a Aliança de Porto Alegre era a 5ª do mundo, com mais de 1700 alunos. Fonte: documentação da Aliança Francesa de Porto Alegre.

<sup>71</sup> Fundada em 1962 pelo padre Edeimar Massote, frei Urbano Plentz e Carmem Gomes como decorrência do interesse da Igreja Católica pela educação cinematográfica das platéias. RIBEIRO, José Américo. Op. cit. p. 161.

relação ao núcleo de realizadores dentro do segmento que poderíamos chamar de “vanguarda” em relação a um outro segmento, “tradicionalista”, que detecta um potencial mercadológico e ocupa este espaço na segunda metade da década. Os filmes que se fazem não poderiam ser mais distantes e opostos aos anseios de modernidade “afrancesada” dos grupos jovens. Em 1967, mesmo ano em que Luiz Carlos Merten começa a escrever críticas, que Enéas de Souza viaja para a França pela primeira vez e um núcleo de jovens realizadores toma a direção do Clube de Cinema e lança o *Jornal de Cinema* onde ataca o Cinema Novo, inicia-se o ciclo de produção do cantor regionalista Vitor Mateus Teixeira, conhecido como Teixeirainha, que em pouco mais de uma década realiza doze filmes comercialmente bem-sucedidos.<sup>72</sup>

Não eram filmes dirigidos à classe média, que já havia rejeitado o Cinema Novo, frustrando as expectativas de um projeto cinematográfico nacionalista que dependia de sua acolhida. Ao romperem com os cânones da linguagem clássica, os Cinemas Novos transformaram-se em fenômeno de grande significado cultural com retornos comerciais relativos em comparação com a indústria cinematográfica hegemônica. A geração gaúcha posterior, com o inaugural *Deu prá ti anos 70* (1981), realizado em super 8 por Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti, é que iria viabilizar a produção cinematográfica regional em seus múltiplos aspectos: urbano, regional e histórico. Aos jovens dos sessenta restou a palavra, que, de fato, não foi uma falta de alternativa, mas uma escolha: “O que nos fascinava (...) é que a palavra pudesse assumir os contornos de um fotograma e tornasse a sua leitura mais complexa,

---

<sup>72</sup> O primeiro foi *Coração de luto*, dirigido por Eduardo Llorente (1967) e o último *A Filha de Iemanjá*, dirigido por Milton Barragan (1981). ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte/Edição da Autora, 1996.

profunda e iluminadora. A palavra (*logos* em grego é a razão, aquilo que explica a realidade) é a síntese da sabedoria, da elegância e da emoção”.<sup>73</sup> Escrita ou falada, a palavra era uma experiência intensa e estava diretamente ligada ao prazer compartilhado de ver filmes determinados, como *Ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), do francês Alain Resnais:

Foi um filme que deu uma enorme discussão. Lembro que o Clube de Cinema apresentou, nós fomos lá discutir, mas o Gastal teve a habilidade de não fazer uma discussão. Sei que terminou o filme, nós saímos e as pessoas ficaram na Rua da Praia, era no cinema Ópera (...). A gente saiu pra rua, naquela época a Rua da Praia era de paralelepípedo, e o grupo ficou discutindo furiosamente, contra e a favor e não sei que mais. Uma hora, mais ou menos, se discutiu aí, por aquelas ruas.<sup>74</sup>

Um dos aspectos principais dos novos estudos sobre os meios de comunicação é a importância que passou a ser atribuída aos contextos sociais práticos nos quais os indivíduos recebem as formas simbólicas mediadas. É o que Thompson chama de *caráter mundano da atividade receptiva*,<sup>75</sup> na qual a recepção dos produtos da mídia se faz através de rotinas, de práticas que os indivíduos integram como parte de suas vidas cotidianas. Esta noção supera a idéia clássica de que os receptores dos produtos da mídia são consumidores passivos, simples depositários de mensagens alheias aos seus interesses e objetivos. Mesmo quando os indivíduos não tem controle sobre os conteúdos das matérias simbólicas, considera-se atualmente que as maneiras como recebem, utilizam e reelaboram os conteúdos se constituem em formas ativas e

---

<sup>73</sup> BARROS, Jefferson. Um príncipe da Renascença que ama Carlitos e Orson Welles. In.: BECKER, Tuio. Op. cit. p. 129.

<sup>74</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>75</sup> THOMPSON, John B. *Mídia e modernidade: uma teoria social da mídia*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. p. 42.

criativas de recepção. Com esta noção, quero considerar a relevância na maneira como eram recebidos os filmes na década de 1960, que emerge de sucessivos relatos:

Tinha um grupo de pessoas e naquela época Porto Alegre era pequena e a gente se reunia muito, em torno do Clube de Cinema, ali na ladeira. Naquela época o cinema era duas, quatro, seis, oito e dez. Então, a gente jantava e ia pra lá e ficava entre 7 e 8h discutindo, conversando, batendo papo e, às oito, ia ao cinema. (...) A gente freqüentava muito as ruas de Porto Alegre. Nós éramos uma geração das ruas. Isso aí era muito forte. Porto Alegre era uma cidade que a gente freqüentava, habitava, quer dizer, andava pelas ruas.<sup>76</sup>

As pessoas se reuniam em função de sua condição de serem todos espectadores apaixonados e se encontravam para falar sobre os filmes, trocar idéias, impressões, expor seus pontos de vistas, divergir, concordar, opinar. É a condição de cinéfilos que dá a esses indivíduos o sentido de pertencimento como um grupo social que se destingue por ser mais do que apenas espectador. Ainda que tivessem opiniões diferentes, todos se identificavam na condição de “apaixonados por cinema”. Neles se expressavam o cruzamento de três mídias: os filmes que viam, os jornais do centro do país que liam e a revista *Cahiers du Cinéma*, que nem todos liam, mas cujas idéias circulavam nestes lugares públicos de encontro. São aspectos que demarcam o grupo geracional do qual Hélio Nascimento fez parte e que foi identificada com precisão através de seu vínculo com a revista francesa, por uma geração posterior, na passagem para a década de 1970, que obtém espaço para escrever críticas de cinema no jornal *Folha da Tarde*:

Era a época dos “terçaferinos”, dos que escreviam às terças-feiras. Foram apelidados assim porque eram muito ferinos, eram muito bandidos, eram malvados, brigavam uma barbaridade. Ih, xingavam a gente, nos chamavam de *Cahiers du Cinéma* – eu até nem lia muito *Cahiers du Cinéma*. Mas era muito interessante, de repente, tu gostar tanto de certos diretores e ser xingado por isso, ter sua inteligência, sua sensibilidade questionada.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Depoimento do Enéas de Souza.

<sup>77</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

Nascido em Porto Alegre em 1945, Luiz Carlos Merten faz uma trajetória pessoal diversa dos demais críticos. Tendo ingressado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, produziu seus primeiros textos naquele ambiente:

A gente tinha um mural na Faculdade, era livre para cada um se expressar do jeito que quisesse e eu me lembro que comecei a escrever sobre filmes que eu gostava. Eu me lembro que um dos filmes que eu escrevi foi um *western* de Raoul Walsh chamado *Um clarin ao longe* e publiquei naquele mural e algumas pessoas vieram falar comigo, que tinham gostado, ou que não tinham gostado do filme, que não tinham entendido e com as coisas que eu tinha escrito dava uma visão diferente para elas. Agora, uma coisa engraçada, é que eu realmente não tenho consciência de ter qualquer leitura prévia sobre cinema.<sup>78</sup>

O depoimento de Merten é bastante ilustrativo para pensarmos a recepção e a circulação das idéias. Ele chega ao ambiente da crítica depois de 1965, ingressa no *Diário de Notícias* em dezembro de 1966 que lhe dá acesso privilegiado às atividades do Clube de Cinema e passa a conviver com os críticos, participando da troca de opiniões e idéias:

Eles tinham o tal do embasamento no pensamento da crítica francesa. Eles liam *Cahiers du Cinéma*. Eu li *Cahiers du Cinéma* pela primeira vez na minha vida, eu acho, em 80. Mas, eu desenvolvi logo essa capacidade de analisar um filme, porque embora eu não lesse *Cahiers*, eu circulava. Teve uma época, por exemplo, havia o cinema Rex ou o Ópera, que eram os cinemas dos filmes de arte nos anos sessenta. (...) Então, a gente ia muito e era comum, tinha na Rua da Praia um café chamado Ryan. Então, a gente ia à última sessão, das 10 à meia-noite e depois ia lá pro Ryan, que eu acho ficava aberto até a uma e depois ficava caminhando pela Rua da Praia, pra cima e pra baixo, conversando. Então, digamos, dessas conversas, até mais do que da leitura, foi se desenvolvendo a minha concepção de cinema e as idéias, essas coisas da relação ator-cenário, essa base.<sup>79</sup>

O processo de apropriação das mensagens da mídia, sejam visuais ou escritas, é ativo e potencialmente crítico, nos fala Thompson ao questionar o mito do receptor

<sup>78</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

<sup>79</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

passivo.<sup>80</sup> Na dinâmica contínua de compreensão e interpretação, de discussão, apreciação e incorporação das mensagens, no esforço que as pessoas fazem para entender e dar sentido, pessoalmente e compartilhando com outras pessoas, elas entram num processo de auto-formação e de auto-entendimento de si próprias. É um processo quase inconsciente no qual as pessoas reformulam os limites de suas experiências e na revisão e formulação que fazem de sua compreensão do mundo e de si mesmas expressam sua identidade.

---

<sup>80</sup> THOMPSON, John B. Op. cit. p.37.

## 2

## AS PUBLICAÇÕES E A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

A crítica cinematográfica é uma especialização profissional que surge no contexto da indústria cultural, no bojo de uma prática inaugurada pelo jornal francês *La Presse*, em 1836, de abrir o rodapé de suas páginas para a publicação de romances seriados em forma de *folhetim*. Com o tempo o espaço se configurou como lugar de temas culturais, alimentando os leitores com crônicas variadas, de política e de costumes, crítica teatral e de artes em geral.<sup>81</sup> No caso do cinema, apenas dois dias separam a famosa sessão inaugural do cinematógrafo no Grand Café do Boulevard des Capucines, no dia 28 de dezembro de 1895, dos primeiros comentários publicados na imprensa. “Uma maravilha fotográfica”, comentou o *Le Radical* e “a morte deixará de ser absoluta”, saudava *La Poste* sobre o genial invento dos irmãos Lumière.<sup>82</sup> A manifestação do profissional de imprensa sobre o cinema insere-se no quadro do “periodismo cultural”, entendido como um conjunto complexo e heterogêneo de meios, gêneros e produtos envolvendo propósitos criativos, críticos ou de simples difusão relacionados à produção, circulação e consumo dos bens simbólicos.<sup>83</sup>

Na atividade do crítico de cinema conjugam-se múltiplos interesses: dos jornais que acompanham as novidades e prestam serviço aos leitores, auferindo ganhos

---

<sup>81</sup> HOHLFELDT, Antonio. Jornalismo cultural: uma perspectiva. *Continente Sul Sur*. Porto Alegre, n. 2, p.57-68, novembro, 1996.

<sup>82</sup> Apud AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 12.

<sup>83</sup> CARVALHAL. Tania Franco. Periodismo, P. F. Gastal e o Caderno de Sábado. *Continente Sul Sur*. Op. cit. p. 11-6.



financeiros com isso, do público que toma conhecimento sobre os programas e dos produtores que informam sobre seus produtos. Neste aspecto, considerando sua origem como profissão, a atividade de crítica cinematográfica encontra o seu significado, sentido e legitimidade na imprensa diária. Conforme estudo de José Marques de Melo a respeito dos diferentes gêneros jornalísticos, a crítica de arte enquadra-se na categoria “jornalismo opinativo” ou “de opinião”.<sup>84</sup> O crítico distingue-se do “resenhista”, bastante comum no campo do periodismo cultural, que se caracteriza por reproduzir nos meios as informações que ancoram o lançamento no mercado dos produtos da indústria cultural. Este ponto é crucial no debate ideológico sobre o papel do profissional de imprensa e sua subserviência às pressões de mercado, via de regra ao cinema norte-americano, que sempre fez acompanhar o lançamento dos filmes com farto material informativo e ilustrativo distribuído para a imprensa.

É um desafio para o jornalista suprir a ausência de material de apoio, informativo e de imagem, das cinematografias economicamente menos estruturadas, a fim de chamar a atenção do leitor para um produto diferenciado. No acervo de P. F. Gastal, os inúmeros exemplares de *Cahiers du Cinéma* recortados nos espaços de fotografias, de onde foram retiradas imagens de filmes europeus para ilustrar as páginas do *Correio do Povo* e da *Folha da Tarde*, confirmam as palavras de Tania Franco Carvalhal quando diz que “falar em ‘periodismo cultural’ significa entender

---

<sup>84</sup> MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985. Apud HOHLFELDT, Antonio. Op. cit.

por cultura não apenas um campo especializado de práticas e de produtos, mas a dimensão expressiva e criadora da vida cotidiana”.<sup>85</sup>

Outra função bastante comum na imprensa é a do cronista que, em seus comentários, abarca o cinema. A especialidade do cronista não é definida pela exclusividade, conforme aponta Luciana Araújo sobre a vigorosa crônica cinematográfica de Recife nos anos cinquenta. Na passagem da tradicional figura do cronista de assuntos gerais para o jornalismo especializado, um dos pontos diferenciadores é dado pelo acesso a textos sobre cinema, que proporcionam ao cronista intimidade com o vocabulário cinematográfico e acompanhamento das tendências do cinema mundial.<sup>86</sup> Diferente do cronista, o crítico distingue-se por uma ação no sentido de acumular um conhecimento especializado e pela atividade exclusiva de assistir aos filmes e emitir uma opinião baseada em formulações de estética, história e linguagem do cinema. Foi assim que a crítica demarcou seu espaço e função, na França da segunda década do século 20.

Os precursores do cineclubismo são os mesmos da crítica cinematográfica, enquanto movimento coordenado de legitimação do cinema como arte e inserção do produto da indústria na tradição das belas artes. Louis Delluc é considerado o primeiro grande crítico, “pai da crítica cinematográfica”,<sup>87</sup> continuador de Ricciotto Canudo, o pioneiro do cineclubismo que em 1911/1912 inscreveu o cinema no sistema das belas

---

<sup>85</sup> CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit. p. 12. Quanto aos exemplares dos *Cahiers du Cinéma*, encontram-se no acervo de P. F. Gastal. A prática é comum entre os críticos de cinema localizados distante dos centros de produção quando buscam valorizar um filme do qual não possuem imagens para ilustrar os textos nos periódicos. Testemunhei esta prática por parte do crítico Tuio Becker quando trabalhei no jornal *Correio do Povo* entre 1986 e 1989.

<sup>86</sup> ARAÚJO, Luciana. Op. cit. p. 15-24.

<sup>87</sup> Escrevia no *Paris-midi* e colaborava nas revistas *L'Esprit Nouveau*, *Bonsoir*, *Comoedia Illustré*, *Le Crapouillot*, além de ser o redator-chefe de *Film*. ARISTARCO, Guido. Op. cit. p.113.

artes. Delluc dedicou sua curta existência de 34 anos (1890-1924) a uma campanha apaixonada de valorização do cinema como arte, escrevendo em jornais e revistas, dirigindo-se à burguesia e ao povo com o único propósito de despertar o amor pelo cinema. Provocava a elite burguesa, desdenhosa em seu esnobismo, e utilizava um tom pedagógico com as massas, nas quais exultava a simpatia à novidade da arte tecnológica, mas considerava incapaz de fazer escolhas adequadas.<sup>88</sup> No Rio Grande do Sul, desde muito cedo constituiu-se a figura do crítico cinematográfico.

O ciclo regional de produção ocorrido em Pelotas, desencadeado pela fundação da Guarany Films em 1913, por iniciativa do português Francisco Santos,<sup>89</sup> também repercutiu no campo da crítica com o pioneirismo de Pery Ribas. Garoto apaixonado por cinema que se alfabetizou lendo os programas dos filmes, o pelotense nascido em 1904 teve a sua sensibilidade marcada pela experiência local, que o fez aderir incontinenti ao cinema brasileiro. Sua trajetória é peculiar, pois começou a escrever aos 15 anos com uma coluna exclusiva sobre cinema brasileiro no jornal *O Libertador*, de Pelotas, passando pelo *Estado do Rio Grande*, de Porto Alegre, até chegar ao Rio de Janeiro em meados de 1932. Convidado por Adhemar Gonzaga, redigia a sessão “Cinema Brasileiro” de *Cinearte*, onde ficou dez anos, foi secretário de redação, fazia críticas e reportagens. Escreveu nas sessões de cinema de vários jornais e revistas especializada tendo se destacado também como secretário de redação de *A Cena Muda* na década de 40.<sup>90</sup> Por razões de saúde retornou a Pelotas em 1952, tornando-se

---

<sup>88</sup> XAVIER, Ismael. *Sétima arte: um culto moderno*. Op. cit. p. 52.

<sup>89</sup> SANTOS, Yolanda Lhullier dos e CALDAS, Pedro Henrique. *Francisco Santos: pioneiro no cinema do Brasil*. Gramado: 24º Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro, 1996.

<sup>90</sup> No Rio de Janeiro: *O Jornal*, *O Diário da Noite*, *Gazeta de Notícias*, *O Cruzeiro*, *A Noite*, *Carioca*, *O Globo*, revista *Para Todos*, sob pseudônimo. Ao retornar a Pelotas, no *Diário Popular* e no *Correio do Povo*. RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do cinema*

colaborador sistemático do *Correio do Povo* até meados dos anos setenta. De memória prodigiosa e estilo informativo era chamado de “arquivo ambulante”, tendo se notabilizado nos veículos pelos quais passou por sessões onde esclarecia dúvidas de leitores sobre qualquer assunto cinematográfico. Ao morrer, em 1979, deixou um imenso arquivo adquirido e incorporado ao acervo de P. F. Gastal.<sup>91</sup>

Outra referência fundamental da cultura cinematográfica no Rio Grande do Sul é Jacob Koutzii, que escrevia e era conhecido pelo pseudônimo Plínio Moraes. Sua produção se estende de 1936 e 1949, publicada nos jornais *Diário de Notícias*, *Folha da Tarde* e *Correio do Povo*. Nascido na Rússia, emigrou para o Brasil ainda menino, fixando-se em Porto Alegre, onde desenvolveu carreira comercial e se projetou como um dos expoentes da comunidade judaica em seu tempo. Era homem de vasta cultura e inesgotável curiosidade intelectual que canalizou para o cinema, cuja paixão compartilhou com várias gerações dentro do círculo de relações do Clube de Cinema de Porto Alegre, que ajudou a fundar e foi um dos principais incentivadores. Nas críticas de Plínio havia um “roteiro interdisciplinar”, no qual o cinema se configurava como instrumento para abordar todos os assuntos: a literatura, as artes plásticas, a história e a política a partir de enfoques ao mesmo tempo sociais e artísticos.<sup>92</sup>

A prática da crítica cinematográfica como um exercício de defesa do cinema enquanto expressão artística é uma idéia vigente na Porto Alegre da década de 1960. Não se concebe a crítica com outra função senão a de revelar os valores do “bom”

---

*brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. A luta solitária de um pesquisador de cinema. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 jan. 1975.

<sup>91</sup> Os acervos de Pery Ribas e de P. F. Gastal pertencem à família Gastal e constituem a Cinemateca P. F. Gastal, sediada no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de Porto Alegre, desde 1997.

<sup>92</sup> KOUTZII, Jacob. *A tela branca*. Organização e texto crítico de Flávio Loureiro Chaves. Pesquisa e seleção de Marcus Mello e Márcia Lopes Duarte. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 9-14.

cinema para um público que os ignora e, para isso, se faziam necessários espaços, que são, por excelência, os periódicos diários.

## 2.1 Os jornais

Por sucessivas décadas o principal veículo de imprensa do Rio Grande do Sul foi o jornal *Correio do Povo*, fundado no século 19 por Francisco Antonio Vieira Caldas Júnior. Quando surgiu, em 1895, os jornais eram ligados ou pertencentes a agremiações político-partidárias. Por não se apresentar nesta condição, firmou sua posição como leitura obrigatória para todo rio-grandense que buscasse informação isenta, inserido-se nos acontecimentos de seu tempo. O *Correio do Povo* tinha um perfil conservador e tradicional e para contrabalançar com este caráter histórico, a Companhia Jornalística Caldas Júnior fundou em 1936 a *Folha da Tarde* para ser um jornal mais leve, inspirado no formato tablóide dos vespertinos de Buenos Aires.<sup>93</sup>

A *Folha da Tarde* tinha uma proposta de modernidade que se concretizou apenas na década de 60, então pressionada pela concorrência da *Última Hora*. Com uma renovação gráfica, editorial e filosófica, experimentou auge de tiragem e circulação na segunda metade daqueles anos. Entre 1967 e 1970, circulando às 14h, a *Folha da Tarde* chegou na barreira dos cem mil exemplares somente com venda avulsa. Era um momento de expansão da empresa e, também, de lutas internas de poder, que resultaram na criação de mais um jornal, a *Folha da Manhã*, que passou a circular em março de 1969. Logo se estabeleceu como um “jornal alternativo”,

---

<sup>93</sup> GALVANI, Walter. *Um século de poder: os bastidores da Caldas Júnior*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 325-29.

inovando em termos de linguagem e posições editoriais e alinhando-se ideologicamente contra a ditadura, gerando crises internas na empresa cujo perfil predominante era de tradição conservadora.<sup>94</sup>

O comando da área de cinema na “Casa de Caldas”, como era conhecida a empresa, era de P. F. Gastal, que contava com o apoio irrestrito do diretor Breno Caldas para preencher as páginas sociais e de cultura, das quais também era editor. Gastal havia ingressado como colaborador no *Correio do Povo* no final dos anos quarenta e após uma passagem por São Paulo, convidado por Alberto Cavalcanti para ser assessor de imprensa na Cia. Cinematográfica Vera Cruz, assumiu em 1952 o posto que só deixaria em 1984, na crise que levou a empresa à falência. Na *Folha da Tarde* Gastal assinava o setor de cinema com o pseudônimo “Calvero”, inspirado por seu ídolo Charlie Chaplin do filme *Luzes da ribalta*. Gastal também mantinha programa de cinema, com informações e trilhas de filmes na Rádio Guaíba da empresa. Ele só não teve ingerência sobre a *Folha da Manhã*, proposta e comandada por um grupo ao qual não pertencia.

O *Diário de Notícias* era o outro grande jornal tradicional. Lançado em 1 de março de 1925, passou a integrar depois de alguns anos a empresa Diários e Emissoras Associados de Assis Chateaubriand. Experimentou uma fase áurea na década de 40 como um dos mais importantes órgãos jornalísticos do Rio Grande do Sul, competindo diretamente com o *Correio do Povo*. Por seu alinhamento ideológico contrário à política de Getúlio Vargas, foi depredado e incendiado pela população por ocasião do suicídio do presidente, em 24 de agosto de 1954. Ficou seis meses fora de circulação,

---

<sup>94</sup> GALVANI, W. Op. cit. p. 417- 419. A *Folha da Manhã* e a *Folha da Tarde* foram fundidas em março de 1980, constituindo um único jornal.

foi indenizado pelo governo três anos após o incêndio, mas nunca mais se recuperou, vindo a fechar em 1979.<sup>95</sup> Embora tivesse perdido espaço, ainda era um jornal importante na metade da década de 60, principalmente pelo impulso que lhe deu o jornalista Celito de Grandi. Neste jornal Luiz Carlos Merten iniciou sua trajetória como crítico.

Apesar de ter cursado até o final, Merten não diplomou-se em Arquitetura. Utilizou a vaga na Universidade Federal do Rio Grande do Sul transferindo-se para a Faculdade de Comunicação Social a fim de cursar Jornalismo. A necessidade do título se impôs no início dos anos setenta quando ingressou na *Folha da Manhã*, substituindo Jefferson Barros que ia para a revista *Veja*. Posteriormente Merten trabalhou em *Zero Hora* nos setores de Esporte e Internacional, retornando ao Cinema em 1984 quando o jornal *Gazeta Mercantil* criou um suplemento regional que deu origem ao jornal *Diário do Sul*. Com o fechamento do jornal Merten transfere-se para São Paulo em 1989, vindo a ingressar em *O Estado de S. Paulo* como crítico de cinema, onde permanece até hoje.

Entre os jornais tradicionais que circulavam na década de 60 havia o *Jornal do Dia*, “ultraconservador”<sup>96</sup>, nas palavras de Jefferson Barros. Veículo de difusão da igreja católica, havia sido fundado em 1943 pela Cúria Metropolitana de Porto Alegre. Fazia a cobertura dos acontecimentos nacionais e internacionais através das agências de notícias e possuía a peculiaridade de não fazer cobertura policial. Era um jornal de colunas entre as quais a de cinema era a mais famosa, escrita por Humberto Didonet,

---

<sup>95</sup> DILLENBURG, Sérgio Roberto. *Quatro publicações marcantes no jornalismo rio-grandense*. Nova Petrópolis: Amstad, [s/d].

<sup>96</sup> BARROS, Jefferson. *Golpe mata jornal: desafios de um tablóide popular numa sociedade conservadora*. Porto Alegre: Já Editores, 1999. p. 39.

crítico de projeção nacional em decorrência do movimento cineclubista. No início da década o jornal entrou em processo acentuado de decadência, vindo a fechar em 1966, quando, então, a coluna religiosa foi absorvida pelo *Correio do Povo*. É importante acentuar que, apesar da restrição moral aos filmes, a coluna de Didonet era bastante lida e considerada pelos segmentos mais conservadores da sociedade. Como análise de filmes, suas críticas eram consistentes e também contribuíram para a formação da cultura cinematográfica local, como testemunha Antonio Hohlfeldt, cujo avô assinava o *Jornal do Dia*. Hohlfeldt iniciaria no final dos anos sessenta uma carreira bem-sucedida como jornalista através da crítica de cinema e seus primeiros contatos com o pensamento cinematográfico deram-se através da coluna de Didonet.<sup>97</sup>

Hiron Cardoso Goidanich cursava jornalismo em 1959 quando ingressou no jornal *Última Hora* para fazer a cobertura estudantil. O interesse por cinema foi logo revelado e em 1960, aos 26 anos, ele iniciava a carreira de crítico cinematográfico. O jornal havia sido lançado em 12 de junho de 1951, no Rio de Janeiro, por Samuel Wainer, a partir de proposição de Getúlio Vargas. Com uma proposta de inovação, lançava-se como um jornal popular com alinhamento ideológico nacionalista e de esquerda. Com a expansão foi introduzida a novidade das edições regionalizadas, sendo, em 1958, lançada a de Porto Alegre. O impulso para a abertura da sucursal gaúcha foi determinado pela eleição de Leonel Brizola, que aos 36 anos chegava ao governo estadual depois de uma polarizada e disputadíssima campanha eleitoral. Contra uma direita conservadora de base agropecuária, venceu as eleições para

---

<sup>97</sup> Depoimento de Antonio Hohlfeldt à autora. Na Faculdade dos Meios de Comunicação da PUCRS, onde é coordenador do Programa de Pós-Graduação, Hohlfeldt desenvolve projeto CNPq/ FAPERGS de resgate da história do *Jornal do Dia*.



governador em 1958 com 55% dos votos, representando a classe média e os segmentos populares e trabalhistas urbanos. Tinha uma proposta de modernização e desenvolvimento da sociedade gaúcha através da industrialização. Era um período de profunda divisão ideológica, na qual os segmentos de esquerda representados na eleição de Brizola necessitavam de meios próprios de expressão ideológica.<sup>98</sup>

Entre as exigências de Samuel Wainer para a edição do segmento regional estava a inserção do jornal nos setores organizados das massas populares, cuja coluna vertebral era o movimento sindical. Com um espírito de modernidade que incluía a diagramação de todas as páginas, fato raro naquela época, mesmo nos grandes jornais do centro do país, *Última Hora* gaúcha tornou-se autônomo em relação à edição nacional e, em 15 de fevereiro de 1960, ganhou sua primeira edição impressa em Porto Alegre. Ao contrário de todos os jornais da rede UH, que eram em formato standard, a edição gaúcha era tablóide e começou a circular à tarde, concorrendo diretamente com a *Folha da Tarde*, impondo uma dinamização ao vespertino da Caldas Júnior.<sup>99</sup> Foi em *Última Hora* que Goida encontrou seu espaço, cuja presença do cinema estava ligada à proposta de modernidade, sem que isto implicasse num alinhamento ideológico do crítico. Com o golpe de 1964 o jornal foi fechado por Samuel Wainer e vendido para Zero Hora Editora Flan S.A, empresa constituída por quatro sócios que fazem circular *Zero Hora*. Em 1970 o jornal passa a ser propriedade de Maurício Sirotsky Sobrinho.

Tendo ingressado no mercado de trabalho e envolvido com múltiplas atividades, Goida

---

<sup>98</sup> Leonel Brizola assumiu como governador em 31 de janeiro de 1959 sucedendo Ildo Meneghetti. Apenas cem dias após tomar posse como governador, em 13 de maio de 1959, Brizola assina o decreto de expropriação da Bond and Share, truste internacional subsidiário da American Foering Power, que monopolizava o serviço de distribuição de energia elétrica no Estado. Fixou em CR\$ 1,00 (US\$ 0,05) a indenização simbólica da multinacional que explorou por quase 40 anos o serviço de energia elétrica. BARROS, Jefferson. Op. cit. p. 35.

<sup>99</sup> BARROS, Jefferson. Op. cit.

acabou por não concluir o curso universitário, que abandonou depois do primeiro ano. Como crítico de cinema manteve-se em *Zero Hora* até se aposentar, em 1995.

Outro espaço importante da crítica cinematográfica é o *Jornal do Comércio*, onde Hélio Nascimento ingressou em 1961, aos 25 anos, substituindo o crítico J. A. Moraes de Oliveira, que dirigiu-se para a atividade publicitária. Fundado em 1933 como *Boletim Informativo do Comércio*, transformou-se em 1956 no *Jornal do Comércio*, consolidando-se na cobertura das áreas econômica e do comércio. Empresa de porte médio, familiar, caracteriza-se pela independência de não integrar nenhuma rede de comunicação ou grande grupo financeiro. Como ainda acontece, não circula nos finais de semana e mantêm-se através de um sistema de assinaturas. Ao longo de sua história o jornal passou por duas grandes reformas de modernização: no final da década de 60, com a aquisição de uma sede própria e a implantação do sistema off-set de impressão; e no início da década de 80, no vazio mercadológico e cultural que se abriu com a crise da Cia. Jornalística Caldas Júnior.

Porta-voz das classes empresariais, o *Jornal do Comércio* se caracteriza por uma “filosofia homogênea e linear” de defesa do sistema capitalista de maneira clara, sem entrar em nenhum tipo de campanha de contestação ou denúncia. Quanto às questões sociais, “sempre mereceram atenção e foram analisadas sob um enfoque humanitário e cristão”. Apresentando-se como um veículo de objetivos transparentes, modesto e coerente em seu propósito de atender à demanda de seu público, o *Jornal do Comércio* tem na credibilidade seu principal patrimônio, simbolizado pelo fato de ser um veículo “lido, aceito, respeitado e, sobretudo, influente na sua área, tanto nas

informações quanto nas mensagens publicitárias”.<sup>100</sup> Hélio Nascimento deixou o jornal apenas por um breve período, ao se aposentar, entre 1992 e 1994, quando escreveu por alguns meses em *Zero Hora*, retornando como colaborador para ser exclusivamente crítico de cinema, o que continua fazendo, semanalmente.<sup>101</sup>

Para os cinéfilos dos anos sessenta e tantos depois, nunca importou que o *Jornal do Comércio* fosse quase tão somente uma folha de editais e publicações legais de empresas, pois havia nele o interesse das opiniões de Hélio, “uma figura do iluminismo”, nas palavras do amigo Jefferson.<sup>102</sup> Desde o começo, sua coluna de cinema foi um espaço de autonomia, confirmada quando passou também a editor do caderno de cultura e sociedade. A credibilidade do jornal estendeu-se ao crítico que, avesso a polêmicas e reservado, é considerado pela comunidade local como um dos mais sérios e consistentes. Soma-se a esta caracterização o fato de Hélio ter produzido e apresentado programa semanal de informação e crítica cinematográfica na Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dedicada predominantemente à música erudita e com perfil educativo. Chamado *Cinema de Segunda a Segunda* o programa existia desde a fundação da Rádio, em 1957, oferecendo aos ouvintes informações sobre os lançamentos do circuito cinematográfico, comentários e músicas de filmes. O seu principal produtor havia sido J. A. Moraes de Oliveira, que como já referi, deixou o campo do jornalismo pela publicidade. Alguns jornalistas não especializados realizaram o programa até Hélio assumir em outubro de 1972, mantendo-se como

---

<sup>100</sup> As citações foram colhidas em KHALED, Maria Luiza. *Jornal do Comércio: sua história, estrutura e caminhos*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1986. p. 34-63.

<sup>101</sup> Durante seu afastamento tive a oportunidade de escrever meus primeiros textos como crítica, todas as semanas, durante um ano, entre 29 de outubro de 1992 e 7 de outubro de 1993.

<sup>102</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

titular até aposentar-se em 2001.<sup>103</sup> Assim como muitos jornalistas sem curso de nível superior, Hélio obteve reconhecimento do exercício da profissão em decorrência do tempo que exercia a atividade, quando foi regulamentada por lei, em 1969.<sup>104</sup>

## 2.2 P. F. Gastal

Ele era um “príncipe da Renascença”,<sup>105</sup> nas palavras sempre arrebatadas do entusiasmado Jefferson Barros que, sem nenhuma dúvida, amou Gastal. Assim como tantos outros que compartilharam de sua presença estimulante. Durante quase meio século Gastal foi um foco difusor e congregador da produção cultural e intelectual do Estado, além de referência nacional da cultura cinematográfica no Sul. Vinculou-se ao cinema muito cedo, ainda em Pelotas, onde nasceu em 1922.

O fato de ter se desenvolvido em Pelotas um dos importantes ciclos cinematográficos do cinema brasileiro está relacionado ao poder econômico que aquela cidade de latifundiários experimentou no século 19 como decorrência das

---

<sup>103</sup> Iniciei minha atividade profissional na Rádio da Universidade onde trabalhei de 1982 a 1989, inicialmente como estagiária de jornalismo, depois integrada ao quadro funcional. Tive oportunidade de substituir Hélio Nascimento em mais de uma ocasião na produção e apresentação do programa que foi transmitido todas as semanas até dezembro de 2001, quando uma restauração geral no prédio da rádio levou a suspensão de toda a programação, coincidindo também com a aposentadoria de Hélio. O dia de transmissão manteve-se sempre às segundas-feiras, assim como o nome, indiferente ao fato do dia de lançamento dos filmes ter sido deslocado, na década de 1980, das segundas-feiras para sextas-feiras. A estratégia de antecipar ao final de semana as estréias foi uma resposta do mercado distribuidor e exibidor diante das demandas de mais consumo e competitividade geradas pela sociedade.

<sup>104</sup> Tanto o Decreto-Lei nº 972 de 1969 quanto o Decreto-Lei nº 83.284 de 1979, que regulamentam o exercício da profissão de jornalista, determinando a obrigatoriedade do curso superior, dispõem sobre os “provisionados”, ou seja, pessoas que exercem funções e ocupam cargos que, pela legislação em vigor, são privativos de jornalistas profissionais. Para que fossem reconhecidos, exigia-se um diploma de curso de nível superior ou certificado de ensino de 2º Grau. PINTO, Nélia Maria Machado. *O jornalista e sua legislação profissional e trabalhista*. São Leopoldo: 1983. Monografia de conclusão (Curso de Direito). Centro de Ciências Jurídicas. Universidade do Vale dos Sinos.

<sup>105</sup> BARROS, Jefferson. Um príncipe da Renascença que ama Carlitos e Orson Welles. In.: BECKER, Tuio (org.). Op. cit. p. 125.

charqueadas. A prosperidade da região atraiu o patriarca da família Gastal, Amadêo Gustavo, ao imigrar da França no século 19. Instalou-se em Pelotas onde, entre outras atividades, fundou em 1895 o Externato Francês.<sup>106</sup> Paulo era um dos mais jovens entre os nove filhos do agrimensor Edmundo Gastal Sobrinho e sua família distinguia-se por um espírito um tanto liberal, progressista e pela cultura. Na adolescência o futuro crítico de cinema começou a colecionar as publicações especializadas *A Cena Muda* e *Cinearte*. Aos 18 anos passou a trabalhar no cinema Guarani, encarregado de fazer a divulgação dos filmes para os jornais. Envolveu-se logo com a programação, organizando exposições especiais de comédias e desenhos para orfanatos da cidade. Chegar à imprensa foi um caminho natural. Da publicação em pequenos jornais passou a responder pela seção de cinema do *Diário Popular*, no qual escreveu de 1941 a 1949, já morando em Porto Alegre. Utilizava o pseudônimo francês *Ecran*,<sup>107</sup> definindo desde cedo sua filiação cultural com o pensamento francês.

O espectro da ação de Gastal extrapolou o cinema em significado e importância. No Caderno de Sábado do *Correio do Povo*, que criou com o jornalista Oswaldo Goidanich e dirigiu de 1967 a 1981, publicou autores do Sul, novos e consagrados, além de escritores e ensaístas de todo o País, europeus e latino-americanos, orientando-se pela atualidade e universalidade dos textos, com agudo senso crítico e oportunidade jornalística.<sup>108</sup> Está na exata medida dos fatos a afirmação de Flávio Loureiro Chaves:

<sup>106</sup> Livro familiar escrito por Paulo Gastal sobre Amadêo Gustavo Gastal. Pelotas: 1974.

<sup>107</sup> Sem acento agudo na letra e, como no francês *écran*, que significa tela de cinema. GASTAL, Paulo Fontoura. *Cadernos de cinema de P. F. Gastal*. Org. Tuio Becker. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996. p. 5.

<sup>108</sup> CARVALHAL, Tania Franco. Op. cit. p. 15.

Eu tenho uma frase que tem me custado muito caro, que eu já disse há dez anos e venho repetindo: de 60 a 80 houve cultura em Porto Alegre porque existia a mesa do Gastal no *Correio do Povo*. Só por isso existiu cultura em Porto Alegre, porque senão nós estaríamos na idade da pedra lascada, não seria nem a pedra polida. A verdade é que ali, na mesa no *Correio do Povo*, o Gastal foi o animador do movimento de música, do movimento de literatura, era o homem que coordenava a página literária, depois transformada em Caderno de Cultura do *Correio do Povo*. Quer dizer, ele era o homem pra onde convergia tudo em termos de cultura em Porto Alegre.<sup>109</sup>

Bem... Refletir sobre esta análise profundamente amorosa, carregada de admiração, implica em aceitar a dificuldade de isentar-me, afinal, no início da década de 80, ainda estudante de jornalismo, também frequentei a famosa mesa do Gastal, para ser ouvinte atenta de entusiasmadas preleções sobre cinema. Atribuo a este convívio e ao ambiente do Clube de Cinema de Porto Alegre, a base de minha sensibilidade cinematográfica. O tom pedagógico era indisfarçável e elemento essencial da atuação de Gastal na cena cultural da cidade, o que justifica a declaração do amigo Paulo Emílio Salles Gomes, que a ele atribuía a “constituição em Porto Alegre do público cinematográfico proporcionalmente mais evoluído do Brasil”.<sup>110</sup>

Desde cedo Gastal manifestou consciência em relação ao poder de conhecimento gerado pelo cinema, conforme o texto *O papel do cinema*, publicado em 1948 na *Revista do Globo*, quando era gestado o Clube de Cinema de Porto Alegre e ele iniciava sua trajetória na capital gaúcha:

Ninguém discute, em nossos dias, a importância da cinematografia como um dos melhores e mais eficazes instrumentos de educação cultural das massas (...) o cinema exerce uma acentuada influência sobre a mentalidade humana e sobre a evolução das tendências artísticas, políticas e até filosóficas dos povos civilizados.

<sup>109</sup> Depoimento de Flávio Loureiro Chaves.

<sup>110</sup> A citação aparece no texto Primavera em Florianópolis (6 out. 1962) no qual Paulo Emílio discorre sobre a Semana do Cinema Novo Brasileiro, realizada na capital catarinense, durante a qual deparou-se com o sentido profundo do Cinema Novo dentro de si próprio e conviveu com a comunidade cinematográfica. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 408.

Assim argumentando, lamenta no conjunto da produção “a falta de critério”, responsável por “deturpar ainda mais o gosto do público”, posicionando-se como intelectual frente às questões de seu tempo:

O que desejam os amantes da Sétima Arte é que o Cinema não continue sendo mais um corruptor do gosto artístico das massas, como acontece nas atuais circunstâncias, e que, pelo menos, as divirta sem prejudicar o trabalho daqueles que lutam pela sua elevação espiritual. Para nós brasileiros (...) a aceitação desse programa mínimo por parte dos responsáveis na produção de películas, representaria um dos fatores mais importantes na luta contra a falta de senso artístico de nosso povo.<sup>111</sup>

O campo da crítica nos anos cinquenta, situado por Arthur Autran, dividia-se entre as correntes predominantes dos “críticos-históricos” e dos “esteticistas”, categorizações em torno das quais também se alinhavam os partidários do conteúdo contra os formalistas e os da esquerda contra a direita. Em torno do eixo Rio-São Paulo, pertenciam ao grupo dos “críticos-históricos” Alex Viany e, por exemplo, Carlos Ortiz. Entre os “esteticistas” estavam Moniz Vianna, Almeida Salles e Paulo Emílio Salles Gomes.<sup>112</sup> A vida possui uma dinâmica difícil de enquadrar em categorias, que, no entanto, podem nos ajudar como instrumento de compreensão da complexidade das relações sociais. O referido alinhamento não é relevante em Porto Alegre como o é no eixo Rio-São Paulo, pois além do campo da crítica ser menor, junto com a simpatia por determinadas correntes de idéias havia as relações constituídas na dinâmica “província-centro-província” que determinam o posicionamento do crítico no contexto regional. Neste sentido, Gastal está no centro

<sup>111</sup> O papel do cinema. *Revista do Globo*. 21 de fevereiro de 1948.

<sup>112</sup> AUTRAN, Arthur. *Alex viany: crítico e historiador*. São Paulo: 1999, 237 páginas. Dissertação de mestrado. (Cinema). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 75.

deste campo e, em torno dele, como disse o amigo Manoel Duro, por muitos anos presidente do Clube de Cinema, “voavam as libélulas”.<sup>113</sup>

Ao longo de sua trajetória, Gastal manteve-se sempre em comunicação com o eixo Rio-São Paulo através de uma rede de contatos em que se misturavam motivações pessoais e profissionais com críticos, artistas e realizadores, decorrentes da condição de editor de cultura do principal jornal do Rio Grande do Sul e dirigente cineclubista. Arriscando um alinhamento, pode-se dizer que Gastal estava mais próximo dos “críticos-históricos”, para os quais “o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita, contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos”.<sup>114</sup> O cinema é, como decorrência, menos um objeto de crítica e mais uma justificativa para uma ação social. O próprio Gastal não se considerava crítico de cinema:

Não me considero crítico. Sou um comentarista, no máximo um cronista. (...) Isto que fiz durante anos, e que continua sendo feito até hoje, de assistir um filme em seu lançamento, ir para o jornal e escrever um texto sobre ele, pode resultar no máximo em um comentário, nunca em uma crítica. Não digo isto com modéstia pelo que fiz, nem menosprezo pelo que continua sendo feito, mas apenas como constatação.<sup>115</sup>

O cinema é um meio de vincular-se à sociedade, o que justifica a ação marcante do crítico no contexto social, ocupando espaços institucionais. Além das atividades na imprensa, Gastal foi delegado regional do Instituto Nacional de Cinema, depois representante da Embrafilme no Rio Grande do Sul. Foi, também, o primeiro

---

<sup>113</sup> Depoimento de Manoel Mathias Duro à autora durante pesquisa sobre a história do Clube de Cinema de Porto Alegre. 28 fev. 1999.

<sup>114</sup> LUCAS, Flávio. Sobre a crítica de cinema. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v. III, nº 18, set., 1955. Apud AUTRAN, Arthur. Op. cit. p. 75.

<sup>115</sup> GASTAL, Paulo Fontoura. Op. cit. p. 253.



administrador do Auditório Araújo Vianna, atuou como presidente e conselheiro do Festival de Coros do Rio Grande do Sul e esteve ligado à organização do Festival de Cinema de Gramado por dez anos. Do Clube de Cinema, até falecer em 1996, foi sempre considerado o “dono”, a “alma mater”. Manteve com as novas gerações uma relação que teve momentos de tensão, mas foi paternal na maioria das vezes, fazendo canalizar o entusiasmo jovem em benefício de todo o grupo social, conforme depoimento de Enéas de Souza:

Houve uma briga no Clube de Cinema. Havia uma pessoa que não queriam deixar entrar e o Gastal, que não era presidente naquela época, brigou com os caras dizendo: “Tem que deixar entrar, porque esse cara escreve e os exibidores gostam quando as pessoas escrevem”. A crítica, naquela época, ao escrever possibilitava, o Gastal não, porque era crítico diário, ele escrevia a favor e contra. Mas nós, de um modo geral, escrevíamos só a favor, porque a gente tinha espaço limitado e só escrevia sobre o que gostava. E isso criou um clima favorável, os exibidores adoravam isso aí, porque a gente promovia os filmes.<sup>116</sup>

A condição de província facilitava os vínculos entre os agentes da imprensa, do cineclubismo, da distribuição e da exibição de filmes, que Gastal, com sua liderança revertia na forma de uma intervenção no mercado econômico. Fazia campanhas em defesa de filmes através das páginas dos jornais, que abria para textos de integrantes do Clube de Cinema e nas quais se integravam os setores da distribuição e da exibição com a cedência de cópias e salas para sessões especiais, com grande antecedência do lançamento comercial. Gastal orientava-se pela crença de que “a crítica cinematográfica da imprensa diária, ou crônica, como preferimos chamar, exerce muitas vezes influência decisiva na aceitação de um filme julgado ‘veneno de bilheteria’ pelos exibidores e distribuidores, transformando-os em autêntico

---

<sup>116</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

sucesso”.<sup>117</sup> Sem medo do exagero, podemos afirmar que dezenas de pessoas tiveram seus escritos publicados pela primeira vez nas páginas do *Correio do Povo* ou da *Folha da Tarde* graças à mediação generosa de Gastal.<sup>118</sup> A prática chegou, inclusive, a ser formalizada:

Eu tinha a página diária de cinema na *Folha da Tarde*, que assinava como Calvero. Nela publicava, vez que outra, pequenos textos de rapazes e moças, geralmente universitários, que gostavam de cinema. Naquela época os filmes eram lançados sempre às segundas-feiras e, por mais que corresse, jamais conseguiria ver todos para escrever sobre eles na terça. Então, um dia, tive a idéia de consagrar este dia da semana, terça-feira, para que um grupo de jovens escrevesse sobre os lançamentos da véspera. Eram sete ou oito pequenas resenhas, que traçavam o perfil dos principais lançamentos da semana. Muita gente boa começou escrevendo na coluna.<sup>119</sup>

A página, localizada ao final do jornal, assinada no alto Calvero, foi publicada entre o final de 1967 e maio de 1971. Seu conteúdo está fora dos limites de minha pesquisa e também seria um objeto de grande interesse da história cultural do Rio Grande do Sul, pois nela escreveram pessoas que depois ocupariam lugar de destaque na sociedade, como o cineasta Sérgio Silva, o economista Alberto Crusius, o jornalista, político e professor de comunicação Antonio Hohlfeldt, a jornalista Susana Gastal, o filósofo Darwin Oliveira, o jornalista que também se tornaria crítico de cinema Ivo Egon Stigger, entre dezenas de outros jovens que formulavam seus valores mediados

---

<sup>117</sup> GASTAL, Paulo Fontoura. Op. cit. p. 250.

<sup>118</sup> Cito como exemplo dois casos que, distanciados no tempo, revelam a mesma generosidade de Gastal de abrir as páginas do *Correio do Povo* para aspirantes à carreira jornalística. Cláudio Heemann (1931-1999) foi atuante jornalista e crítico teatral. Entusiasmado por cinema, foi um dos primeiros sócios do Clube de Cinema de Porto Alegre e cineclubista participante ao longo de toda a sua vida. Em depoimento que colhi para narrar a história do Clube de Cinema de Porto Alegre, Heemann contou que o primeiro texto que publicou, nos anos cinquenta, surgiu do entusiasmo com o filme *Hamlet* (idem, 1948), de Laurence Olivier, que após assistir várias vezes escreveu um comentário e, vencendo a timidez, dirigiu-se ao jornal, onde foi publicado por Gastal. O outro exemplo refere-se à minha própria trajetória. Também publiquei meu primeiro texto jornalístico no *Correio do Povo*. No início dos anos oitenta eu freqüentava o jornal quase diariamente para conversar com Gastal. Em certa ocasião ele me encarregou de entrevistar o grupo argentino de tango El Viejo Almacén, que se apresentava na cidade. Foi minha primeira reportagem publicada, no dia 22 de outubro de 1983.

<sup>119</sup> GASTAL, Paulo Fontoura. Op. cit. p. 260.

pela reflexão em torno dos filmes. Para além da argumentação de Gastal que teria aberto a coluna “por falta de tempo”, minha hipótese é que ela é o ápice de um confronto geracional que vem se desenrolando desde o início dos anos sessenta, no qual Gastal é o “pai intelectual” mobilizando desejos de acolhimento e, também, anseios de superação e questionamento.

### 2.3 “Jeffersistas” versus “eneistas”

Partindo do pressuposto que o crítico de cinema se constitui enquanto profissional pelo espaço que ocupa com regularidade nos jornais, ter um espaço sistemático é questão essencial para que seja reconhecido em sua aspiração profissional. Os críticos mais contundentes, radicais em seus posicionamentos, que polarizaram a cena porto-alegrense na metade da década de 60 expressaram-se nas brechas da estrutura de imprensa então vigente, convergindo para si a atenção e fazendo os grupos de cinéfilos alinharem-se a partir de suas posições:

Um dia eu estou no elevador da Secretaria de Educação, entram umas pessoas e começam a discutir um artigo que eu tinha escrito no dia anterior, no *Correio do Povo*. Era aquele debate, os caras discutiam a minha posição e a posição do Jefferson, furiosamente. Havia muitos “jeffersistas” e “eneistas”, vamos dizer assim, tinha muito isso. Havia muito debate, muita divergência, era muito salutar, haviam posições diversas, brigávamos muito e tinha um calor pelo cinema muito forte.<sup>120</sup>

Tanto Jefferson Barros quanto Enéas de Souza chegam à crítica cinematográfica com sólido embasamento cultural que lhes instrumentaliza para a análise de filmes. Para ambos, no entanto, a crítica foi uma passagem e em suas trajetórias acabaram por se dedicar a outras atividades profissionais.

---

<sup>120</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

Filho de ferroviário, nascido na cidade gaúcha de Santiago em 1942, Jefferson criou-se em estações ferroviárias, em contato com o mundo através de telefone, telégrafo, do trem e, principalmente, do cinema que foi para ele “uma porta aberta muito grande para o mundo”.<sup>121</sup> Jefferson tributava sua formação intelectual ao cinema e ao marxismo. De Santa Maria, onde passou a adolescência, acompanhava os acontecimentos cinematográficos em Porto Alegre através das páginas do *Correio do Povo* e comprava pelo reembolso postal livros básicos do pensamento de esquerda indicados na *Voz Operária*, jornal do Partido Comunista Brasileiro assinado por seu pai. Ao chegar em Porto Alegre no início da década de 60 integrou-se logo ao Clube de Cinema e à comunidade constituída em seu entorno. Vinculado-se intelectual e afetivamente a Gastal, tornou-se um de seus “filhos mais diletos”, iniciando-se como crítico nas páginas do *Diário de Notícias* e, em 1962 no *Correio do Povo*. Tinha apenas 20 anos e começava a escrever sistematicamente no principal veículo de comunicação do Rio Grande do Sul, numa condição em que a atividade era reconhecida institucionalmente:

A gente era pago. Não era trabalhista no sentido de que não éramos contratados, mas a gente era pago. Eu chegava e dizia: “Gastal, eu já escrevi oito críticas”. Aí ele fazia um relatório pro Departamento de Pessoal. Eu recebia um papel cor de rosa e eu ia no caixa e me pagavam. Ele abria e escrevia quem queria, mas acontecia que o único que escreveu mesmo, se profissionalizou, fui eu. Eu escrevia todas as semanas, às vezes mais de uma vez.<sup>122</sup>

Outro aspecto crucial para a “oportunidade” que se fez ao jovem é o fato de Gastal ter praticamente abandonado naquela ocasião a prática da crítica que exercia na década de 50 para tornar-se um cronista, menos opinativo e mais informativo, justificando-se na recusa em ser reconhecido como crítico.

<sup>121</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

<sup>122</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

Jefferson exerceu a atividade de crítico nos 15 anos iniciais de sua vida profissional. Quando a Companhia Jornalística Caldas Júnior lançou em 1969 a *Folha da Manhã* ele tornou-se o titular de cinema, função que deixaria em 1972 para tornar-se crítico na revista *Veja*, em São Paulo. Dois anos depois deixou o campo do cinema para integrar a equipe de criação do jornal *Informação*, na cidade de Ijuí, no interior do Rio Grande do Sul, de oposição à ditadura militar, dando vazão à outra demanda de sua formação cultural. Dedicou-se, a partir de então, às outras funções jornalísticas, em veículos alternativos e da grande imprensa. No campo da ação política foi ativo participante do jornal *Movimento*, do qual foi um dos fundadores em 1975 e ao qual manteve-se ligado até o fechamento, em 1981. Foi editor político da *Última Hora* carioca, de economia no *Jornal do Brasil* e de cultura da sucursal carioca de *O Estado de S. Paulo*. Em 1981 ingressou na Rede Globo de Televisão, onde foi editor-chefe do *Jornal da Globo* e do *Jornal Nacional*. Publicou livros de ficção e ensaios sobre política e comunicação.<sup>123</sup> Ao falecer, em junho de 2000, havia retornado há alguns anos a Porto Alegre e editava o semanário alternativo *Jornal Já*.

A base de sua concepção de mundo deu-se a partir do cinema, que ele tributava como uma grande paixão, desde o primeiro filme que assistiu, aos onze anos, uma versão mexicana da famosa novela de rádio *O direito de nascer*.

## 2.4 Trajetórias do cinema moderno

---

<sup>123</sup> Publicou os ensaios *Função dos intelectuais numa sociedade de classes* (Movimento, 1977); *Caleidoscópio eletrônico* (Taurus-Timbre, 1989) e *Plebiscito da verdade* (Instituto Lila Ripoll, 1993), o romance *Oficial da noite* (Civilização Brasileira, 1979) e o livro de sonetos *No tempo das diligências* (Edição do Autor, 1992). Dados biográficos em BARROS, Jefferson. Op. cit.

Enéas Costa de Souza nasceu no Rio de Janeiro em 1937. Ainda na infância fixou-se em Porto Alegre quando, por conta da atividade militar de seu pai, a família veio para a capital gaúcha. Os anos de formação incluíram uma passagem pelos Estados Unidos e na volta, diante da indecisão quanto ao futuro profissional, optou por cursar Filosofia, num momento de valorização do curso, do qual se vale como meio de reflexão da cultura, inicialmente o teatro, depois o cinema.

Começou sua trajetória na imprensa em 1959 com a coluna Cadeira de Platéia na *Revista do Globo*, espaço dedicado à cobertura do intenso movimento teatral porto-alegrense, de emergência de uma geração que se projeta nacionalmente e da qual fazem parte Paulo José, Fernando Peixoto, Lilian Lemmert, Lineu Dias, entre outros. A coluna, de uma ou duas páginas, é um misto de crítica, notícias e reportagens. Por vezes assina matérias sobre teatro e cinema no corpo da revista e é exemplar sua disponibilidade e abertura para as novidades do momento, demonstrada na edição 769, onde, além de sua coluna, escreve sobre a inauguração do Teatro de Equipe e a matéria *Aqui está. Nouvelle Vague*,<sup>124</sup> sobre o movimento cinematográfico que eclode na França. Na primeira quinzena de agosto de 1960, ao mesmo tempo em que deixa de escrever sobre teatro, assume a seção Cineglobo, tradicional na revista desde sua fundação. Enéas escreve até o final de 1961, quando segue para São Paulo na expectativa de integrar-se à produção cinematográfica.

A seção Cineglobo existia na *Revista do Globo* desde a primeira edição, em 5 de janeiro de 1929. Vários jornalistas e críticos passaram por ela ao longo das décadas deixando sua marca pessoal. Variava de duas a seis páginas com notícias sobre

---

<sup>124</sup> *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 769, 28 maio a 10 jun. 1960.

produção e lançamento de filmes, fotos (com predomínio de atrizes de cinema), reportagens de eventuais correspondentes estrangeiros e críticas. Quando Enéas entrou na revista, a seção era produzida por Cláudio Santos Rocha, que tornou-se embaixador e se desligou quando assumiu um posto no Japão. Enéas demarcou seu espaço naquele cenário da crítica através desta coluna. Demarcou aderindo ao pensamento e à produção francesa daquele momento. É importante considerar seu papel mediador no acesso da comunidade local a este pensamento. Em sua estréia em Cineglobo, dedica duas páginas à Nouvelle Vague que chega ao Brasil através de um festival de produções francesas recentes promovido pela França Filmes do Brasil. No festival estavam incluídos *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, 1959), *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959), e *Os primos* (*Les cousins*, 1959) sobre o qual discorre longamente citando trechos recolhidos daquela que seria sua fonte permanente de crítica e reflexão: *Cahiers du Cinéma*.<sup>125</sup>

A posição de Enéas naquele contexto se evidencia de imediato através do episódio de quebra de seqüência no início da seção. Depois de abordar *Os primos*, dedicou a edição seguinte a *Os incompreendidos* e na seqüência escreveria sobre *Hiroshima*, mas houve então a última colaboração do colunista anterior, que escreveu contra o filme de Alain Resnais, o qual chamou de “incompreensível” e “obra menor”. *Hiroshima* é um dos filmes mais amados por Enéas, que na época assistiu 22 vezes, “...fora as que eu vi depois, agora em Paris, revi esse filme de novo”.<sup>126</sup> O aporte intelectual que Enéas traz para o cinema, filiado ao pensamento e à crítica francesa, foi fundamental para a recepção ao conjunto de produções que rompiam com a estrutura

<sup>125</sup> *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 774, 6 ago. a 19 ago. 1960.

<sup>126</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

narrativa clássica, desafiando o espectador com uma linguagem desconstruída. O acesso às publicações era direto:

Tinha uma livraria importante em Porto Alegre no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta que era a Leonardo da Vinci, que era uma livraria que trazia livros da França e era por aí que a gente lia o *Cahiers du Cinéma*. E era fantástico, porque o português que era o dono da livraria, quando chegava os livros, ele nos avisava. Então, a gente ia para lá na noite anterior que ele lançava os livros e a gente abria os caixotes, ficava lendo e já comprava antes. Era uma coisa fascinante. Ele importava muito, teve um papel extraordinário esta livraria.<sup>127</sup>

Uma rede de contatos permitiu a Enéas de Souza publicar em 1965, o livro *Trajetórias do cinema moderno*. Após formar-se em Filosofia em março de 1963, havia se dirigido a São Paulo na expectativa de encontrar uma oportunidade na realização cinematográfica, pois seu interesse, assim como dos “jovens turcos”, incluía a possibilidade de sair da teoria e ir para a prática de fazer filmes. São Paulo não tinha produção neste momento e a única oportunidade profissional que surgiu foi a publicação de três artigos de cinema em *O Estado de S. Paulo*, para onde o jovem crítico foi encaminhado através de contato com Paulo Emílio. Enéas também estabeleceu contatos na Cinemateca Brasileira e pensava em vir a Porto Alegre apenas para as festas de final de ano, retornando logo em seguida. Chegando aqui, percebeu que os colegas da Faculdade de Filosofia estavam assumindo posições de liderança na sociedade.

No segundo governo de Ildo Meneghetti, que sucedeu Brizola em 31 de janeiro de 1963, Paulo Amorim havia assumido a Divisão de Cultura e, com uma visão cultural ampla, implementou vários projetos. Ruy Carlos Ostermann, com o qual Enéas havia dividido os bancos escolares na Faculdade de Filosofia desenvolveu a

---

<sup>127</sup> Depoimento de Enéas de Souza.



coleção Cadernos do Rio Grande, sobre diversos temas. Dentro desta coleção, no primeiro semestre de 1965 foi lançado *Trajetórias do cinema moderno*. O livro contém as questões centrais em torno da qual a crítica porto-alegrense organizava seu pensamento naquele momento e demarca o significado de Enéas de Souza naquele quadro cultural. Revela a densidade teórica e a disciplina metodológica da formação em Filosofia e expõe uma metodologia de crítica. O livro é dividido em quatro seções: A) Cinema mundial; B) Cinema brasileiro; C) Reflexões cinematográficas e D) Apêndice. Vejamos o impacto da publicação e como projeta o autor:

As pessoas valorizavam muito. Eu me lembro que tinha o pessoal do *Correio do Povo* que me tratava meio distante e no momento em que eu escrevi o livro, levei o livro lá, mudou completamente, porque aí eu era um autor.<sup>128</sup>

O livro é um impulso para o lançamento da revista *Filme 66*, da qual Enéas faria parte. Ao mesmo tempo, o crítico encaminha-se para outro campo profissional. Colaborar eventual no *Correio do Povo*, mantendo-se através da realização de cursos e palestras, ele está à margem do sistema de emprego na imprensa: “A minha solução pessoal foi entrar na atividade de magistério e ser, inclusive, dono de curso. Fui sócio do Instituto Pré-Vestibular, que me solucionava o problema do ponto de vista financeiro”. Distancia-se progressivamente da crítica de cinema e no início da década de 70 dirige-se para a Economia com o mesmo propósito que o havia levado ao cinema e, posteriormente, o aproxima da Psicanálise: “Eu sou um intelectual que tento descobrir e pensar a realidade que estamos vivendo”. Dedicar-se à pesquisa com passagens pelos programas de pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas e

---

<sup>128</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

da Universidade de Paris III, ao planejamento junto à FINEP, agência Financiadora de Estudos e Projetos do Ministério da Ciência e Tecnologia, no Rio de Janeiro, e atua politicamente como Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul e Presidente do Banco Regional de Desenvolvimento do Rio Grande do Sul.<sup>129</sup>

A primeira viagem de Enéas à França ocorreu em 1967, quando, em suas palavras, “fiquei dois meses, vi muito cinema”. Mais algumas viagens na década de 70 e a partir de 1994, todos os anos, culminando, na ocasião do depoimento à esta autora, com uma estada de um ano para o desenvolvimento de projeto de pesquisa junto à Universidade de Paris III pela Fundação de Economia e Estatística do Rio Grande do Sul. Foi assistindo às aulas de Jacques Lacan que Enéas aproximou-se da psicanálise, à qual passa a dedicar-se nos anos noventa:

O Lacan é para mim um grande pensador, além de ser um grande clínico (...). E ele trouxe uma coisa extraordinária, que é esse diálogo com a cultura, que é ouvir a cultura e a cultura te possibilita isso, avançar sobre este processo de conhecimento. Tanto o Freud quanto o Lacan dizem que os artistas estão na nossa frente e a gente tem que escutar os artistas.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>130</sup> A psicanálise de linha lacaniana possui uma trajetória peculiar em Porto Alegre. Até meados da década de 1970 a psicanálise era associada à psiquiatria, com hegemonia da Sociedade de Psicanálise de Porto Alegre, que a partir de 1975 entra em crise. Concomitante, ocorre o retorno à cidade de psicólogos que haviam sido impedidos de fazer sua formação psicanalítica por não serem médicos e que buscaram a formação em Buenos Aires, principal centro de desenvolvimento da psicanálise lacaniana na América. Mesmo assim, tiveram seu ingresso na SPPA recusado. Ao mesmo tempo, a partir de 1976 começam a chegar a Porto Alegre psicanalistas argentinos que deixam seu país em decorrência da ditadura militar, trazendo orientação para uma leitura lacaniana dos textos de Freud. Formam-se vários grupos de trabalho, de estudos e associações reunindo este contingente de profissionais, lançando as bases de uma mudança em direção à abertura e a democratização da atividade. No início dos anos oitenta um fato sacode o legitimismo da Associação Internacional de Psicanálise e afirma a análise leiga: a derrota na justiça norte-americana sofrida pela Associação Psicanalítica Americana, por não aceitar em seus quadros não-médicos. No mundo inteiro abrem-se as portas das associações de psicanálise para os psicólogos. Em Porto Alegre tal abertura ocorreu em março de 1989. Nesta altura, já havia se constituído um sólido grupo contrário ao legitimismo que se encaminhava para a superação das individualidades em prol de uma ação coletiva. Unindo-se, vários grupos fundam em 17 de dezembro de 1989 a Associação Psicanalítica de Porto Alegre que passa a ter uma forte presença social na medida em que considera a função do analista inserida nas questões culturais de seu tempo. Além disso, o campo abre-se para a atividade de pessoas que chegam à psicanálise através do processo de análise pessoal, como é o exemplo de Enéas de Souza. Para Porto Alegre convergem profissionais de renome internacional, como o psicanalista italiano Contardo

Permanece a questão central do cinema como conhecimento do mundo que empolgou a crítica porto-alegrense nos anos sessenta.

## 2.5 *Filme 66 e Jornal de Cinema*

Numa perspectiva histórica, *Filme 66* não é a primeira publicação especializada em cinema no Rio Grande do Sul. Pesquisas preliminares de Antonio Jesus Pfeil apontam *Cine-Theatro*, que circulou entre 1919 e 1920, chegando a sete números com um conteúdo similar a carioca *Palcos e Telas* fundada em 1918 que além de trazer reportagens e notícias do cinema americano e europeu, cobria as atividades de teatro. Posteriormente, *A Tela* alcança mais longevidade. Numa iniciativa de Ary Thurmann e José de Francisco, a revista é lançada em 13 de agosto de 1927 através de um concurso para escolha do título. Dono de uma gráfica, Thurman retira-se logo da sociedade, o que leva José de Francisco a montar uma tipografia própria através da qual também faz impressos, folhetos e entradas de cinema. De tiragem quinzenal, o auge da revista situa-se entre 1927 e 1928, mantendo-se com números esparsos até 1936. Era distribuída nos cinemas, inclusive do interior do Estado. Trazia notícias sobre os

---

Calligaris que se fixa na cidade por um período. No campo laciano ocorre uma virada de intercâmbio da Argentina para uma intensificação de trocas com a França e com psicanalistas do centro do país. A APPOA passa a ter um papel social cada vez mais significativo, consolidado ao longo dos anos noventa, com a participação ativa de seus membros na imprensa, em atividades conjuntas com outras instituições como a Universidade e a publicação sistemática da produção de seminários, grupos de estudos, etc. Fonte bibliográfica: GAGEIRO, Ana Maria. A construção de uma psicanálise plural. *Correio da APPOA – Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. APPOA 10 anos. Porto Alegre, n. 75, p. 9-13, dez. 1999. Fonte oral: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Liliane Fröemming, psicanalista e integrante da APPOA.

filmes em cartaz com fotografia de artistas. Era colorida e também mantinha secções sobre esporte, moda, literatura e notas sociais.<sup>131</sup>

Pesquisa de Glênio Póvoas, que está desenvolvendo um amplo levantamento da produção cinematográfica no Rio Grande do Sul desde o início do século, tem revelado a existência de várias publicações especializadas em espetáculos, onde se incluía o cinema. Em Porto Alegre aponta *Máscara*, que circulava aos sábados entre 1918 e 1928; *Kosmos*, no ano de 1926 e a quinzenal *Fan* dedicado ao cinema, ao teatro e ao rádio, editada entre março de 1934 e abril de 1935. No interior do Estado encontrou *Cine-Luz* editada em Pelotas, entre 1932 e 1933, para a qual escrevia o crítico Pery Ribas. Desta primeira aproximação com este conjunto de publicações, Póvoas observou que elas acompanham surtos de produção em torno do entusiasmo da instalação de alguma produtora cinematográfica ou da realização de algum filme. Surgiam e extinguíam-se assim como o sonho de fazer cinema, que em muitas ocasiões não passava da fase de projeto ou permanecia na etapa de filmagem sem nunca chegar à finalização.<sup>132</sup>

Nos anos sessenta, as publicações de *Filme 66* e do *Jornal de Cinema* não se caracterizam como atividade econômica. Surgiram do anseio de expressão de um grupo social que vivia a paixão do cinema não apenas como assistência, mas igualmente como escrita e, neste sentido, buscava criar ou ampliar seus espaços. O

---

<sup>131</sup> Fonte oral: Antonio Jesus Pfeil. Fonte bibliográfica: RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). Op. cit. p. 456.

<sup>132</sup> Fonte: Glênio Póvoas. Por proposição do Instituto Estadual de Cinema, com o objetivo de fazer um levantamento da filmografia do cinema no Rio Grande do Sul, o pesquisador iniciou um projeto que extrapolou os propósitos iniciais. Pesquisando em acervos de jornais da capital e do interior do Estado, Póvoas tem se confrontado com uma produção cinematográfica contínua e volumosa, especialmente de documentários. Tendo acesso a películas em acervos particulares, tem remetido os filmes à Cinemateca Brasileira, junto à qual tem obtido apoio técnico para a pesquisa. Abril de 2002.

vínculo não era com a produção, mas com o pensamento cinematográfico. A irrelevância do aspecto econômico explica a existência de apenas dois números da revista e um único do jornal, concluindo-se daí que os agentes envolvidos não estavam estruturados administrativa e economicamente para viabilizar a continuidade do projeto. O movimento foi geracional de um grupo identificado como “nova crítica”:

O *Jornal de Cinema* surgiu na administração do Marco Aurélio [Barcellos] como uma forma da nova geração escrever alguma coisa. É claro que o pessoal mais antigo batia em nós. Naquele jornal o Marco Aurélio escreveu vários artigos porque muita gente ia colaborar e acabou não colaborando. O Marco Aurélio, me lembro, saiu pela idéia de *Filme 66* porque a revista tinha mais tempo para se fazer. Um jornal de cinema, para escrever, não ia dar, a revista tinha mais possibilidade de ficar mais tempo. E depois, não sei bem as circunstâncias, o Marco Aurélio se demitiu do Clube.<sup>133</sup>

Marco Aurélio Barcellos, falecido nos anos noventa, foi cinéfilo e cineclubista atuante. Conforme depoimentos, começou escrevendo eventualmente sobre cinema no *Correio do Povo* através das oportunidades criadas por Gastal, passando a integrar o grupo dos jovens críticos. Entusiasmado por cinema, chegou à presidência do Clube de Cinema de Porto Alegre em janeiro de 1967, constituindo uma diretoria totalmente estranha à tradição administrativa da entidade, cuja presidência era alternada há 20 anos entre Gastal e Ary Mendonça. Era composta por aspirantes da realização cinematográfica tendo Antonio Carlos Textor (que se tornaria diretor de cinema) na vice-presidência e Norberto Lubisco (fotógrafo) como um dos secretários. O grupo iniciou os trabalhos buscando uma sede para o Clube de Cinema, realizando ciclo de *western* e, finalmente, conseguindo a façanha de lançar uma publicação oficial, justamente o *Jornal de Cinema*. “Esse jornal foi a gota d’água que derramou o copo”, lembra Goida, que integrava a diretoria como programador. Gastal não tolerou na

---

<sup>133</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

publicação as críticas ao cinema brasileiro, especialmente a Glauber Rocha. Antes do final do ano a diretoria foi deposta e, em assembléia extraordinária, o antigo presidente reassumiu encaminhando os preparativos para a comemoração do vigésimo aniversário do Clube, já então festejado como o mais antigo em funcionamento no Brasil. Após este episódio, Marco Aurélio afastou-se do campo do cinema dedicando-se à publicidade. Voltou ao jornalismo nos anos oitenta, mas não atuou mais como crítico.

Neste ponto é preciso considerar o aspecto negativo da “enorme legitimidade” de Gastal, que na medida em que fazia tudo convergir para “a sua mesa”, também inibia iniciativas alternativas e a prova mais contundente de sua intimidação está na homenagem que lhe é prestada no número 2 de *Filme 66*. Sob o título *Da importância de ser Gastal* foram reunidos textos que reconhecem a autoridade do crítico, abrindo com a transcrição de um trecho de Paulo Emílio Salles Gomes no Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, e sendo os demais assinados por Marco Aurélio Barcellos, Enéas de Souza, Hiron Goidanich e Hélio Nascimento, todos reconhecendo a autoridade do pai intelectual. Enéas recorda a motivação do gesto:

É uma coisa que a gente fez ao mesmo tempo de reconhecimento e, ao mesmo tempo, político. Porque o Gastal era uma figura fascinante, quando ele morreu eu me dei conta da sua absoluta importância aqui em Porto Alegre. A gente criticava muito o Gastal, porque ele não dava oportunidade, aquele negócio todo, a gente tinha muita divergência. Mas tem um fenômeno interessante, porque o Gastal era o elo frágil entre nós e o pessoal mais antigo, reacionário, conservador. O Gastal dizia: “Tem que deixar esses guris escrever, eles são malucos, mas têm idéias e é bom botar idéias”.<sup>134</sup>

A década de 60 começa com uma geração chegando à vida adulta e ocupando lugares na sociedade. Paulo Emílio chama atenção para a existência de novos críticos em texto publicado em janeiro de 1960 no Suplemento Literário de *O Estado de S.*

---

<sup>134</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

*Paulo*. Entre os nomes citados estavam Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl e Rudá de Andrade. Sobre a capital gaúcha escreveu: “Em Porto Alegre, o esforço de Didonet produz resultados dentro da perspectiva confessional que escolheu, mas não há indícios dos trabalhos de Gastal e seus amigos”.<sup>135</sup> Naquele ano Gastal já estava se retirando de cena como crítico e os jovens recém ensaiavam os primeiros escritos: Hiron Goidanich tinha 26 anos, Hélio Nascimento com 24, Enéas de Souza 23, Jefferson Barros possuía 18 anos e Luiz Carlos Merten, 15 anos.

Embora a inspiração de *Filme 66* fosse o *Cahiers du Cinéma*, o formato é diferente da mítica publicação francesa. Ao contrário de *Cahiers*, que em 1965 media 22 x 28 cm, *Filme 66* mede 16 x 23 cm e está mais próxima da primeira fase de *Cahiers*, conhecida como “amarela”: 18 x 26 cm. Traz seleção de cores apenas na capa: a primeira é avermelhada e a segunda azul.

A edição número 1 traz a capa dividida em três partes: 1/3 do espaço é ocupado pelo título; 1/3 por uma imagem de Marcello Mastroianni no filme *Os companheiros* (*I compagni*, 1963) de Mario Monicelli e 1/3 por trechos de um texto de Glauber Rocha sobre o Cinema Novo. A contracapa traz anúncio das Lojas A. Guaspari e da Livraria Leonardo da Vinci. A revista tem 40 páginas, e traz o seguinte índice:

- Nota da Redação
- Editorial – Olavo M. Freitas
- Reflexões de Crítica Nova – Enéas de Souza
- Uma Semana com os Tchecos – Hiron Goidanich
- Presença do Cinema Polonês – Valdir Enoch
- Um Cineasta no Caminho Perigoso – Hélio Nascimento
- Monicelli e “Os Companheiros” – R. Midugno
- O Estranho Amor à Bomba – J. A. Moraes de Oliveira
- “Rio Conchos” e a Significação do Cinema – Enéas de Souza

---

<sup>135</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit. p. 133.

A Tipologia em “São Paulo S/A” – M. Aurélio Barcellos  
 Entrevista com L. S. Person, realizador de “São Paulo S/A”  
 O Expressionismo Alemão foi Murnau – E. S.  
 Arte, História e Realidade – Carlos Paulsen  
 Resenha Anual  
 Noticiário da F.G.C. – Délia Krauser  
 A História de Chaplin – C.G.  
 O Sentido da Crítica em “Trajetórias do Cinema Moderno” – M. Aurélio Barcellos

A edição número 2 é maior, tem 68 páginas. A capa é constituída em 1/3 pelo título e 2/3 por uma imagem de Virna Lisi no filme *Eva* (idem, 1962) de Joseph Losey. Na contracapa uma imagem em que aparecem os atores Richard Burton e Claire Bloom junto com o diretor Martin Ritt, num intervalo das filmagens de *O espião que saiu do frio* (*The spy who came in from the cold*, 1966). Ao contrário da edição anterior, o índice indica as seções da revista:

Entrevista

Enéas de Souza Entrevista Gerd Bornheim

Cineasta

The Nutty Jerry Lewis – M. Aurélio Barcellos

Minelli, Um Inventor do Real – Jefferson Barros

Tomada

“A Última Estrela”, Um Debate Frustrado – M. Aurélio Barcellos

Crítica

Hitchcock, Intriga Internacional e Alguns Problemas – Hélio Nascimento

Gordon Douglas e a Alma da Solidão – Enéas de Souza

Harry Palmer, Outros Agentes e a Sopa de Letrinhas – Hiron Goidanich

Teoria

Pensamento Crítico de Bazin – Enéas de Souza

Ontologia da Imagem Fotográfica – André Bazin

O Cinema: Sua Posição, Sua Responsabilidade – Heráclito de F. V. Correa

Homenagem

Da Importância de Ser Gastal – Equipe

Cineclubismo

Registro Federação Gaúcha de Cineclubes – Redação

Filme



Estréias: A Denúncia (H. Goidanich, Hélio Nascimento, Enéas de Souza) – Me Compre um Pai – O Sicário – Os Legendários Vikings (Hélio Nascimento) – Society em Baby Doll (H. Goidanich) – A Mesa do Diabo (M. Aurélio Barcellos)

Reprises: A Lenda dos Desaparecidos (Enéas de Souza) – Caravana de Bravos (M. Aurélio Barcellos) – Os Vampiros Invadem a Terra (H. Goidanich) – O Revólver é Minha Lei (Enéas de Souza)

Retrospecto

Retrospectiva de 1965: Uma Opinião – Valdir Enoch

Os Melhores de 1965 – Equipe<sup>136</sup>

O *Jornal de Cinema* teve um único número, em junho de 1967. Em tamanho standard, medindo 48 x 33 cm, traz 12 páginas onde predominam ensaios sobre diretores e crítica de filmes. Na capa, abaixo do título aparecem os créditos Diretor: Marco Aurélio Barcellos e Conselho de Planejamento: Enéas de Souza e José Onofre. A capa traz a manchete “Glauber em Transe” para uma entrevista com Glauber Rocha realizada por Antonio Carlos Textor e uma foto do filme *Terra em Transe*. Equilibrando fotos e texto, os seguintes títulos ocupam as páginas do jornal:

Uma Entidade em Funcionamento – Marco Aurélio Barcellos

Editorial: As Raízes de uma Posição – Marco Aurélio Barcellos

Nova Crítica em Questão – Marco Aurélio Barcellos

Arthur Penn em Vinte Linhas – Enéas de Souza, José Onofre, Marco Aurélio Barcellos, Antonio Carlos Textor e Hiron Goidanich<sup>137</sup>

Uma Configuração do Western – José Onofre

Cinema Brasileiro: Rimbaud Segundo Glauber – Enéas de Souza

Cinema Brasileiro: A Importância de Khouri – Hélio Nascimento

Cinema é Espetáculo e Violência – Enéas de Souza

Cinema Novo Visto por L. C. Merten: Tentativa de Compreensão de uma Perigosa Aventura – Primeira Parte – Luiz Carlos Merten

Requiem para um Lutador – Marco Aurélio Barcellos

Mann, O Homem do Oeste – Hiron Goidanich

Joseph Losey – Jefferson Barros.

<sup>136</sup> Os índices estão reproduzidos com as convenções gráficas utilizadas originalmente.

<sup>137</sup> O nome de Hiron Goidanich não é creditado no *Jornal de Cinema*, mas aparece em notícia sobre o lançamento publicada no *Correio do Povo*, 16 jun. 1967.

Muitas pessoas escreviam sobre cinema naqueles anos, com aspirações relativas quanto a uma profissionalização. Um demonstrativo da relevância da atividade é o fato de ter sido constituída a Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul, fundada em 16 de março de 1965. Era presidida por Jefferson Barros e Hélio Nascimento, tendo Enéas de Souza como secretário e Waldir Enoch como tesoureiro. Na fundação foi prestada homenagem a Paulo Fontoura Gastal e Plínio Moraes que, em reconhecimento ao seu pioneirismo, foram aclamados presidentes de honra da entidade.<sup>138</sup> A associação não se constituiu de fato, ficou apenas na intenção. A sua proposição, no entanto, sinaliza a busca por uma identidade de grupo, um movimento de demarcação social, com consciência histórica ao colocar-se como herdeira de uma geração anterior, mas também ansiosa por inaugurar um novo tempo.

Do grupo que escreve em *Filme 66* e no *Jornal de Cinema*, Hélio Nascimento, Hiron Goidanich e Luiz Carlos Merten são os críticos que mantiveram-se na profissão e estão até hoje em atividade. Apresentam periodicidade e alcançam longevidade. Hélio comparece nas três publicações com sete textos, Hiron Goidanich é autor de seis textos e Luiz Carlos Merten escreve um texto no *Jornal de Cinema*. Sobre os referidos textos dedico atenção especial, articulando-os com o conjunto de idéias e produção que aparece nas referidas publicações, no sentido de verificar como se formula uma sistematização de crítica.

---

<sup>138</sup> ASSOCIAÇÃO de Críticos de Cinema do RGS. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 1, p. 35, jan. 1966.

## 3

## A CRÍTICA

É estimulante lançar mão do termo mediação para pensar a atividade do crítico de cinema no contexto das sociedades onde atua. A palavra mediação (do lat. *mediatione*) diz respeito ao ato de mediar, de colocar-se entre, de promover o intermédio. O senso comum nos informa que o trabalho do crítico de cinema situa-se entre as partes, ou seja, entre o filme e os espectadores ou entre o filme e seus realizadores. Nesta posição que supõe um distanciamento objetivo e munido de conhecimento específico, o crítico teria a função de complementar a visão dos filmes. A vigência desta idéia pressupõe que a recepção seja, em si, uma experiência parcial que se completa com a análise do crítico. Exemplo neste sentido aparece no livro escrito pelo crítico espanhol Mariano Del Pozo, no final da década de 1960. A obra é um manual de orientação para estudantes de jornalismo interessados na profissão, aos quais Del Pozo dirige-se, valendo-se da experiência de vinte anos como crítico, nos seguintes termos:

O trabalho do crítico é, primordialmente, o de conselheiro ou assessor do espectador. Sem entrar à fundo no conteúdo do filme, porque isso acabaria com o elemento de surpresa ou pelo menos de novidade que constitui um de seus atrativos, dirige a atenção do futuro espectador para determinados aspectos do filme, tanto positivos como negativos, a fim de proporcionar uma vivência cinematográfica mais completa.<sup>139</sup>

O crítico como decifrador de um conteúdo simbólico inacessível para os espectadores é uma idéia que ganhou impulso na década de 60, sob o impacto

---

<sup>139</sup> DEL POZO, Mariano. *El cine y su critica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1970. p. 16. Tradução da autora desta tese.

promovido pelos Cinemas novos” ao romperem com os padrões da linguagem clássica. A atividade ganhou distinção, um status decorrente do fato do crítico deter um saber que o coloca “acima” do público e próximo do criador. Este aspecto é importante para a legitimação do crítico se considerarmos que ele é, em sua origem, um espectador que transformou a paixão de ver filmes em profissão. Ainda que se espere dele noções específicas de estética, história e linguagem do cinema, seu principal patrimônio, em termos de formação, é o conhecimento acumulado de ter visto muitos filmes.

A idéia de partes que só podem ser conectadas por uma intermediação com autoridade legitimada vem de duas vertentes filosóficas, aponta Luiz Signates em artigo sobre o conceito de mediação: a idealista, de origem cristã, e a hegeliana, da tradição marxista. A herança teológica cristã informa que os homens não podem ter acesso direto a Deus, senão através de Cristo, que veio ao mundo para promover esta religião, e através dos santos que mediam a relação entre os pecadores e Deus. Na tradição marxista de herança hegeliana, temos novamente categorias separadas que se conectam por vínculos dialéticos.<sup>140</sup> São noções decorrentes da visão mecanicista e linear dominante na cultura ocidental que concebe a vida, o homem e a natureza como partes distintas, atribuindo valores numa escala que vai da menor para a maior importância.

Partindo da noção de mediação no senso comum e avançando no campo das ciências da comunicação, nos deparamos com a utilização do termo entre os teóricos que têm investigado os processos de comunicação na América Latina dando uma nova

---

<sup>140</sup> SIGNATES, Luiz. Estudo sobre o conceito de mediação. *Novos Olhares – Revista de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos*. São Paulo, n. 2, p. 37-49, seg. sem. 1998.

significação para a recepção. Ainda que o conceito possa ser atravessado por uma imprecisão teórica e não sejam poucas as dificuldades de aplicação empírica, sinto-me desafiada a pensar a atividade do crítico de cinema a partir desta noção,<sup>141</sup> pelo fato já apontado da idéia dele ser um mediador estar culturalmente associada à sua função e em decorrência disso, lhe ser atribuída uma autoridade discursiva.

Reconhecendo a complexidade teórica e conceitual do termo mediação, queremos situar este trabalho na linha de pensamento de Jesus Martín-Barbero. Nascido na Espanha, com formação em Paris e na Bélgica, onde doutorou-se em Filosofia, elegeu a América Latina como lugar de moradia e campo privilegiado de suas preocupações como pesquisador e teórico. Em seu pioneirismo, posiciona-se contrário a uma visão hegemônica norte-americana de estudo dos efeitos dos meios, introduzindo no processo de comunicação um conjunto de variáveis que chamou mediações:

Eu não negava a importância dos meios, mas dizia que era impossível entender a importância, a influência nas pessoas, se não estudássemos como as pessoas se relacionavam com os meios. O que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio. Não havia exclusivamente um indivíduo ilhado sobre o qual incidia o impacto do meio, que era a visão norte-americana. (...) Essa é a visão de Pavlov, do estímulo-resposta. Mediação significa que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana.<sup>142</sup>

Partindo da proposição de Martín-Barbero queremos retornar ao senso comum do crítico de cinema como mediador para refutar a idéia e afirmar que o crítico não

---

<sup>141</sup> Luiz Signates faz um mapeamento sobre o termo, trabalhando sobre o significado a ele atribuído por Raymond Williams, Jesus Martín-Barbero e Orozco Gómez. Idem, *ibidem*.

<sup>142</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Comunicação e mediações culturais*. São Paulo: 2000. Entrevista concedida a Cláudia Barcelos em 13 maio 2000. In.: *Revista brasileira de ciências da comunicação*. Telecomunicações, jornalismo e mediações culturais, São Paulo, vol. XXIII, n. 1, p. 151-163, jan/jun., 2000. p. 154.

está “entre as partes”, e, sim, que ele “faz parte”. Assim como o cinema, o crítico integra um sistema de comunicação cujas significações emergem do sistema maior da cultura compartilhada. A linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais, nos lembra Graeme Turner:

O que a linguagem faz é construir, e não rotular, a realidade. Não podemos pensar sem a linguagem, portanto é difícil nos imaginar “pensando” coisas para as quais não temos nenhuma linguagem. Nós nos tornamos membros de nossa cultura por meio da linguagem, adquirimos nosso senso de identidade pessoal com a linguagem, e é graças a ela que internalizamos os sistemas de valores que estruturam nossa vida. Não podemos sair do âmbito da linguagem para produzir um conjunto de significados pessoais totalmente independentes do sistema cultural.<sup>143</sup>

Assim, consideramos que o crítico só aponta o que existe e só pode nominar o que já tem nome, integrado no sistema de valores compartilhados do qual fazem parte realizadores e espectadores, todos submetidos às condições específicas do mundos físico e social. A geração que iniciou-se na crítica de cinema na década de 1960, em Porto Alegre, formou-se a partir de um ideário oriundo da França.

### 3.1 A missão do crítico

No segundo número de *Filme 66*, junto com uma tradução compilada de *Ontologia da imagem fotográfica*, texto escrito por André Bazin em 1945, Enéas assina o ensaio *Pensamento crítico de Bazin*. É um texto que sintetiza o modo de ver cinema daquela geração auto-intitulada “nova crítica”. O texto foi escrito para uma publicação que não saiu da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul,

---

<sup>143</sup> A autora formula a idéia a partir dos teóricos de estudos culturais, particularmente em sua recorrência à semiótica. TURNER, Graeme. Op. cit. p. 51-2.

na qual haveria uma apresentação da trajetória de Bazin e seria traduzido o artigo *A evolução da linguagem cinematográfica*. Saudando Bazin como “primeiro grande crítico do cinema” e “mestre do pensamento cinematográfico”, Enéas discute no artigo temas chave do crítico e teórico francês que vamos encontrar na cultura cinematográfica daquele momento, divergindo em alguns pontos num diálogo intenso: “A minha absoluta pretensão na época, coisa meio pretensiosa, é que eu queria ir além do Bazin. Então, por isso eu estava querendo avançar nisso. Todo mundo lia o Bazin e o fato é que a gente tinha uma vinculação muito forte”.<sup>144</sup> Aquela altura Bazin havia morrido, aos 40 anos, em 1959, mas suas idéias permaneciam vivas e orientavam os jovens críticos porto-alegrenses.

A influência francesa na cultura brasileira é historicamente marcante e no cinema se faz de modo particular no fim da década de 50 e anos sessenta, momento decisivo na superação de um modo de pensar o cinema que inaugura o modernismo com o Cinema Novo<sup>145</sup> e marca o campo da crítica com as idéias de André Bazin e a “política do autor”. Em sua origem, o pensamento de Bazin sinaliza no pós-guerra uma ruptura com a tradição francesa herdada dos teóricos dos anos vinte, em que o tema central era a defesa do cinema como expressão artística, valorizando-se a plasticidade em detrimento da narrativa.<sup>146</sup> Conjugando o cineclubismo, para o qual foi atraído em 1942, com a prática da crítica em diversas publicações,<sup>147</sup> Bazin tornou-se o crítico mais influente e respeitado da França antes do final da década. Em 1951 participou da

---

<sup>144</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>145</sup> XAVIER, Ismail (1978). Op. cit. p. 268.

<sup>146</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 65.

<sup>147</sup> As publicações são: *Parisien Libéré, Esprit, L'Observateur e Travail et Culture*. BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

fundação dos *Cahiers du Cinéma*, a mais célebre de todas as publicações de crítica cinematográfica, da qual foi o grande mentor. Conforme acentua Xavier, a presença de Bazin é imperativa porque não significa apenas a proposição de uma estética particular, mas a elaboração de certas categorias de análise que passam a incorporar o discurso crítico nas décadas subsequentes.<sup>148</sup>

Como assinala o cineasta François Truffaut sobre seu mestre “todos lhe apreciavam o senso pedagógico”.<sup>149</sup> Tendo sido educado em escola católica, almejava tornar-se professor primário, mas foi obrigado a abandonar o projeto em decorrência de uma impertinente gagueira. Transferiu, então, para o campo do cinema o aspecto formador da atividade docente, desempenhando a crítica como um “apostolado cinematográfico”, nas palavras de Paulo Emílio Salles Gomes: “A seu ver não era suficiente considerar o cinema como a única arte popular do nosso tempo, era preciso compreender também que sem um trabalho de iniciação que atingisse setores cada vez mais amplos do público sua função cultural seria nula”.<sup>150</sup> Uma frase famosa de Bazin nos auxilia a demarcar com mais precisão o caráter que propunha para a atividade da crítica: “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte”.<sup>151</sup> Ou seja, tal idéia pressupõe que o prazer na assistência de um filme é uma experiência incompleta, cabendo ao crítico completá-la.

Uma passagem de Graeme Turner nos auxilia a compreender o lugar do crítico no sistema de prazeres suscitados pelo cinema:

---

<sup>148</sup> XAVIER, Ismail (1984). Op. cit. p. 65.

<sup>149</sup> BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. XI.

<sup>150</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit. p. 32.

<sup>151</sup> BAZIN, André (1991). Op. cit. p. 7.



A complexidade da produção cinematográfica torna essencial a interpretação, a leitura ativa de um filme. Inevitavelmente precisamos examinar minuciosamente o quadro, formar hipóteses sobre a evolução da narrativa, especular sobre seus possíveis significados, tentar obter algum domínio sobre o filme à medida que ele se desenvolve. O processo ativo da interpretação é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona.<sup>152</sup>

Para a crítica coloca-se a mesma questão que surge para produtores e realizadores na concepção e execução de um filme: como manter-se num ponto de equilíbrio entre o popular e o erudito, atendendo expectativas de diversão e entretenimento e, ao mesmo tempo, de conhecimento e cultura? Uma fala do crítico baiano Walter da Silveira em 1960, durante a Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, defendendo a necessidade de uma revista nacional de crítica ilustra a questão:

O mais difícil é atingir a compreensão de que a revista proposta não deve isolar-se das grandes massas de espectadores que amam o cinema a fim de que tenha um público que a ampare, mas também não deve condescender com o mau gosto e a frivolidade a fim de que interesse a parte mais erudita do povo.<sup>153</sup>

A argumentação do crítico do *Diário de Notícias* da Bahia ia no sentido da importância de reforçar a profissão através de uma publicação e de uma entidade de representação nacional que pudesse dar ao crítico de cinema o mesmo prestígio intelectual conferido aos críticos literários, teatrais, de artes plásticas e de música:

Assim como, num preconceito de começo do século, ainda se considera, nos meios eruditos, o cinema uma arte menor, também a crítica cinematográfica é tida como uma crítica menor. E o mais grave para os que escrevem sobre os filmes é que, depois de não ter obtido o favor da elite, igualmente não obtêm as graças do público. Qual é o crítico cinematográfico deste país que pode afirmar depender de seu juízo, de sua opinião, o êxito ou a desgraça de um filme ?<sup>154</sup>

<sup>152</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 69.

<sup>153</sup> PRIMEIRA CONVENÇÃO NACIONAL DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA, 12 a 15 nov. 1960, São Paulo. *Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica*. São Paulo: Comissão Estadual de Cinema/ Conselho Estadual de Cultura da Secretaria dos Negócios do Governo do Estado de São Paulo, 1960. Acervo Cinemateca P. F. Gastal.

<sup>154</sup> Idem, ibidem.

A “missão” do crítico só se justifica se o objeto de sua atividade possuir um caráter nobre que se estende e abarca o crítico, que é o valor elevado da condição de obra de arte do filme. É uma questão que acompanha a história da crítica.

### 3.2 A batalha vencida do cinema de arte

Na primeira edição de *Filme 66* Enéas de Souza escreve o artigo *Reflexões de crítica nova*, onde analisa a função social da atividade do crítico. Ao mesmo tempo em que argumenta sobre a humanidade do crítico, que assim como um “espectador comum”, tem filmes favoritos aos quais adere por paixão e “movimento amoroso”, reivindica para si a condição de “espectador livre”, que se distancia do espetáculo para, através da inteligência articular um conhecimento que lhe permite compreender os significados do filme. Por ter a capacidade de viver com a emoção e distanciar-se com a razão, o crítico diferencia-se definitivamente de qualquer espectador, transformando-se num “monstro sagrado”. Entramos, então, no campo mítico, em que o lugar da crítica deixa de ser acessível a qualquer mortal, pois é destinado apenas a alguns eleitos:

(...) a sabedoria da crítica se instaura num intervalo entre o crítico e a obra, intervalo que nenhuma crítica esgota, porque a obra contém a indefinível presença de ser, que o saber crítico não reduz, porque em verdade esta sabedoria é uma compreensão, uma interpretação e uma decifração da beleza e da verdade de um ser completo que é a obra de arte. É por isso que todo crítico tende a ser artista e que todo artista é geralmente, o melhor crítico.<sup>155</sup>

Na apresentação do volume de textos que reuniu de Bazin, Truffaut destaca como a extraordinária capacidade crítica de seu mestre era reconhecida inclusive por

---

<sup>155</sup> SOUZA, Enéas de. Reflexões de crítica nova. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 1, p. 7-8, jan. 1966.

cineastas. Luis Buñuel, de personalidade instintiva e irracional, era atraído pela lógica e o rigor de Bazin, do qual esperava explicações que elucidassem suas próprias motivações colocadas nos filmes de modo inconsciente. Truffaut transcreve o comentário do cineasta espanhol no dia seguinte à morte de Bazin: “Antes de conhecê-lo pessoalmente, impressionara-me o ensaio que ele publicara em *Esprit* sobre um de meus filmes. Ele revelava-me certos aspectos de minha obra que eu próprio ignorava. Como não lhe ser reconhecido por isso ?”<sup>156</sup> É novamente na aproximação com o lugar do artista que o crítico constrói a legitimidade de sua análise, de seu papel social, conforme outro trecho de *Reflexões de crítica nova*:

Descrevendo extensa e exaustivamente o filme, a cosmovisão do diretor aparece, surge na clareza da interpretação, assim como já estava na substancialidade da direção concreta da película. Fundindo-se ao diretor, o crítico pode entender o “dizer” do artista, como se fosse o próprio. Esse movimento é quase uma abdicação do crítico de sua personalidade, é como que uma metamorfose para alcançar a gestação da obra.<sup>157</sup>

Os críticos que atuam no campo cinematográfico abordam os filmes partindo do pressuposto que seu valor está no fato de serem obras de arte e atuam no sentido desta ênfase. Trago aqui como exemplo o fato dos filmes estrangeiros no Brasil serem legendados e não dublados. É um dado intrigante que num país com índices altos de analfabetismo, as pessoas necessitem “ler” para entender os filmes. O debate sobre a legendagem ou a dublagem de filmes deu-se de forma intensa na década de 1960 e foi decidida pelo campo da crítica, num momento de profunda discussão de um projeto cinematográfico nacionalista, em que os críticos foram chamados a participar do processo. O tema foi um dos assuntos centrais da Primeira Convenção Nacional da

<sup>156</sup> BAZIN, André. (1989). Op. cit. p. 14.

<sup>157</sup> SOUZA, Enéas de. Reflexões de crítica nova. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 1, p. 7-8, jan. 1966.

Crítica Cinematográfica, promovida pela Comissão Estadual de Cinema ligada ao Governo do Estado de São Paulo, organizada pela Cinemateca Brasileira em novembro de 1960, que concluiu:

Tendo em vista que a dublagem de películas estrangeiras na fase atual do cinema brasileiro aumentará a capacidade de penetração de filmes que, hoje, legendados, nem sempre atingem com facilidade as platéias; e considerando que tramita no Congresso Nacional, projeto de lei tornando obrigatória a dublagem no idioma nacional de filmes impressos estrangeiros, os críticos de todo o país, reunidos na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, manifestam aos legisladores a sua repulsa total ao projeto em causa.<sup>158</sup>

A discussão em torno da dublagem ou legendagem foi deflagrada por um projeto de lei apresentado em 1960 na Câmara Federal que tornava obrigatória a dublagem dos filmes estrangeiros em território nacional.<sup>159</sup> A discussão estendeu-se ao longo da primeira metade da década, mobilizando críticos e intelectuais de todo o país para impedir que os legisladores levassem a termo o referido projeto. Parte da argumentação prendia-se ao aspecto de mercado, em duas perspectivas: 1º ) a dublagem reduziria ainda mais o mercado para o cinema brasileiro que teria que competir pelo público também no terreno do idioma; 2º) a necessidade de dublar os filmes aumentaria os custos de distribuidores que, desta forma, fariam uma importação reduzida e seletiva da oferta cinematográfica mundial.

Ainda que os críticos justificassem sua posição como um ato de proteção ao cinema brasileiro frente à presença marcante do cinema estrangeiro, o discurso pela salvaguarda da integridade da “obra original”, considerada em sua dimensão artística,

---

<sup>158</sup> Parecer da Comissão de Economia e Legislação encaminhado para integrar as resoluções da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, assinado por Cavalheiro Lima (presidente), Geraldo Queiroz (relator) e pelos membros Jacques Dezheinzelin, Hamilton Correia e Paulo Leite Soares. 12 a 15 nov. 1960, São Paulo. Acervo Cinemateca P. F. Gastal.

<sup>159</sup> Apresentado pelo senador Geraldo Lindgren, do PRP gaúcho.

foi crucial na definição do modelo de assistência de filmes com legenda que predomina no Brasil. Críticos se referiam à dublagem como “processo odioso” e “mal contagioso”<sup>160</sup> e contra ela uniu-se a comunidade cinematográfica: produtores e realizadores em defesa do mercado para o filme brasileiro; distribuidores e exibidores preocupados com o aumento dos custos que a obrigatoriedade traria e os intelectuais e a crítica defendendo a integridade da obra de arte. O projeto acabou por ser rejeitado tendo a frente da Comissão de Educação e Cultura o senador Mem de Sá, que assim traduziu em seu relatório o pensamento predominante:

A voz, tanto quanto o gesto, o físico, a expressão, caracteriza o artista e lhe faculta, de maneira personalíssima, o meio de se afirmar e de transmitir ao público a sua forma de viver as emoções e os sentimentos do personagem que encarna. Imponha-se-lhe, pelo artifício da dublagem, outra voz, e ele já não será o mesmo. Sua arte foi distorcida e corrompida pela introdução de um elemento a ele estranho, diverso dele, capaz de desfigurá-lo e desnaturá-lo em parte essencial de sua personalidade artística.<sup>161</sup>

O predomínio da legendagem sobre a dublagem torna o cinema menos acessível a um número maior de pessoas. Manter o original de uma reprodução é um esforço das sociedades modernas em face dos meios técnicos de reprodução, fazendo surgir o que John Berger chama de processo de mistificação. Para o teórico inglês os altíssimos valores de mercado de certas obras de arte são uma forma de atestar sua raridade e lhes atribuir uma espiritualidade que é falsa, numa sociedade em que a magia e a religião perderam significado e que, como discurso, presta-se à demarcação de poder de determinados grupos sociais sobre outros.<sup>162</sup> Assim, o esforço de manter os diálogos originais dos filmes implica na defesa de uma originalidade ameaçada pelo consumo e

<sup>160</sup> VIANNA, Moniz. Dublagem, desenho e Magoo. 12 jan. 1961. Recorte de jornal s/i veículo. Acervo Cinemateca P. F. Gastal.

<sup>161</sup> Dublagem distorce e corrompe a arte. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 9 fev. 1961. Contém transcrição do parecer do senador Mem de Sá.

<sup>162</sup> BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 23.

nega que a integridade da obra é uma condição, no mínimo, questionável. Por exemplo, raros são os críticos e intelectuais que fazem referência ao fato de que o deslocamento dos olhos para leitura das legendas impõem uma razoável perda da totalidade da imagem que implica inevitavelmente numa perda da totalidade do filme.

É curioso observar como Paulo Emílio chegou a tangenciar a questão na comunicação *A ideologia da crítica brasileira e o problema do diálogo cinematográfico* apresentada à Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Ao mesmo tempo em que reconhecia “assim como o timbre da voz faz parte integrante do ser, o som, as vozes, o sentido e o tom das palavras pronunciadas são inseparáveis das imagens na constituição da natureza do filme dialogado”, questionava corajoso:

Os críticos do mundo inteiro fazem de conta que não tem importância o fato de não entenderem a língua falada numa porção considerável das fitas que discutem. Todos desprezam a dublagem e estão certos. Ao mesmo tempo, porém, apenas porque o letrado superposto permite compreender do que se trata, se convencem de que estão plenamente capacitados para julgar películas dialogadas em línguas que desconhecem.

Tomando a obra de Ingmar Bergman como exemplo conclui sobre a impossibilidade do crítico (ou do espectador) abarcar a totalidade do universo cultural referido num filme:

(Não sei se o conhecimento da língua sueca me faria gostar mais, ou menos, da obra de Bergman. Afirmando simplesmente que recebo menos do que existe, e que nada me permite afirmar que haja maior significação naquilo que compreendo do que naquilo que ignoro.) O cinema sueco, o japonês, o russo, e outros, que tantos dentre nós amamos tanto, constituem na realidade universos que só nos são acessíveis numa proporção bem limitada.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Documentação substancial da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica encontra-se na Cinemateca P. F. Gastal. Esta apresentação de Paulo Emílio Salles Gomes aparece riscada em várias passagens, como se tivesse sido revisada, mas resistimos a crer que possa tratar-se de original do autor. O mais provável é que seja a documentação pertencente a Gastal, que compareceu à Convenção, assim como Humberto Didonet e J. A. Moraes de Oliveira, como representantes do Rio Grande do Sul.

A argumenta de Paulo Emílio não seguiu nesta linha e depois de um mês ele escreveria no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*: “A implantação da ‘dublagem’ seria o pior ato já praticado pelas nossas autoridades públicas contra a arte cinematográfica em geral e contra a cinematografia brasileira, em particular”.<sup>164</sup> É provável que esta tenha sido a última campanha da crítica em defesa do cinema como arte, que é um tema superado na década de 60, expresso exemplarmente por Jefferson Barros, ao mesmo tempo que alinha-se a uma tradição: “Eu acredito que o Bazin resolveu essa questão, o Guido Aristarco, o Gastal resolveu essa questão. Nós resolvemos essa questão.”<sup>165</sup> Do esforço de preservação do que seriam as qualidades artísticas do cinema, produziu-se uma elitização. A legendagem não garantiu espaço ao cinema brasileiro, mas, deveria ser considerada entre os fatores que caracteriza o quadro da comunicação audiovisual no Brasil, com o evidente predomínio de popularidade da televisão (onde os filmes estrangeiros são dublados) sobre o cinema.

A origem do cinema está entre as manifestações artísticas populares, os espetáculos de feira, as atrações de variedades nos circos. No seu estabelecimento como indústria, ao mesmo tempo em que se organiza o campo do pensamento, impõem-se um distanciamento em relação à origem popular, sendo agregada ao cinema a noção de “obra de arte” como um valor superior. Berger nos fala de que forma a idéia de “obra de arte” sinaliza “(...) uma autoridade cultural, uma forma de dignidade, mesmo de sabedoria, superior a qualquer vulgar interesse material”.<sup>166</sup> Este aspecto é fundamental na demarcação do campo da crítica e implica no modo como ela

---

<sup>164</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. A agonia da ficção. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1960. Suplemento Literário. (1981). In.: GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit. p. 301.

<sup>165</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

<sup>166</sup> BERGER, John. Op. cit. p. 137.

se relaciona com o seu objeto e como espera que o objeto defina sua ação. As coisas não existem por si, mas Berger novamente nos auxilia ao dizer que “Nunca olhamos para uma coisa apenas: estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos”.<sup>167</sup> Duas aproximações definem como a crítica porto-alegrense olhava os filmes: a filosofia e a noção do diretor de cinema como um autor.

### 3.3 A filosofia e o cinema

O modo apaixonado como foi vivida a atividade de crítico naquele momento decorre também do sentimento de “estar encarregado de uma missão”, conforme modelo de Bazin, de apontar como o filme revela uma impressão de realidade, tema central de seu pensamento que emerge no pós-guerra europeu. A libertação na França e a vitória sobre o fascismo na Itália produziram, de imediato, uma confiança no homem como sujeito da história, produzindo uma reconciliação intelectual e emocional com a modernização. Ismail Xavier aponta como as noções de compromisso e engajamento aparecem em Bazin:

Nele se articulam fé religiosa e humanismo técnico a conceber a produção industrial da imagem como uma promessa de conhecimento, um “estar em casa” no planeta, uma exploração iluminadora dos segredos do mundo. Tal humanismo técnico tem algo da fé democrática, da concepção idealizada da ciência como gesto de amor à natureza e propicia, digamos, um momento feliz em que a cinefilia se vive, sem contratempos, como amor à vida, atenção ao mundo. Através dele, o espírito de missão de Bazin pode se deslocar da aspirada vida de professor – dado que balizou sua formação – para o terreno da crítica militante (...).<sup>168</sup>

O pensamento de Bazin é marcado pela aproximação com a filosofia francesa, inicialmente com Henri Bergson, depois Jean-Paul Sartre e também com Emmanuel

<sup>167</sup> Idem, *ibidem*. p. 11.

<sup>168</sup> XAVIER, Ismail. Introdução. In.: BAZIN, André. (1991). Op. cit. p. 7-14.



Mounier, um dos teóricos do existencialismo católico. Em Porto Alegre o campo da crítica também é estabelecido pela proximidade com a filosofia, sendo Enéas seu porta-voz.:

Pega Sartre, Camus, Heidegger, Gerd [Bornheim] e nós da filosofia e o *Cahiers du Cinéma*. E no *Cahiers*, pega o Bazin, que tem um enfoque filosófico extremamente importante, começa pela ontologia da imagem. Isso aí nos ligou imediatamente ao Bazin, que foi uma descoberta nossa. Não foi, por exemplo, uma descoberta legada pelo Gerd, foi de ler o *Cahiers du Cinéma* e ver os livros que publicavam. Eu me lembro que a minha formação foi muito lendo *Cahiers du Cinéma* e caras do Rio de Janeiro. A gente lia Paulo Emílio Salles Gomes e o Moniz Vianna.<sup>169</sup>

No final da década de 50 e início dos sessenta a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul era um local de convergência da vida intelectual da cidade, constituindo-se, inclusive, num centro de excelência no quadro nacional. A história da Faculdade de Filosofia teve início em 1942, quando é introduzida a área de humanas na então Universidade de Porto Alegre, que transformou-se com o decorrer do tempo na atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Começou com os cursos de Matemática, Ciências Físicas, Ciências Químicas, História Natural, Filosofia, Filologia, Educação, Geografia e História. Um ano depois, em 1943, obtém autorização e começam a funcionar também os cursos de Letras Neolatinas e Letras Anglo-Germânicas, Pedagogia e Didática. Com a federalização da Universidade, em dezembro de 1950, dá-se novo impulso e em 1952 começa a funcionar o curso de Jornalismo. Em 1954 é criado o Colégio de Aplicação, destinado ao ensino secundário para servir à prática docente das licenciaturas e campo de investigação pedagógica. Neste mesmo ano a Faculdade de Filosofia passa a designar-se Instituto de Filosofia, tendo por finalidade desenvolver e difundir a cultura

---

<sup>169</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

filosófica dentro e fora do âmbito universitário. Em 1958 iniciaram as atividades do curso de Arte Dramática e de Cultura Teatral, destinado à formação de atores, cuja instalação contou com a colaboração de Ruggero Jacobbi, que proferiu a aula inaugural e dirigiu o curso em seu primeiro ano de funcionamento.<sup>170</sup> No ano seguinte é criado o curso de Ciências Sociais e em 1961 o Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos.

O Instituto de Filosofia era uma “mini-universidade”, um pólo de realização de jornadas e semanas de estudos, congressos, cursos de extensão e de pós-graduação, publicações filosóficas, culturais e didáticas, além de promover o intercâmbio de professores e alunos com instituições nacionais e estrangeiras. O significado que assume no quadro da Universidade e na sociedade local lhe dá autonomia administrativa em 1960, vinculando-se diretamente à Reitoria.<sup>171</sup> Nas palavras de Tania Franco Carvalhal, em torno do Instituto de Filosofia e a partir dele, viviam-se “momentos intensos e brilhantes”, de “integração interdisciplinar ao vivo”.<sup>172</sup> A Filosofia estava presente na vida social, conforme depoimento de Jefferson Barros:

Havia filósofos que escreviam no *Correio do Povo*. Essa era a questão importante. Não é que havia filósofos na Faculdade de Filosofia, também existiam estes, mas havia os que escreviam no *Correio do Povo*. Então, a filosofia tinha uma ressonância social. E onde teve ressonância social? No cinema. O Gerd convivia na mesma página com o Gastal, comigo, com o Sérgio da Costa Franco escrevendo sobre a revolução federalista. (...) No Clube de Cinema, o Gerd

<sup>170</sup> Italiano radicado no Brasil desde 1946, Ruggero Jacobbi marcou o ambiente teatral brasileiro, inicialmente no Rio de Janeiro ligado à Companhia Teatral dos Doze que fundou com Sérgio Brito e Sérgio Cardoso. Convidado por Franco Zampari, encenou peças no TBC em São Paulo e participou da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde iniciou-se como roteirista em *Caiçara* (Adolfo Celi) e diretor de filmes: *Presença de Anita* e *Suzana e o presidente*, 1951 e *Esquina da ilusão*, 1953. MIRANDA, Luiz Felipe (1990). Op. cit. p. 173.

<sup>171</sup> UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. *50 anos Filosofia e Ciências Humanas: 1943-1993*. Publicação comemorativa organizada pela Comissão 50 anos. Porto Alegre, 1993. 133 p.

<sup>172</sup> CARVALHAL, Tania Franco. Filosofia: 30 anos depois. In.: GUEDES, Paulo Coimbra e SANGUINETTI, Yvonne T. *UFRGS: identidade e memórias – 1934-1994*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994, p. 248-50.

assistia à sessão junto com o Gastal, junto com os filiados do Clube. Havia uma projeção do pensamento ontológico que se dava nos mesmos veículos de comunicação social que se davam aos outros pensamentos, que faziam uma espécie de cumplicidade. A filosofia foi muito cúmplice na formação intelectual nesta etapa.<sup>173</sup>

A ascendência de Gerd Bornheim sobre a crítica cinematográfica aparece no número 2 de *Filme 66*, que traz uma entrevista com o filósofo realizada por Enéas de Souza. No ano de 1966 Bornheim havia assumido a direção do Centro de Arte Dramática, que ampliava a proposta inicial de formar apenas atores para também preparar diretores, cenógrafos, professores e outros profissionais de arte dramática. Nascido em Caxias do Sul em 1929, Bornheim era o “filósofo da mídia e da moda” no início da década. Aos 31 anos ele já havia frequentado a Sorbonne como bolsista da Aliança Francesa (1953), possuía passagens pela Universidade de Oxford, na Inglaterra (1954) e pela Universidade de Freiburg, na Alemanha (1955). De volta a Porto Alegre em 1956, ingressara como professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dando aulas de literatura alemã no Curso de Filosofia e de teoria do teatro no Curso de Arte Dramática. Na Pontifícia Universidade Católica, onde havia se formado em Filosofia em 1951, dava aulas na cadeira de História da Filosofia. Participante ativo da cena cultural, a ele a *Revista do Globo* da primeira quinzena de 1961 dedicou uma ampla reportagem.<sup>174</sup>

Enéas havia sido aluno de Gerd na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

O Gerd tinha vindo da Europa recentemente e tinha assistido aulas de Merleau-Ponty, tinha lido coisas do Sartre. Ele também estava muito vinculado à filosofia alemã, Heidegger, então foi ele que trouxe essas questões todas. E todos esses autores trabalhavam com a questão da estética, da arte. O Heidegger tem páginas magníficas sobre a questão da arte. O Sartre falava

<sup>173</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

<sup>174</sup> *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 802, 2 set. a 15 set. 1961.

da literatura engajada. E todos eles eram escritores também e isso tudo nos fascinava de uma forma gigantesca. E, ao mesmo tempo essa presença popular do cinema americano e do cinema europeu mais literário, mais ilustrado. E o Gerd era aquele que nos colocava os instrumentos filosóficos para pensar, não só a filosofia, mas para pensar a realidade. Dizia muito bem: “o filósofo é aquele que abraça o mundo”. Então, nossa perspectiva era abraçar o mundo e cada um abraçava o mundo da sua particularidade.<sup>175</sup>

O modo de Bornheim colocar-se no contexto social, alinhando-se com os meios de comunicação, promovia a aproximação da filosofia enquanto disciplina voltada para as questões de fundo da vida e o cinema enquanto manifestação cultural do presente, marcando o campo da crítica cinematográfica. Para o entrevistador-discípulo Bornheim argumentava em *Filme 66* que “o pensamento do que seja o cinema deve, pois, ser tarefa filosófica” e atribuía ao desinteresse dos filósofos uma certa marginalização do cinema como objeto para conhecer a condição do homem no mundo. E, contrário a preconceitos, ensinava:

Acontece que nada, possivelmente, sob um ou outro aspecto, consegue revelar tão bem o caráter do nosso tempo quanto o cinema. E não me refiro apenas aos mestres desta arte. Refiro-me ao grosso da produção cinematográfica. Precisamente o fato de que o cinema, mais do que as outras artes, permanece preso a um estatuto comercial e procura atender à sensibilidade do espectador médio, faz desta arte o maior repositório das ‘respostas’ ou das reações que definem o homem contemporâneo. (...) Já o grande diretor coloca um problema inverso, porque ele cria uma concepção do homem e do mundo, ele constrói criticamente. E, neste caso, o trabalho da crítica, filosófica ou não, se assemelha ao que vem sendo feito no terreno das outras artes. Mas o importante é compreender que tudo é digno do pensamento do homem, e que o resto freqüentemente são preconceitos.<sup>176</sup>

Foi esta posição que Jefferson Barros defendeu na tese *O cine-clube e a formação do crítico*, na V Jornada Nacional de Cine-Clubes realizada em fevereiro de 1965, na Bahia, argumentando que todo tipo de filme deveria ser apresentado aos associados:

<sup>175</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>176</sup> BORNHEIN, Gerd. *Enéas de Souza entrevista Gerd Bornheim. Filme 66*, Porto Alegre, n. 2, p. 7-11, abr./jun. 1966.

O clássico e o moderno, mas sobretudo o bom e o *ruim*; o de “exceção” (como o denominam certos críticos) e o *comercial*; o honesto e o *mentiroso*; o importante e o *menor*; o belo e *feio*. Isto porque, se no erro existe a verdade, não é menos verdade que através dos contrastes descobre-se o real, através dos desvios chega-se à meta estabelecida.<sup>177</sup>

Uma das questões mais importantes da aproximação entre o cinema e a filosofia é o fato dela contribuir para a produção de um método de crítica. O rigor no desenvolvimento das idéias e a necessidade de construção conceitual próprios da filosofia se refletiram no campo da crítica na formulação de instrumental operacional para pensar os filmes, conforme depoimento de Enéas de Souza:

Daí começou a necessidade de construir conceito de direção cinematográfica, que a gente chamava de *mise en scene*, por causa da influência francesa. E aí todos os elementos da *mise en scene*, o personagem, o ator, a pele do ator e a relação com o cenário.<sup>178</sup>

A gravitação não era apenas em torno da filosofia como disciplina, mas do ambiente gerado em seu entorno e da rede da qual ela fazia parte. O Grupo de Estudos Cinematográficos, já citado, criado como dissidência do cineclube Pro Deo e do qual Enéas fez parte, era constituído por pessoas que estudavam no Colégio de Aplicação, como era o caso de Geraldo Moraes, animador do grupo e cineclubista católico.

Os acontecimentos políticos dos anos sessenta alteraram profundamente o quadro e redimensionaram o lugar na filosofia na vida social porto-alegrense. Com o golpe militar em 1964 a Faculdade de Filosofia viveu momentos tensos e difíceis; dezessete docentes foram expurgados, sendo “dispensados” de suas atividades. Na segunda leva de expurgos, em 1969, entre dezenas de professores compulsoriamente

---

<sup>177</sup> JORNADA NACIONAL DE CINE-CLUBES, V, 6 a 13 fev. 1965, Salvador. *Tema: crítica e cineclubismo. O cineclube e a formação do crítico*. Original no Acervo Cinemateca P. F. Gastal. Grifos do original.

<sup>178</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

aposentados estava Gerd Bornheim. O impacto foi imenso. Em solidariedade com os colegas vários outros professores demitiram-se e os estudantes deflagram uma greve geral que durou mais de um mês. Muitos foram punidos com a expulsão e outros deixaram a Faculdade de Filosofia para concluir seus cursos em outras universidades.<sup>179</sup> Concomitante, deu-se a Reforma Universitária. A diversidade de saberes e áreas de conhecimento, a estrutura interdisciplinar que havia caracterizado a Faculdade de Filosofia foi dissolvida com as diretrizes implementadas no ensino superior a partir de 1966. Foram extintas as cátedras, criaram-se os ciclos básicos, o departamento passou a ser a unidade básica, órgãos colegiados passaram a administrar as atividades acadêmicas, institucionalizou-se a pesquisa, o vestibular foi alterado e regulamentada a representação estudantil. O processo levou ao fortalecimento do poder central da Universidade e a centralização das decisões a nível dos órgãos da administração federal.

### 3.4 O cinema de autor

A noção de autor no cinema, que foi amplamente absorvida pela crítica e pelo público em várias partes do mundo, surgiu a partir dos anos cinquenta diretamente ligada ao grupo dos *Cahiers du Cinéma*. Quero considerar aqui seu significado em Porto Alegre e trabalhar com a hipótese de como esta idéia serve para estabelecer uma hierarquia de valores em relação a um amplo universo de estímulos. Os estudos que

---

<sup>179</sup> REGNER, Anna Carolina Krebs Pereira. IFCH: origens e trajetórias – Da criação da Faculdade de Filosofia à década da Reforma Universitária. In.: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. *50 anos Filosofia e Ciências Humanas: 1943-1993*. Op. cit. p. 36.

redimensionam a recepção como um espaço de criação consideram as formas pelas quais o público cria seus próprios sistemas experimentais que lhe permitem exercer seletividade, desenvolvendo, por exemplo, conhecimento sobre os autores e impressos que mais lhe agradam.<sup>180</sup> A condição de autor atribuída aos diretores surge na França, nasce da cinefilia, da paixão por determinados filmes e exclusão de outros que levam o grupo de assistentes constituído por Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze a se transformarem em críticos e, posteriormente, famosos realizadores.<sup>181</sup> Embora sejam usualmente tratadas como teoria, as idéias nas quais é baseada a noção de autor não suportam uma avaliação científica, conforme Dudley Andrew:

Nos Estados Unidos, a teoria do cinema mais bem conhecida é a teoria do *auteur* que, falando francamente, não é em absoluto uma teoria, mas um método crítico. Como todos os métodos críticos, baseia-se em alguns princípios teóricos, mas não visa especificamente a compreensão sistemática do fenômeno geral, e sim a avaliação de exemplos particulares do fenômeno.<sup>182</sup>

O significado que a noção de autoria preserva, tanto entre críticos e para o público, em grande parte deve ser atribuído ao fato de permitir uma orientação em relação à grande oferta de filmes disponíveis. “Pelo menos a teoria do *auteur* pode ajudar o estudante a decidir em qual filme prestar atenção e qual ignorar”,<sup>183</sup> afirmava Andrew Sarris, sobre esta idéia que auxilia os espectadores do mundo inteiro a relacionar os diretores de cinema numa hierarquia de valores.

<sup>180</sup> THOMPSON, John B. Op. cit. p. 188.

<sup>181</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Universidade de São Paulo, 1994. p. 9-10.

<sup>182</sup> ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 14.

<sup>183</sup> Apud ANDREW, J. Dudley. Op. cit. p. 15.

A atribuição de autoria ao diretor cinematográfico é uma idéia que já tinha tradição na França e estava ligada a um sentido literário. A novidade trazida pelos jovens críticos dos *Cahiers* é aplicá-la ao cinema americano, tido unicamente como produção comercial, destinada ao divertimento, às massas populares e nunca como o lugar da arte e da autoria. O cinema norte-americano foi o principal beneficiário da idéia de autor, pois sua produção, que era colocada na lata do lixo cultural, passou a ser considerada em padrões artísticos e estéticos elevados. O trabalho da crítica consistia em revelar como o autor conseguia manter uma expressão pessoal através de um estilo e uma idéia recorrentes, no contexto da indústria cinematográfica. O método consistia em localizar as significações por detrás dos diferentes filmes, mesmo que mudasse de gênero, realizados pelo diretor/autor.<sup>184</sup>

Com um ponto de interrogação de página inteira e a pergunta “Qual é o autor de um filme?” a revista *A Cena Muda* publicou um artigo de Henri Angel em 1949, introduzindo o tema da autoria cinematográfica no Brasil. A absorção não foi imediata, demonstra Jean-Claude Bernardet em ensaio sobre a atribuição da autoria ao diretor na produção dos críticos brasileiros e como se vinculam ao ideário francês. Na maioria da crítica cinematográfica brasileira, de um modo geral até o final dos anos cinquenta, há uma valorização do diretor sem que lhe seja atribuída a designação autor. Esta visão acaba por conduzir o pensamento para a autoria, sem que a “política dos autores” seja considerada da perspectiva da problemática.<sup>185</sup> É no contexto da década de 60 que se instaura a questão, conforme ilustra o depoimento de Enéas:

---

<sup>184</sup> Idem, *ibidem*. p. 11-31.

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*. p. 70.



O cinema de arte era uma batalha que já tinha sido vencida pela geração anterior. A nossa batalha, que eu acho que é a batalha permanente, que é uma batalha importante, que os *Cahiers du Cinéma*, o Godard e esses caras defenderam, é mostrar qual é o grande autor e como é que ele é um bom autor de cinema, o grande cineasta. Ou seja, o que importa é o funcionamento, os gregos diriam a poética. Por isso, sob certo ponto de vista, pra mim o crítico diário é um cara que tem que dizer a sua opinião. Se vai ver um filme que é ruim, diz que é ruim. Lógico, dentro da sua concepção, da sua visão de cinema.<sup>186</sup>

Ao traçar um mapa sobre a circulação da idéia de autoria entre a comunidade de críticos porto-alegrenses, podemos apontar duas fontes de acesso: os *Cahiers* diretamente, que eram lidos, de fato, por poucos; e os críticos brasileiros que aderiam à idéia de autoria. Dentre os críticos, Hélio Nascimento é quem mantém-se mais próximo da idéia conforme a formulação francesa. Não era leitor dos *Cahiers*, mas era profundo admirador de um dos principais difusores brasileiros da idéia:

Eu gostava muito de ler coisas sobre cinema. Gostava de ler críticas. (...) Eu comprava o *Correio da Manhã* só para ler o Moniz Vianna, confesso isso, comprava todos os dias. Ia na banca no centro, procura onde tinha Moniz Viana e, se não tinha, não comprava. *O Estado de S. Paulo*, no sábado, tinha um artigo do Paulo Emílio, eu comprava. E de outros, do Bedito, do Almeida Salles que escrevia no *O Estado de S. Paulo*. Agora, do Moniz Vianna eu gostava muito.<sup>187</sup>

Sobre Antônio Moniz Vianna, Bernardet informa que entre os vários críticos estrangeiros que acompanhava predominavam os franceses dos *Cahiers du Cinéma*. Valorizava o papel do diretor, a quem atribuía as qualidades de um filme, que identificava através de duas noções básicas: estilo e personalidade do realizador. O estilo consistia numa identidade artística envolvendo procedimentos de linguagem num processo de elaboração ou sedimentação ao longo de uma filmografia. Quanto à personalidade, o crítico do *Correio da Manhã* vinculava como um valor daqueles diretores cujos filmes representam uma vitória da arte sobre a indústria, como, por

<sup>186</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>187</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

exemplo Orson Welles.<sup>188</sup> Ao estabelecer uma genealogia sobre sua formação como crítico, Hélio Nascimento revela um método de crítica e reserva um lugar especial para o crítico do *Correio da Manhã*:

O José Amádio foi o primeiro crítico que eu peguei para ler. As informações do Gastal, que me colocou na frente da coisa, foi o primeiro que eu li. Agora, se tu me perguntar quem foi que realmente me impulsionou, me entusiasmou, e quando eu li aquilo pensei “Isso é bom de fazer, é uma coisa inteligente, é uma coisa digna, seria bom fazer isso em Porto Alegre!” Não tanto quanto o Jefferson e o Enéas faziam, que falavam de outras coisas que não o filme, falavam de coisas sobre as quais o filme falava, que é um negócio que eu acho importante e que depois eu procurei fazer. Mas, quem me inspirou foi o Antonio Moniz Vianna. Eu tenho guardado até hoje e às vezes mostro para algumas pessoas, umas quatro ou cinco críticas que ele fez sobre o *Freud*, do John Huston, as cinco críticas que ele fez sobre *A doce vida*, do Fellini. São textos maravilhosos. É claro, também não se pode deixar de lado nosso amigo Paulo Emílio Salles Gomes. Esses dois, que não eram paralelos, me inspiraram.<sup>189</sup>

Os textos de Hélio em *Filme 66* e no *Jornal de Cinema* são marcados pela preocupação do crítico em apontar no filme em que medida o diretor reflete sobre os aspectos do homem e seu tempo, numa tentativa de conciliar uma visão filosófica e atribuir uma autoria para o realizador. A propósito de Louis Malle condena o filme *Trinta anos esta noite* (*Le feu follet*, 1963), no qual o personagem principal suicida-se, arrolando o diretor como autor de uma categoria que chama “cinema niilista”, na qual inclui Michelangelo Antonioni:

Não vale aqui o argumento ingênuo dos que pretendem absolver estes cineastas apontando validade na sua crítica à sociedade moderna, ou então, particularizando o caso tratado como próprio de uma classe ou de um tipo de indivíduo. Este cinema é antes de crítica, o sintoma de uma doença que aos poucos vai se alastrando nas telas de todo o mundo: uma visão deformada da realidade, como se não vivêssemos no século da descolonização e das conquistas espaciais; como se não estivéssemos num mundo onde há muita intolerância a ser derrubada; como se não existisse o perigo do planeta explodir como uma gigantesca Hiroshima; é como se de repente tudo parasse: a ciência, o trabalho, os movimentos pela paz.<sup>190</sup>

<sup>188</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit. p.78-89.

<sup>189</sup> O crítico José Amádio escrevia na *Revista do Globo* na década de 40. Mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos cinquenta, indo trabalhar em *O Cruzeiro* como editor e crítico de cinema. Depoimento de Hélio Nascimento.

<sup>190</sup> NASCIMENTO, Hélio. Um cineasta no caminho perigoso. *Filme 66*. Porto Alegre, n. 1, p. 13-14, jan. 1966.

Na edição número 2 elogia o inexpressivo filme russo *Me compre um pai (Dimka)*, escrevendo sobre o diretor Ilya Fres nos seguintes termos:

Fres, ao lado de Kalatazov (*Quando voam as cegonhas* e *A carta que não foi enviada*) é um dos que não acreditam em certos mitos, mostrando o valor do indivíduo e por isso dirigindo seu cinema para o que realmente importa: o ser humano.<sup>191</sup>

O movimento no sentido de definir a autoria do filme em conjunção com a reflexão que o filme pode oferecer da condição do homem no mundo aparece melhor formulado quando o crítico escreve sobre Alfred Hitchcock e Walter Hugo Khouri. Nos dois casos, o crítico faz uma defesa desses diretores em relação a uma incompreensão da crítica sobre suas verdadeiras qualidades autorais.

Sobre Hitchcock:

Chamar o diretor de *Vertigo* de bom realizador de histórias policiais é simplificar as coisas e evidenciar uma fixação indesejável no argumento filmado, quando o segredo está naquilo que o cineasta extrai do tema que tem nas mãos. E num meio como o brasileiro, onde a grande maioria de críticos e cineastas tem a constante preocupação com o real e com o imediato, assim limitando o cinema e diminuindo-lhe a importância, Alfred Joseph Hitchcock, como tantos outros cineastas importantes, só poderia mesmo ser colocado numa posição secundária. (...) Os que conseguirem libertar-se dos falsos conceitos que uma crítica curta e estreita espalhou, encontrarão na obra do cineasta um grande documento sobre nossa época e sobre o papel do homem no mundo de hoje.<sup>192</sup>

Na mesma linha é a defesa de Khouri no *Jornal de Cinema*:

O cinema de Khouri é importante porque está focalizado no comportamento do homem da cidade, sua dor, sua resistência, sua esperança. É também um cinema rebelde ao eleger personagens que não aceitam os valores estabelecidos e com eles estão em conflito. Ao registrar esse conflito, Khouri faz também um cinema social, ao mostrar a desarmonia e a infelicidade. E se não mereceu ainda da maioria da crítica brasileira a atenção devida, o fato é lamentável, mas não representa um perigo para sua importância, sendo mesmo uma tentativa

<sup>191</sup> NASCIMENTO, Hélio. Me compre um pai (Dimka) – Ilya Fres. *Filme 66*. Porto Alegre, n. 2, p. 52, abr./jun. 1966.

<sup>192</sup> NASCIMENTO, Hélio. Hichtcock, Intriga Internacional e alguns problemas. *Filme 66*. Porto Alegre, n. 2, p. 27 a 29, abr./jun. 1966.

condenada ao fracasso de não lhe conceder um lugar que ele por sinal já conquistou com seus próprios recursos, ou seja, com seu talento, sua sensibilidade e sua inteligência.<sup>193</sup>

As passagens revelam a preocupação do crítico de buscar no filme um ensinamento para a vida, um meio de conhecer e refletir sobre as circunstâncias sociais e pessoais que envolvem o sujeito. A sua própria formação vinha do encantamento com o cinema na infância, na passagem do divertimento dos seriados duplos para a descoberta dos filmes adultos e, neles o mundo pelas mãos de um diretor que é grande em virtude de sua capacidade de comunicação de aspectos ligados à vida:

Porto Alegre, naquela época, tu podias sair a qualquer hora do dia ou da noite, não tinha perigo, então eu ia ao cinema sozinho, inclusive criança. E descobri dois filmes que eu fiquei completamente fascinado, de diretores que eu nem sabia quem eram, eu mal sabia que um filme era dirigido por alguém. Um era o *Cinzas que queimam* (*On dangerous ground*, 1951) do Nicholas Ray e o outro foi *O grande segredo* (*Cloak and dagger*, 1946), do Fritz Lang. Eram dois bons diretores, grandes diretores do cinema americano. E esses filmes me impressionaram. (...) Eu nunca tinha visto aquilo, aquele cotidiano, como o cotidiano pode fascinar as pessoas! São dois grandes diretores, quer dizer, eu não estava errado. É engraçado como esses cineastas sabem fascinar as pessoas, um espectador comum, que era o meu caso.<sup>194</sup>

O fato da noção de autor ser aplicada sobre a produção hollywoodiana gerou uma ênfase sobre o gênero cinematográfico colocando em evidência o conjunto de convenções que define, caracteriza e diferencia cada gênero tanto para o público quanto para os cineastas. Extraído também da tradição literária, assim como a noção de autoria, o gênero cinematográfico precisou ser definido para que as variações de suas convenções pudessem sinalizar a manifestação da autoria do diretor. Estas discussões, nos informa Graeme Turner, revelaram o dinamismo do gênero como lugar de uma tripla negociação entre público, cineastas e produtores. Mudando, modulando e

<sup>193</sup>NASCIMENTO, Hélio. A importância de Khouri. *Jornal de Cinema*. Porto Alegre, n. 1, p. 8, jun. 1967.

<sup>194</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

redefinindo a si próprio continuamente, o gênero acabou por acentuar o papel do cinema como uma mercadoria, vendido ao público, entre outras coisas, por meio do gênero. No campo dos estudos das relações entre o público e os filmes, a noção de autor aliada ao gênero acabou por trazer uma melhor compreensão do prazer da assistência, aliada ao que é familiar e previsível no entretenimento popular.<sup>195</sup> O crítico também integra o universo de negociações comparecendo com suas emoções enquanto espectador que faz parte do contexto cultural, mas agregando o compromisso de olhar onde se manifesta a ruptura, onde o filme instiga também o intelecto e a razão, provoca a imaginação além das convenções.

### 3.5 Cinefilia

Um aspecto fundamental na trajetória de Bazin era o fato dele assumir-se crítico-espectador, desfrutando dos prazeres suscitados pelos filmes enquanto espetáculo de seu tempo. “Pois bem, sinto muito, apesar de todas essas razões há muito tempo não me divertia tanto”, afirmou sobre uma comédia musical inglesa à qual condenou por uma série de motivos.<sup>196</sup> É um dado relevante na medida em que confronta a noção cultural dominante de que o bom trabalho crítico deve ser imparcial, calcado na objetividade e no distanciamento. Machado de Assis dizia em 1865 que o crítico ideal “deve ser independente – independente em tudo e de tudo – independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. (...) Para que a crítica seja mestra, é

---

<sup>195</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 46.

<sup>196</sup> BAZIN, André apud GOMES, Paulo Emílio Salles. O crítico André Bazin. (1981). Op. cit. p. 35.

preciso que seja imparcial.”<sup>197</sup> Trata-se mesmo de um idealismo, pois toda sensibilidade, todo modo de perceber e traduzir o mundo é sempre resultado de contingências culturais inalienáveis do sujeito.

O ponto de partida de Bazin era a existência da obra e não a sua essência, o que lhe permitia conceber o cinema não pelo que deveria ser, mas pelo que era, através da realidade viva dos filmes.<sup>198</sup> Especialmente este aspecto do pensamento e da postura de Bazin teve grande impacto entre os jovens críticos porto-alegrenses e pode ser considerado dentro de uma perspectiva geracional. Tal ideário representava a modernidade e também servia para a demarcação de espaço simbólico e concreto de um grupo sócio-cultural. Já apontamos o confronto das gerações, queremos agora sinalizar como se dava o embate através da preferência por filmes e nos textos dos críticos. Um texto de Gastal em junho de 1966, na *Folha da Tarde*, sinaliza o confronto neste sentido.

Gastal pertence à geração da defesa do cinema como arte, ao conceito da alta cultura, e nesta perspectiva ele escreve à favor de *Hamlet (Gamlet, 1965)* produção soviética de Grigori Kozintsev, aproveitando o ensejo para condenar os jovens críticos pelo fato de nenhum deles ter se manifestado em relação ao filme cujo valor associa-se ao original clássico de William Shakespeare. Caracterizando o grupo de “ortodoxos e dogmáticos”, condena suas “longas dissertações sobre obras como *Maciste no inferno* ou *55 Dias em Pequim*”. Para ele, a publicação de artigos ou ensaios sobre o referido filme valeriam “como demonstração de que aquele ativo grupo está realmente aberto a

---

<sup>197</sup> ASSIS, Machado de. *Crônicas – crítica – poesia – teatro*. São Paulo: Cultrix, MCMLXI, p. 89.

<sup>198</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles (1981). Op. cit. p. 35.

todas as manifestações de cultura e da arte, e não apenas encastelado em seus *partis pris* e em suas próprias teorias estéticas”. Após o puxão de orelhas, paternalmente conclui: “De qualquer maneira, com ou sem a manifestação dos inteligentes e simpáticos moços, o que importa é chamar a atenção para o fato de que *Hamlet* continua em cartaz.”<sup>199</sup>

O grupo “nova crítica”, como era denominado, estava longe de ser homogêneo. A maioria havia surgido diretamente do convívio e através dos meios proporcionados por Gastal, como Jefferson Barros, ou o reverenciavam creditando a ele o conhecimento que possuíam do cinema, como Goida e Hélio Nascimento, que dificilmente poderiam ser arrolados como “ortodoxos e dogmáticos”. Goida, inclusive, era chamado pelos companheiros de “o mais jovem da velha crítica”<sup>200</sup> e Hélio se considerava um “meio novo crítico”.<sup>201</sup> O depoimento de Luiz Carlos Merten, que se fez crítico longe da influência de Gastal, é esclarecedor como alinhamento estético:

Não é que eu fosse brigado com o Gastal, eram universos diferentes. Por exemplo, eu sei que o Gastal amava, sempre amou Buñuel e Eisenstein. Eu *cago* pro Eisenstein e pro Buñuel, principalmente quando passavam uns filmes do Riccardo Freda, do Vittorio Cottafavi, que as pessoas nem se lembram mais que existiam esses diretores italianos de segunda e terceira categoria. Eu adorava, eu queria escrever horas sobre aquilo e Buñuel *an passan*. Hoje em dia, eu não renego nem o Freda, nem o Cottafavi, mas reconheço a importância do Buñuel. Do Eisenstein ainda tenho as minhas dúvidas. Acho realmente que o *Encouraçado Potemkin* é um marco do cinema, mas eu acho que o método do Eisenstein, de tanto radicalizar, essa coisa de destruir o espaço dramático pela montagem para distender o tempo, levou a um resultado que, pra mim, é insuportável.<sup>202</sup>

No modelo cinematográfico de André Bazin o papel da montagem é minimizado. Em sua opinião, conforme acentua Xavier: “O cinema de montagem, o

<sup>199</sup> GASTAL, P. F. Op. cit. p. 198-9.

<sup>200</sup> GOIDANICH, Hiron. Introdução. In.: LUNARDELLI, Fatimarlei. Op. cit. p. 13.

<sup>201</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

<sup>202</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

‘efeito Kulechov’, as metáforas e discursos de Eisenstein seriam maravilhas; mas maravilhas do passado, da infância do cinema, no momento em que não tinha som e não tinha ainda atingido o realismo mais maduro do cinema moderno”.<sup>203</sup> Considerando que o crítico faz parte do circuito econômico e mercadológico tanto quanto os filmes que são objeto de sua atenção e análise, ele necessita de público, tanto quanto o filme, para manter-se em atividade. Se a assistência de filmes tornou-se um processo elitizado, mais ainda é a crítica, cuja manutenção do espaço está relacionada aos meios que utiliza para inserir-se no circuito de comunicação do qual o filme faz parte, principalmente como fato do momento.

A saída de Hiron Goidanich é ilustrativa como solução para o dilema do crítico de dar conta de várias demandas. Não é nem pela filosofia nem pela autoria dos filmes, mas pela cinefilia (s. m. do gr. *kineo*, por em movimento + *philos*, amigo). Cinéfilo é a condição na qual se identificam e reconhecem os amantes do cinema, aqueles que desfrutam do consumo privilegiado de filmes através de uma vinculação prazerosa e afetiva. Goida afirma-se como amante do cinema, condição da qual não abre mão pelo fato de ser um crítico. Ele se coloca e assume o papel de espectador privilegiado que, em lugar de aproximar-se da obra e afastar-se do leitor, faz a obra aproximar-se de si e do leitor de seus textos. Escrevendo e assumindo que escreve com a emoção, procura dar conta da idéia dominante do cinema como arte, mas também como divertimento. Trechos de seus textos em *Filme 66* e no *Jornal de Cinema*, são um exemplo neste sentido. Sobre o filme *Ipcress, o arquivo confidencial* (*Ipcress file*, 1965), dirigido por

---

<sup>203</sup> XAVIER, Ismail. (1984). Op. cit. p. 67.



Sidney Furie, em que o personagem principal é o detetive Harry Palmer, interpretado por Michael Caine, escreveu:

Harry é um personagem que nos conquista de saída porque tem muito do homem comum envolvido numa situação aparentemente aventureira. (...) Assim é Harry Palmer, o “homem-nós” tornado agente secreto. (...) Sinceramente, gostamos de Harry Palmer: gostamos de seu primeiro filme.<sup>204</sup>

A cinefilia traduzida em Goida aponta também um movimento que é fundamental na formação do imaginário porto-alegrense e diz respeito à aproximação com a Argentina e o Uruguai. Enquanto a cultura cinematográfica mineira, por exemplo, constitui-se numa aproximação forte com o Rio de Janeiro e São Paulo, a geografia do Sul levou para os países do Prata, não em termos de oportunidade de trabalho, mas em termos de formação cultural. O acervo de P. F. Gastal, ao qual foram incorporados os acervos do Clube de Cinema de Porto Alegre, do Cineclube Pro Deo e da Federação Gaúcha de Cineclubes reúne coleções completas de revistas de cinema de todas as partes do Brasil e especialmente de Montevideú. A capital uruguaia se destaca por uma intensa cinefilia que aparece no movimento cineclubista, através de um circuito exibidor ativo e diversificado e na atuação da Cinemateca Uruguaia, que pode ser considerada um grande cineclube. Criada em 1952, possui arquivo fílmico com mais de 10 mil títulos, centro de documentação, acervo videográfico, escola de cinema, publicações, realiza exposições e mantém um circuito de salas exibidoras.

---

<sup>204</sup> GOIDANICH, Hiron. Harry Palmer, outros agentes e a sopa de letrinhas. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 2, p. 32-3, abr./jun. 1966.

Possui mais de 10 mil sócios que pagam mensalidades, semestralidades ou anuidades para ter acesso aos serviços da Cinemateca.<sup>205</sup>

Goida vai anualmente a Montevideú desde 1963, mantém vínculos fortes com o grupo da Cinemateca, que se revelaram significativos quando assumiu a coordenação técnica do Festival de Cinema de Gramado, substituindo Gastal na década de 80. Apenas 12 horas separam Porto Alegre de Montevideú, mas no começo dos anos sessenta, chegar à capital uruguaia era um desafio:

A primeira vez que eu fui a Montevideú foi de ônibus até Jaguarão, onde a gente pegava um trem em Rio Branco, que era do outro lado da ponte, para Montevideú. Saía daqui às 3h da manhã, chegava em Jaguarão ao meio-dia, pegava o trem para Montevideú e chegava tipo 7, 8h da noite. Aí foi outra abertura na cabeça da gente, porque passavam muitos filmes em Montevideú, principalmente naquela época, onde já existia dois clubes de cinema. Eu me lembro que na segunda vez que eu fui peguei uma programação dupla e pensei: “Isso é um sonho”. Era o filme grego *Jovens afrodites*, que o Rubem Biáfora tinha visto num festival e vivia falando nesse filme, e *Viridiana* (idem, 1961) em programa duplo, que foi passar em Porto Alegre uns quatro ou cinco anos depois. Então, esse negócio de ir a Montevideú (...) a gente ia pelo prazer de ver filmes e comprar livros.<sup>206</sup>

A partir de 1966 foi instalada linha rodoviária direta e passou a ser comum as pessoas saírem de Porto Alegre na sexta-feira à noite, passarem o final de semana em Montevideú e retornarem no domingo, chegando na segunda-feira pela manhã. Deslocar-se para os países vizinhos para ver filmes é uma prática comum no Rio Grande do Sul, propiciando um acesso diferenciado, especialmente quando a censura passou a controlar a circulação de filmes, conforme depoimento de Merten:

Para a minha geração, a fonte de informação estava muito mais em Montevideú e Buenos Aires do que no Rio e São Paulo e explico por quê: o País vivia uma censura muito forte, muito rígida, e Montevideú e Buenos Aires, naqueles tempos, eram respiradouros para a gente ver tudo aquilo que era proibido no Brasil. (...) no começo dos anos setenta principalmente,

<sup>205</sup> CARRIL, Manuel Martínez. *Catálogo de divulgação da Cinemateca Uruguaya*. Cinemateca Uruguaya, Montevideo: 1998.

<sup>206</sup> Depoimento de Hiron Goidanich.

era possível ver tudo aquilo que era proibido no Brasil. Eu me lembro que a gente ia a Buenos Aires ver *O último tango em Paris* (*The last tango in Paris*, 1972) e depois vinha para o Brasil fazer a crítica nos jornais.<sup>207</sup>

A proximidade com a Argentina e o Uruguai moldou o imaginário e a sensibilidade dos críticos e também dos realizadores. “Eu me lembro quando passou *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*, 1971) eu tinha 36 anos, a gente encontrava de vez em quando os guris. Na frente do cinema que ia passar o *Laranja mecânica* eu encontrei um cara que era o Gerbase. Acho que devia ter uns 16 anos. E a gente conversava”.<sup>208</sup> Goida refere-se a Carlos Gerbase, um dos sócios da produtora Casa de Cinema, diretor de curtas-metragens premiados, que em 2001 lançou o longa-metragem *Tolerância* a partir das condições de produção cinematográfica criadas pela sua geração no Rio Grande do Sul.

Sucessivas gerações deslocaram-se para os países vizinhos movidas pelo desejo e o prazer de ver filmes e este movimento é fundamental na constituição da identidade cultural da comunidade cinematográfica gaúcha.

---

<sup>207</sup> MERTEN, Luiz Carlos. Panorama de uma cinematografia periférica. In.: SEMINÁRIO LOCOS POR TI AMÉRICA: CINEMA LATINO-AMERICANO EM TERMPOS DE MERCOSUL, 5, 2000, Porto Alegre. *Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2001. p. 500-9.

<sup>208</sup> Depoimento de Hiron Goidanich.

## 4

## AS IDÉIAS E O LUGAR

Identidade é um tema que tem sido trabalhado por vários autores nos mais diversos campos do conhecimento, da antropologia à ciências sociais, chegando mais recentemente a história com a Nova História Cultural. A partir de autores e linhas de pensamento, a historiadora Sandra Pesavento formula o conceito segundo o qual “identidade é a construção simbólica que elabora a sensação de pertencimento, propiciando a coesão social de um grupo, que se identifica, reconhece e classifica como de iguais ou semelhantes”.<sup>209</sup> A identidade não é um sistema absoluto e nem recobre todo o universo cultural de uma comunidade que pode formular vários padrões identitários, assim como o indivíduo, cuja identidade pode manifestar-se por fragmentações e incoerências resultantes de uma pluralidade de identificações. Trata-se de um fenômeno polissêmico, historicizado em sua produção e nos diversos marcos de ancoragem, sejam eles a nação, a região, o bairro, ou ainda obedecerem recortes etários, étnicos, de gênero e outros. A identidade só se constitui numa dimensão relacional, numa operação que é, ao mesmo tempo, uma construção e uma comunicação. No dizer de Pesavento: “a formulação identitária organiza, sistematicamente, a compreensão da correspondência da parte com o todo e consagra a visualização da diferença”.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A construção da diferença: cidadania e exclusão*. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História, 1998. (Artigo inédito distribuído pela autora para os alunos da disciplina Seminário de Estudo Temático – Nem Verdadeiro Nem Falso: Imaginário da UFRGS, Porto Alegre, seg. sem. 1998).

<sup>210</sup> Idem, *ibidem*.

A atribuição de significado aos filmes, a fruição dos prazeres em relação a gêneros e formas narrativas são questões culturais e historicamente determinadas pelas condições de produção e recepção. Remeto-me, neste momento, a um estudo já clássico de Roberto Schwartz que, a partir de aspectos da obra machadiana apontou como a matéria do artista registra o processo social a que deve a sua existência. Acompanhando a disparidade entre a sociedade brasileira escravista e as idéias do liberalismo europeu, no século 19, apontou como as idéias deslocadas de seu centro de origem assumem nos contextos onde são aplicadas contornos que singularizam estes contextos.<sup>211</sup> Iluminada por esta proposição de Schwartz quero considerar a presença do pensamento positivista no conjunto identitário rio-grandense e como esta especificidade se manifesta na adesão ou rejeição dos críticos a determinadas formas narrativas e estéticas vigentes no período em questão, constituindo este imaginário, mas sem revelaram-se enquanto tal.

A importação de idéias é um fenômeno universal e o que cabe responder, além do modo e do conteúdo da importação, é o motivo pelo qual são importadas. Schwartz enfatizou o aspecto funcional da importação de idéias que serviriam aos interesses de pessoas, grupos ou classes sociais. Murilo de Carvalho, abordando o positivismo no Brasil, contra argumenta que o fenômeno da circulação de idéias possui uma riqueza e complexidade que não pode ser simplificado, por vezes assumindo contornos inusitados difíceis de serem explicados pelo funcionalismo.<sup>212</sup> A presença do positivismo no Brasil é historicamente marcante e trago este tema pela relevância que

---

<sup>211</sup> SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

<sup>212</sup> CARVALHO, José Murilo de. O positivismo brasileiro e a importação de idéias. In.: GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes (org.) *Revisitando o positivismo*. Canoas: La Salle, 1998. p.13-27.

assume como elemento explicativo da especificidade do Rio Grande do Sul e por considerá-lo hipótese razoável para compreender aspectos do pensamento da crítica cinematográfica.

Historiadores situam a atuação do positivismo na vida política e cultural do Rio Grande do Sul no período que vai de 1870 (aproximadamente) a 1930. Seu impacto inicial deu-se sobre parcela restrita da elite rio-grandense e o fato dele ter expressão política, cultural e religiosa foi porque essa elite concentrava grande poder político e seus membros constituíam a maioria absoluta entre os rio-grandenses dotados de cultura e educação formal. Foi com o retorno em 1881, do grupo de estudantes gaúchos reunidos em torno do Clube 20 de Setembro na Faculdade de Direito de São Paulo, ideologicamente liderado por Júlio de Castilhos, que a corrente se consolida no Estado. Diante dos problemas que se apresentaram com o fim do Império, a formação do Partido Republicano Rio-grandense (PRR), ancorado na ideologia positivista e liderado pelo grupo emergente de atores políticos, instalou a República com um programa de modernização econômica, social e política. Para além da hegemonia política que iniciou com Júlio de Castilhos e se fez sentir ainda em Getúlio Vargas, quero considerar aqui uma esfera mais sutil.<sup>213</sup>

O positivismo esteve presente na vida das elites rio-grandenses por cerca de 50 anos, desdobrando-se do grupo político inicial para grupos intermediários de intelectuais até alcançar o público em geral. Influenciou as áreas de Economia,

---

<sup>213</sup> BOEIRA, Nelson. O Rio Grande de Augusto Comte. In.: DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (org.). *RS: cultura & ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. p. 34-59 e PESAVENTO, Sandra J. República velha gaúcha: estado autoritário e economia. In.: DACANAL, José H. e GONZAGA, Sérgio (org.) *RS: economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 193-228.

Filosofia, Medicina, Educação, História, Geografia, Literatura, Etnografia, Arquitetura e Direito, cada uma com um esquema e ritmo próprios.<sup>214</sup> A presença do positivismo na década de 1960 é difusa, mas em nossa opinião, ainda significativa. Devido a sua importância histórica é imprescindível considerá-lo numa reflexão sobre a identidade cultural gaúcha. No caso da crítica de cinema e suas posições aparece, por exemplo, no anseio por uma ordem, por uma idéia de progresso baseado em um modelo estabelecido (portanto, tradicional), no pragmatismo e na perspectiva humanista. A ênfase no realismo encontra ressonância no fato de ser uma questão aceitável ao positivismo, na medida em que era a observação dos fenômenos psicológicos e sociais que fornecia a diretriz fundamental do método científico.

#### 4.1 Acesso ao real

Um tema predominante no âmbito da crítica cinematográfica nos anos sessenta era a discussão em torno do realismo no cinema. Em sucessivos textos surge a preocupação em relação ao grau de realismo dos filmes, assunto que, por si, marca profundamente a história do cinema. Ocorre que a gradação ou atribuição de realismo é sempre culturalmente constituída. “O cinema não reflete nem registra a realidade”, nos fala Graeme Turner, “como qualquer outro meio de representação, ele constrói e ‘re-apresenta’ seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura”.<sup>215</sup> Assim como o cineasta usa o repertório e as convenções representacionais da cultura em seu processo criativo, mantendo-se no limite entre o

---

<sup>214</sup> BOEIRA, Nelson. Op. cit. p. 47.

<sup>215</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 129.

diferente e o familiar, o novo e ainda assim genérico, o individual com significação coletiva, o crítico está sujeito à mesma dinâmica de sentidos.

Por fazer a reprodução do real a partir da captação fotográfica e por ter iniciado captando um instante de realidade, o cinema é constituído por um mito de origem ligado à idéia de realismo que marca sua história estética e teórica. Tanto a linguagem clássica quanto os movimentos de ruptura desta linguagem atribuem-se valor em relação ao *quantum* de realismo: por buscarem restituir o mundo conforme sua materialidade ou por revelarem de forma simbólica o que seria a “essência” da realidade além do concreto visível.

Diferente das formas tradicionais de arte em que a realidade passa através do artista no processo criativo, a fotografia da qual o cinema decorre é um processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Este mecanismo produz uma forte idéia de que a imagem é o objeto mesmo e não uma representação. Xavier acentua como, no cinema, agregando-se a especificidade do movimento, esta impressão é ainda maior:

Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento.<sup>216</sup>

A importância atribuída ao tema do realismo é evidenciada no primeiro número de *Filme 66*, na inclusão de um texto que não é de cinema, assinado por Carlos Paulsen, que não é crítico. *Arte, história e realidade*, mesmo sem fazer qualquer menção a cinema, reflete a questão fundamental em torno da qual gravita a crítica

---

<sup>216</sup> XAVIER, Ismail (1984). Op. cit. p. 13.



cinematográfica. É um texto de filosofia, no qual o autor discute como o artista, em sua criação e concepção artística, faz sempre um movimento de captação, compreensão e expressão da realidade em termos ontológicos:

O homem, desde que homem, necessita pensar o mundo em que vive. E escolheu meios para isso. A arte é um meio de pensar o mundo. De reorganizá-lo. De interpretá-lo criticamente. De recriá-lo. A arte é, pois, uma ferramenta a serviço do aprimoramento humano. É um elo que, estabelecendo diálogo entre o homem e o próprio homem (entre o homem e a natureza social) fornece uma união indestrutível, gregária, entre homem e mundo na sua perpétua troca de influências.<sup>217</sup>

No segundo número o tema volta de modo mais complexo num longo artigo de Enéas de Souza onde analisa as teorias de André Bazin a partir do conjunto da obra do crítico francês. *Pensamento crítico de Bazin* é um diálogo intenso, questionador, de elogio e contestação, ponto por ponto, das idéias do criador dos *Cahiers du Cinéma*. De imediato Enéas aponta uma grande divisão entre os diretores que “crêem na imagem” e os que “crêem na realidade”, classificação que estabelece a partir de *A evolução da linguagem cinematográfica*. Esta categorização serve como instrumento operacional para os críticos e retorna, por exemplo, no artigo *Minnelli: um inventor do real*, de Jefferson Barros, neste mesmo número de *Filme 66*, que assim inicia o texto sobre o diretor norte-americano Vincente Minnelli:

O mundo oferece-se ao homem e este o apanha através de duas visões básicas e conflitantes: a ética e a estética. O olhar ético lançado sobre a realidade sempre implica um julgamento inscrito no bem e no mal, na verdade e no erro, na justiça e na injustiça, e implica num distanciamento racional e científico do observador. Este distanciamento instaura uma fissura entre o real e sua apreensão e possibilita a fragmentação da realidade. É o que tem caracterizado a cultura ocidental desde a destruição da unidade do mundo grego e posteriormente da unidade mítica religiosa do mundo medieval.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> PAULSEN, Carlos. Arte, história e realidade. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 1, p. 28-9, jan. 1966.

<sup>218</sup> BARROS, Jefferson. Minelli: um inventor do real. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 2, p. 23-6, abr./jun. 1966.

Citando textualmente Bazin, alinha os cineastas que acreditam nas imagens à realização de um cinema ético, deixando a apreensão estética para os que acreditam no real. No primeiro bloco inscreve Serguei Eisenstein, Alfred Hitchcock e Alain Resnais. São os mesmos nomes referidos por Enéas, que arrola no segundo bloco, dos que crêem na realidade, Luchino Visconti, Fritz Lang, Joseph Losey, Raoul Walsh, Blake Edwards. Há concordância entre os dois críticos e a argumentação de Jefferson, aproximando a noção de autor ao bloco dos cineastas ligados à imagem, nos auxilia a compreender com mais precisão os motivos que levam a crítica a preferir o cinema narrativo. Eis outra passagem do artigo de Jefferson:

Acreditam no real os estetas, aqueles que possuem a visão trágica ou estética da história: os dois Josephs, Luchino Visconti e Vincente Minnelli. Ao contrário dos autores, seus filmes perscrutam a realidade procurando apanhá-la em sua interação unitária e não fragmentária (é evidente que não tratamos com dois conceitos absolutos, mas relativos) e assim acabam por uma necessidade interna de suas visões fazendo o cinema de personagem, filmando o homem.<sup>219</sup>

É na composição do cenário e na presença do ator que se resolve a questão da realidade no filme. Daí, também, a valorização da profundidade de campo trazida por Bazin que permite a continuidade do real e que proporciona a introdução dramática dos atores no plano. Enéas critica em Bazin o fato de ter pensado a questão apenas da perspectiva da liberdade que o olhar do espectador adquire em relação aos condicionamentos da montagem: “Em vista desta perspectiva não acredito que Bazin tenha chegado a descobrir toda a potência de expressão da profundidade de campo”. Para Enéas, a profundidade de campo traz um avanço além desta liberdade, permite um acréscimo de tensão dramática, “onde a composição do plano partindo da

---

<sup>219</sup> Os dois Josephs aos quais Jefferson refere-se são Losey e Mankiewicz. Idem, *ibidem*. p. 24.

profundidade de campo e da tensão do plano possibilita ao espectador desprender do enquadramento os verdadeiros conflitos do homem no mundo, as verdadeiras linhas de força do combate (...) É nesta tensão que o espectador vive e escolhe a melhor maneira de se colocar”.<sup>220</sup> Um depoimento atual de Hélio Nascimento, ao falar sobre o modo como analisa os filmes, confirma estas idéias como um sistema operacional de crítica:

Eu diria que tudo é uma questão de personagem. Realismo cênico, realidade de cena, tudo é uma questão de personagem. O real, pra mim, é o personagem. E isso é uma coisa que a estética glauberiana tirou isso aí, é uma influência do Eisenstein, do cinema russo que não tem personagem, é uma coisa coletiva, são alegorias. Eu e o Jefferson, o Enéas, o Merten, acho que posso falar por todos, a gente sempre valorizou muito a história do homem e do cenário. Ou seja, o personagem pode ser uma alegoria de um monte de coisas, como o Anthony Perkins do *Psicose* (*Psycho*, 1960), mas não deixa de ser uma coisa muito real, do sujeito dominado pela mãe a ponto de estar com a mãe na cabeça, a ponto de se transformar na própria. Ele pode ser um símbolo, mas é um símbolo extraído da realidade. Alegoria extraída do real. Isso, pra mim, é o mais importante.<sup>221</sup>

A influência de Bazin é definitiva na formulação do pensamento crítico porto-alegrense a partir de sua crença de que a “reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão ontológica”, que implica, como acentua Xavier, “testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial.”<sup>222</sup> Como já não estava mais em questão se o cinema é ou não é uma arte, emerge uma outra, sobre a especificidade desta arte cinematográfica e como ela pode melhor representar a realidade, numa linha baziniana de pensamento, como meio de conhecimento. O depoimento de Jefferson sinaliza neste sentido:

<sup>220</sup> SOUZA, Enéas de. Pensamento crítico de Bazin. Porto Alegre, *Filme 66*, n. 2, p. 34-8.

<sup>221</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

<sup>222</sup> XAVIER, Ismail. (1984). Op. cit. p. 69.

Basicamente se reduz ao seguinte: ou é uma arte dramática ou é uma arte visual. O cinema foi perseguido pelas suas vanguardas. Expressionismo alemão, surrealismo de Buñuel, desenho de não sei o que, efeitos especiais de Spielberg. Faz um desenho qualquer e isso é bonito. Aí você chega e diz: “O cinema é uma arte dramática, existe um realismo de cena, uma situação inicial estática do personagem, existe um conflito, o desenvolvimento do conflito e uma resolução do conflito. Isto é cinema!” Portanto, isso é uma coisa que diz respeito a existência real dos seres humanos. Não importa se isto eu faço com efeitos especiais que nem o George Lucas ou se eu faço colocando a câmera na rua e filmando a reação das pessoas, que nem o Roberto Rossellini. Essa questão não foi encerrada, se o cinema é uma arte dramática que expressa vivências humanas que possam ser universalizadas ou ele simplesmente expressa alguns conceitos, algumas idéias, algumas visões pessoais do próprio artista.<sup>223</sup>

A questão está em aberto e se complica no entrelaçamento das demandas da indústria cinematográfica. Naquele momento, nas preferências específicas pelo cinema narrativo, pelos prazeres suscitados pelo *western*, na resistência ao Cinema Novo, os críticos definem o que é, para si, o cinema enquanto arte.

## 4.2 Os prazeres da narrativa

A história do cinema é marcada pelo tensionamento, tanto no plano das idéias quanto da produção fílmica, em relação ao modelo narrativo clássico desenvolvido por Hollywood em termos de adesão ou ruptura frente a este modelo. Por ocasião do lançamento do longa-metragem *O nascimento de uma nação* (*Birth of a nation*, David W. Griffith, 1915), o modelo clássico já estava plenamente desenvolvido, baseado na forma narrativa do romance folhetim do século 19, observando noções de linearidade, clareza, homogeneidade, coerência narrativa e encadeamento lógico. Articulando-se a esta forma de representação se desenvolveu e expandiu a indústria cinematográfica, impondo-se economicamente sobre os mercados nacionais, fortemente ancorada na aceitação desta linguagem específica. Saindo da chave teórica que considera este

---

<sup>223</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

processo apenas como um domínio econômico e político, cabe pensar dentro da proposta de Martín-Barbero quando acentua que a comunicação não é apenas uma questão de considerar a recepção como um lugar de reprodução, mas de produção.<sup>224</sup> O que significa, na perspectiva culturalista, produção de sentido. Os filmes do modelo clássico são narrativos, a linguagem é articulada em torno do objetivo de contar histórias, fato que encontra ressonância no anseio e na necessidade universais por histórias, conforme Turner:

Algumas sociedades podem não ter o equivalente ao romance, mas todas contam histórias. O ato de contar histórias pode assumir várias formas – mitos, lendas, trovas, contos folclóricos, rituais, dança, relatos, romances, anedotas, teatro – e desempenha funções sociais aparentemente diversas – do entretenimento à instrução religiosa.<sup>225</sup>

A atividade narrativa está intimamente ligada à vida cotidiana, que se constitui através de uma imensa variedade de relatos. Nosso relacionamento perceptual com o mundo funciona porque confiamos em histórias anteriores, enfatiza Umberto Eco sobre a função dos relatos na constituição das identidades individuais e coletivas. Ao oportunizar autoconhecimento e conhecimento do mundo o relato gera prazer, especialmente a ficção exerce fascínio sobre o ser humano:

Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus apud SOUSA, Mauro Wilton de. Novos olhares sobre práticas de recepção em comunicação. In.: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Temas contemporâneos em comunicação*. Op. cit. p. 285.

<sup>225</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p.72.

<sup>226</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.137.

É dentro desta linha de raciocínio que Thompson afirma que somos todos biógrafos não oficiais de nós mesmos, “pois é somente construindo uma história, por mais vagamente que a façamos, que seremos capazes de dar sentido ao que somos e ao futuro que queremos”.<sup>227</sup> Quanto mais uma narrativa puder estabelecer nexos com o mundo real, gerando elementos de identificação com o universo do espectador, mais fascínio deverá produzir. A preferência no campo cultural porto-alegrense da década de 60 é pelo cinema narrativo a partir da convergência de questões já colocadas, que se confirmam na fala de Enéas de Souza:

A nossa geração trabalha muito com a idéia do personagem em relação ao cenário. Muito mais do que a montagem. E, aí, era a influência do cinema americano. A geração anterior, talvez o Gostal, era muito mais influenciado por Eisenstein, por exemplo, e a idéia de montagem para eles era muito mais importante. Pra nós, a idéia de montagem era importante, mas sob o ponto de vista do corte. Como a nossa idéia era que o cinema é espetáculo, cinema é narração, o que importa nessa relação do personagem com o cenário é quando é que aquela situação dramática se interrompe, então, a montagem sob forma de corte.<sup>228</sup>

O processo de recepção deve ser visto como uma *atividade*, considerada como ação recíproca entre as mensagens codificadas e os intérpretes situados, nos informa Thompson.<sup>229</sup> É parte integrante do processo de recepção as várias formas de conhecimento e suposições de fundo que fazem parte dos recursos culturais que os sujeitos valem-se para apoiar a dinâmica de intercâmbio simbólico. Uma das proposições do pensamento de Bazin é que a melhor maneira de apreender o real se dá através do cinema narrativo que se assemelha à objetividade realista do romance americano do século 20, decorrendo daí a importância do roteiro como ordenação de

<sup>227</sup> THOMPSON, John B. Op. cit. p. 184.

<sup>228</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

<sup>229</sup> THOMPSON, John B. Op. cit. p. 42.

uma história que trate da situação do homem no mundo.<sup>230</sup> As competências e habilidades para codificar ou decodificar o universo da produção cinematográfica na década de 60 em Porto Alegre são fortemente marcadas pelo cruzamento entre as idéias oriundas da França e a herança positivista regional. Aliando-se a estes fatores os prazeres suscitados pela narrativa, a preferência pelo modelo narrativo clássico determina o posicionamento da comunidade em relação ao cinema brasileiro.

### 4.3 Cinema brasileiro

Para uma devida compreensão dos processos tanto de produção quanto de recepção é preciso relacioná-los com as ideologias nas quais ancoram-se. Ideologia é um conceito cuja simples enunciação desencadeia uma série de sugestões e tem sido exaustivamente estudado no campo das ciências sociais e da cultura. Não posso negá-lo neste estudo, mas também não cabe aqui avançar em sua problematização teórica. Valendo-me de Graeme Turner, mantenho-me em sua acepção mais simples:

Podemos dizer que em cada cultura há implícita uma “teoria da realidade” que motiva uma ordenação dessa realidade em bem e mal, certo e errado, eles e nós, e assim por diante. Para que essa “teoria da realidade” realmente funcione como princípio estruturador é necessário que seja tácita, invisível, uma propriedade do mundo natural e não dos interesses humanos. Ideologia é o termo empregado para descrever o sistema de crenças e práticas que é produzido por essa teoria da realidade. Embora a ideologia em si não tenha forma material, podemos ver seus efeitos materiais em todas as formações sociais e políticas, da estrutura de classes às relações entre os sexos e à nossa idéia da constituição de um indivíduo. O termo também é usado para descrever as atividades da linguagem e da representação na cultura que possibilitam que tais formações sejam construídas como “naturais”. O sistema ideológica da cultura não é monolítico mas composto de classes e interesses concorrentes e conflitantes, todos lutando pelo domínio.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> XAVIER, Ismail (1984). Op. cit. p. 65.

<sup>231</sup> TURNER, Graeme. Op. cit. p. 130.

O reconhecimento da crítica porto-alegrense para a importância do cinema brasileiro aparece na intenção não concretizada de dedicar o número três de *Filme 66* exclusivamente ao tema. A publicação não teve continuidade e não foi possível saber se o referido volume chegou a um estado avançado de produção. O anúncio do projeto está na página 12 do segundo número e é curioso observar que a abordagem pretendia ir além da análise teórica e estética, como predominava na revista, mas fazer um estudo abrangente do cinema brasileiro, “nos seus vários setores, como a crítica, a produção, a realização, o mercado interno exibidor e a exportação.” Ou seja, a crítica entende que somente a análise estética não poderia dar conta da questão do cinema brasileiro e preocupa-se em compreendê-lo em seus aspectos contextuais. O anúncio também informa que já estavam sendo preparados artigos, aí então, dentro do método de crítica vigente: “preocupados em estabelecer um enfoque crítico do sistema de composição do personagem cinematográfico, como homem-agente na realidade histórica nacional, bem como outros problemas vinculados direta ou indiretamente com o complexo do Cinema Brasileiro.”<sup>232</sup>

A preocupação da crítica com um modelo cinematográfico que viabilizasse o cinema brasileiro do ponto de vista mercadológico aparece de forma explícita e contamina a análise do crítico, que exemplificamos no texto de Goida sobre o filme *Society em baby doll* (1965) dirigido por Luiz Carlos Maciel e Waldemar Lima:

A nossa realidade econômica não é o que Luiz Carlos Maciel e Waldemar Lima mostram em *Society em baby doll*. Ela está presente, diga-se de passagem, exatamente nos filmes herméticos como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e *Vidas secas* que o público não gosta de apreciar. Entretanto, quando coloca-se em jogo a sobrevivência do nosso cinema, é preferível ceder um pouco a perder tudo. Luis Augusto Mendes, o produtor desta comédia, é o

---

<sup>232</sup> Os dois trechos estão em FILME 66/Cinema brasileiro. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 2, p. 12, abr./jun. 1966.



mesmo de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Aquela foi uma fita de festival, para os críticos, para os cineclubistas. Esta, ao contrário, é uma fita para o público, em primeiro lugar. Se não possui transcendental importância na história do nosso cinema, tem posição garantida comercialmente.<sup>233</sup>

É interessante analisar a posição em relação ao cinema brasileiro das perspectivas da identidade cultural e geracional. No aspecto sócio-cultural localiza-se a preferência por narrativas clássicas e uma postura pragmática, decorrente da influência positivista na formação histórica e cultural do Estado. De outra parte, a “força jovem” que eclode nos sessenta e se manifesta por oposições. O pragmatismo e a ausência de uma passagem pelo surrealismo levam a crítica gaúcha a eleger preferências:

A gente defendia o cinema comercial como uma opção estética, isso acontecia até no Brasil. Teve uma época que, contra Glauber, a gente gostava dos filmes do Roberto Farias, que tinha a trilogia que era maravilhosa: *Cidade ameaçada*, *Assalto ao trem pagador* e *Selva trágica*, que é um filme maravilhoso até hoje, tive oportunidade de rever. E acho até que era como uma reação ao mito do Glauber, no fundo a gente tinha uma coisa de ser meio desmitificador.<sup>234</sup>

As posições em relação a Glauber Rocha eram furiosas. Após discorrer sobre o Cinema Novo buscando apontar marcos históricos, realizadores e propósitos estéticos, assim Merten concluiu o artigo *Cinema Novo visto por L. C. Merten: tentativa de compreensão de uma perigosa aventura*, publicado no *Jornal de Cinema*:

Enfim, Glauber Rocha – ou o cinema novo por excelência. Brasileiro, 28 anos, alguns ensaios curtos (o inédito e famoso *Páteo*, o recente e irrisório *Amazonas, Amazonas*), três longas metragens (*Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*), Glauber Rocha é a imagem, entre os nossos candidatos a cineastas, de um homem destruído, preso à Volterra das suas ilusões perdidas. As preferências cinematográficas de Glauber se resumem no culto (ou adoração) de uma desconhecida trindade: Visconti, Rossellini e Buñuel.

E eu, honestamente, não creio que seja possível servir a dois senhores; colocar num mesmo pedestal, por exemplo, *Un chien andalou* (perdão, Luis Buñuel) e um aristocrata milanês, o pai

<sup>233</sup> GOIDANICH, Hiron. Society em baby doll – L. C. Maciel e W. Lima. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 2, p. 53-4, abr./jun. 1966.

<sup>234</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

de *Viridiana* e o gênio de *Rocco*: um paradoxo em que incorre comumente a velha crítica. Mas esse já é um outro assunto.<sup>235</sup>

Na segunda edição do jornal, que não teve continuidade, seria publicada a segunda parte do artigo intitulada *Glauber e a negativização do cinema*. O aspecto mais evidente de uma postura que é atravessada pelo confronto das gerações aparece no depoimento de Jefferson Barros. Além de estar ligado ao conceito do cinema como arte buscando um distanciamento do imediato comercial, Gastal alinhava-se com Paulo Emílio Salles Gomes na defesa intransigente do cinema brasileiro e entusiástica em relação ao Cinema Novo, que se refletia na postura de Jefferson:

Eu tinha uma relação muito querida, muito íntima com o Gastal. Até, muito respeitosa. Por exemplo, é notável a ausência da minha opinião sobre Cinema Novo. Nunca ninguém me cobrou isso: “Mas como, o Jefferson, o principal crítico de cinema da cidade na época não tem opinião sobre o Cinema Novo ?” Eu nunca expressei minha opinião porque ela iria em oposição a tudo o que o Gastal defendia. Eu me expressei por rebarbas, por outros caminhos, falando de outras coisas acabava expressando a minha opinião sobre o Cinema Novo. Mas eu nunca escrevi um artigo “O Cinema Novo brasileiro”. E veja bem, se eu chegasse com um artigo sobre o Cinema Novo, emitindo a minha opinião, ele publicaria. Então, não era a questão dele censurar. A censura era minha: “eu não vou fazer isso”.<sup>236</sup>

Posteriormente a crítica reconhece o valor de Glauber Rocha e por caminhos diversos revela a dimensão vivencial na formação do crítico. Merten se dá conta na prática da crítica diária em *O Estado de S. Paulo*, no embate cotidiano de colocar-se em contato com a multiplicidade da produção cinematográfica e posicionar-se em relação ao predomínio do cinema americano:

A gente falava mal dos mais herméticos, dos *gläubers* da vida. Hoje em dia eu tenho mais claro essa coisa de que o que parecia a fraqueza do cinema brasileiro, na realidade é a força. O espectador hoje, principalmente viciado no produto de Hollywood, ele quer aquilo e se não oferece pra ele aquele produto, com aquele nível, com acabamento técnico, com efeitos

<sup>235</sup> MERTEN, Luiz Carlos. Cinema Novo visto por L. C. Merten. *Jornal de Cinema*, Porto Alegre, n. 1, p. 10, jun. 1967.

<sup>236</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

especiais, etc. Então, se não segue por esta cartilha o público se decepciona, é fraco. Todo o cinema brasileiro que tenta seguir este modelo estrangeiro, profissional, não dá certo, não tem identidade cultural e artística, não tem nada a ver com a nossa raiz. Então, por isso, o que é a fraqueza no fundo é a força, o fato de ser contra a idéia dominante.<sup>237</sup>

E Enéas a partir da experiência de olhar de fora:

Eu mudei quando fui a Paris a segunda vez e assisti o Glauber lá e assisti vários filmes franceses da época e me dei conta do seguinte: primeiro, que *Noite vazia* eles faziam dezenas de filmes iguais. Então, do ponto de vista de surpreendente, de originalidade, de surpresa e invenção cinematográfica, o Walter Khouri estava limitado, embora fosse um grande filme. E o Glauber não, ninguém fazia igual. O Glauber era uma explosão de criatividade e como nós não tínhamos tido surrealismo aqui, nós não podíamos compreender bem o Glauber. Eu comecei a me dar conta que quem estava errado era eu. E eu comecei a mudar em relação ao Glauber, comecei a perceber a genialidade do Glauber, que ele estava na nossa frente.<sup>238</sup>

Na confluência das idéias e das paixões, a preferência daqueles anos em Porto

Alegre era pelo cinema narrativo, especialmente o *western*.

#### 4.4 Sob a égide das emoções

Assim como a noção de autor auxilia crítico e público a estabelecer uma hierarquia de valores e organiza a sensibilidade em relação aos diretores de cinema, igualmente os gêneros são formas que fornecem critérios tanto para produção, quanto para a crítica e a recepção. O conhecimento e o reconhecimento dos gêneros suscita prazeres cuja gratificação decorre também do sentimento de fazer parte, de compartilhar com outras pessoas uma determinada emoção. Observamos um profundo envolvimento afetivo na fruição do *western* nos anos sessenta, que era uma paixão dos cinéfilos e da crítica.

---

<sup>237</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

<sup>238</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

Tanto *Filme 66* como o *Jornal de Cinema* abrem espaço para o gênero. *Uma configuração do western* é o artigo escrito por José Onofre no jornal dos cineclubistas, que também reverencia Anthony Mann sob o título *Mann, o homem do oeste*, lembrando o falecimento do diretor ocorrido naquele 1967. No primeiro número de *Filme 66* Enéas escreve *Rio Conchos e a significação íntima do cinema* sobre o *western* de Gordon Douglas e volta ao diretor em *Gordon Douglas e a alma da solidão* no número 2 da revista. Também na segunda edição, no setor de pequenas críticas dos lançamentos e reprises da temporada, Enéas escreve sobre *A lenda dos desaparecidos* (*Legend of the lost*, 1957) um filme antigo de Henry Hathaway, cineasta consagrado pela realização de *westerns* e também dedica espaço para a última obra de Edward Ludwig, diretor americano nascido na Rússia que em *O revólver é minha lei* (*The gun hawk*, 1963), conclui a história com um inusitado duelo de revólveres. Marco Aurélio Barcellos escreve duas críticas, uma sobre a estréia de *A mesa do diabo* (*The Cincinnati Kid*, 1965), uma trama de suspense de Norman Jewison sobre o universo dos jogadores de pôquer na primeira metade do século 20 em New Orleans e dedica especial atenção a *Caravana de bravos* (*Wagon master*), que o mestre do *western* John Ford dirigiu em 1950 e estava em reprise na cidade.

A questão do confronto de gerações já foi devidamente colocada em sua dimensão de busca por espaço. Quero agora trazer de que forma ela aparece no acesso aos filmes diretamente, como interfere no circuito exibidor e como o crítico, por fim, torna-se um agente movido por suas emoções e, a partir de Martín-Barbero ver como a recepção manifesta-se em sua criação, como ela não é passiva dos conteúdos da

produção. Vejamos o caso do *western*, em mais de um relato considerado o ápice do confronto entre a “nova crítica” e Gastal. O relato é de Hélio Nascimento:

Tinha passado um filme do John Ford que eu não lembro qual e o Gastal chegou pra mim na Rua da Praia, indignado, eu tinha mais diálogo com ele do que o Enéas. Ele disse: “Esse pessoal do Enéas, esse tal de *Fordi!*”. Repara que maravilha, ele não disse Ford, disse *Fordi*, “Esse cara, eu até reconheço que tem umas coisas boas, mas estão exagerando. Tem uns três ou quatro filmes bons, o resto é ruim, muito sentimental.” Eu fiquei meio em cima do muro, não queria brigar com ninguém. E ele: “Qualquer dia eu escrevo um negócio para esculhambar com esse tal de *Fordi!*”. Alguns meses depois entra em Porto Alegre uma ousadia do Gordon Douglas, *A última diligência (Stagecoach, 1966)* que foi um sacrilégio, uma refilmagem de *No tempo das diligências (Stagecoach, 1939)* do John Ford. E eu encontro o Gastal de novo e ele: “Tu já viste o filme do Cacique ? Essa coisa, essa bomba, esse tal de Gordon Douglas refilmando o John Ford ? Eu vou trazer uma cópia, vou arrumar uma cópia do John Ford e vou passar para esses caras, para verem o que é cinema”.<sup>239</sup>

E trouxe. E exibiu. Através do Clube de Cinema e pelas ligações que mantinha com distribuidores e exibidores, Gastal interferia diretamente no circuito de exibição a partir do conceito que tinha sobre os filmes de valor ou em relação aos que considerava sem valor. Quando a jovem diretoria do Clube de Cinema, empossada em janeiro de 1967, resolveu começar a sua gestão em grande estilo, com os “filmes de mocinho”, sua reação foi inequívoca. Goida era o programador na diretoria que tinha Marco Aurélio Barcellos como presidente:

Em março começou, apesar de um certo boicote do Gastal, uma grande retrospectiva do *western* no Vogue. A sala era administrada por um dos grandes amigos que o Clube de Cinema de Porto Alegre teve entre os distribuidores cinematográficos, o Jaime Charak. Melhor ainda: como o cinema tinha mais ou menos 600 lugares, ele nos autorizou a vender ingressos para os não-associados que gostariam de participar daquela mostra. As sessões eram sempre aos sábados à tarde e muitos filmes lotaram o Vogue. Apesar do CCPA estar se enchendo de dinheiro, o Gastal continuava buzina. John Ford, Howard Hawks, ele até admitia. Mas incluímos na mostra um clássico de Raoul Walsh, *O intrépido general Custer (They died with their boots on, 1941)*, que ele xingava de fascista. E um *western* B, mas excelente, de Gordon Douglas, *Resistência heróica (Only the valiant, 1951)*. O ciclo, que teve 12 filmes, terminou com o que hoje nós chamaríamos de um *pós-western*, *Assim caminha a humanidade*

---

<sup>239</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

(*Giant*, 1956), de George Stevens. O Gстал, nas páginas do *Correio* e da *Folha da Tarde*, só se limitava a dar notícias formais e reduzidas sobre essa programação com *westerns*.<sup>240</sup>

Com o dinheiro arrecadado realizou-se o sonho antigo dos cineclubistas de terem uma publicação própria e foi lançado o *Jornal de Cinema*, onde o ataque frontal ao Cinema Novo foi considerado um ato além dos limites por Gстал, levando a destituição da diretoria.

Vemos, portanto, como a circulação dos produtos da indústria cultural observa lógicas regionais que resultam de múltiplos fatores, desde questões estritamente pessoais, passando pela circulação internacional das idéias e o aporte histórico regional. Tomando este ponto de partida, queremos considerar outra questão central do período: o alinhamento político. Há uma polarização entre direita e esquerda que atravessa a sociedade e marca o campo da produção cinematográfica brasileira. O golpe militar de 1964 e o esforço de produção nacional frente ao domínio de mercado pelo cinema norte-americano colocam o crítico diante de um dilema, numa posição que se complica na medida em que possui uma forte vinculação emocional advinda da assistência de filmes americanos, musicais para determinados grupos e *western* para outros, como aparece no depoimento de Enéas:

A geração anterior era mais de esquerda totalmente numa linha européia. Nós éramos uma geração de esquerda desvinculada da Europa, mas também absorvendo o cinema americano. Nós somos de uma geração que assistia o cinema aos sábados e domingos, íamos todos os domingos aos cinemas. E o cinema predominante, mal ou bem, era o cinema americano. E a gente adorava, por exemplo, *western*.<sup>241</sup>

O patrulhamento ideológica era intenso, como aparece no depoimento de Hélio:

---

<sup>240</sup> GOIDANICH, Hiron. Introdução. In.: LUNARDELLI, Fatimarlei. Op. cit. p. 13-4.

<sup>241</sup> Depoimento de Enéas de Souza.

Tu olha a crítica de cinema daquela época. Quem era o crítico com uma visão conservadora, ou anti-comunista, vamos dizer assim ? Era o Moniz Vianna. O Paulo Emílio era de esquerda. O Alex Viany era do partidão. Quem não era de esquerda era simpatizante, isso era óbvio. O pessoal de direita não era muito bem visto. Era difícil, te digo com toda a franqueza, era difícil naquela época não ser de esquerda nos meios intelectuais. Havia uma espécie de macarthismo de esquerda. O macarthismo é de direita, mas funcionava ao contrário. Havia uma coisa que, se o camarada não era simpatizante, não era do partido, não era colocado numa posição intermediária, de observador. Ele já era tido como reacionário, já era marcado. Qualquer coisa que dissesse não era válido, porque era considerado de direita.<sup>242</sup>

Jefferson possuía uma formação de esquerda, inclusive como militante, e na sua reflexão aparecem as contradições da vida prática, os desafios cotidianos:

A minha posição era extremamente difícil nesse quadro. De um lado, por uma questão de geração, pela idade que eu tinha; por outro lado pelo meu alinhamento marxista. Eu já não era do partidão, mas continuava tendo um alinhamento marxista. E a razão mais importante é que, possivelmente, nem um dos que militavam na crítica fosse tão defensor do cinema americano quanto eu. Se sabia que as leis do mercado iam acabar definindo uma certa estética e o que importava mesmo era essa estética que se manifestava mercadologicamente com sucesso de bilheteria, com nome, com prestígio.<sup>243</sup>

Entre as “releituras” efetuadas pelas ciências sociais nos anos sessenta, Martín-Barbero considera o encontro com as idéias de Gramsci uma verdadeira descoberta, especialmente o conceito de hegemonia, que possibilita “pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um *exterior* e sem *sujeitos*, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas”.<sup>244</sup> Tomando grupos em lugar de classes sociais, podemos refletir sobre o conflito do crítico frente a demandas contraditórias: de um lado o cotidiano exigindo reações e respostas e de outro a hegemonia de um tipo de cinema. Ainda que várias relatos da época passem a impressão de uma diversidade cinematográfica, do vigor da

<sup>242</sup> Depoimento de Hélio Nascimento.

<sup>243</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

<sup>244</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às ....* Op. cit. p. 104.

produção européia das novas gerações e da intensidade da produção brasileira, o predomínio do mercado e do imaginário é do cinema norte-americano. A fala de Jefferson expressa as contradições, no âmago do confronto ideológico:

Foi uma opção pela esquerda e pelo cinema americano. Esta é a opção difícil. Esta síntese que é a opção complicada. Porquê ? Porque aquele cinema dramático que fala dos universais humanos é o cinema que fala ao coração da esquerda. Não é o cinema das vanguardas, não sei o que e tal, que é um cinema complicado, da burguesia.<sup>245</sup>

Pensar a recepção na perspectiva dos novos estudos implica, como afirma Martín-Barbero, considerar hegemonia como um “processo vivo”, que se faz e se desfaz continuamente, “feito não só de força mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade”.<sup>246</sup> Não se trata mais de considerar que tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema. Nas preferências, nas escolhas, adesões ou rejeições dos críticos contra ou a favor de um cinema hegemônico, emerge o espaço cultural como lugar de articulação de múltiplos conflitos, pessoais e sociais que se fundem e se integram configurando as identidades culturais.

A identidade de uma sociedade é uma construção complexa na qual os sujeitos desempenham múltiplos papéis e circulam entre diferentes esferas, domínios e níveis sócio-culturais, agregando experiências variadas e contraditórias. A ação social é sempre desempenhada por sujeitos que, dentro do campo sócio-cultural, tomam decisões, fazem escolhas e formulam projetos. As decisões dos críticos, como procurei demonstrar, são atravessadas pelo emocional, carregadas de afetividade. As emoções,

---

<sup>245</sup> Depoimento de Jefferson Barros.

<sup>246</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às ....* Op. cit. p. 104.



várias pesquisas do campo da saúde e do comportamento tem demonstrado, são inseparáveis do pensamento. Igualmente o papel da afetividade tem sido redimensionado, valorizando-se a função que desempenha na percepção de mundo e na construção das identidades das pessoas. As experiências vividas, que resultam num conjunto de vivências, são determinadas pela capacidade afetiva que cada pessoa tem de responder a situações específicas. É pelas vivências, marcadas pela bagagem pessoal de afetividade, tecidas na teia da memória pessoal, social, histórica e cultural, que o crítico exerce a sua atividade.

## CONCLUSÃO

Onde houver uma cuia de chimarrão, com certeza haverá um gaúcho. Pelo menos é como se pensam os nascidos no Rio Grande do Sul sobre a sua presença no mundo, com sinais particulares, concretos ou simbólicos, que lhes garantam uma distinção. Há um esforço de afirmar-se pela diferença. O que ocorre no Rio Grande do Sul, assinala o antropólogo Ruben George Oliven a propósito da valorização e expansão do gauchismo na década de 1980 é que “(...) para os gaúchos só se chega ao nacional através do regional, ou seja, só é possível ser brasileiro sendo antes gaúcho. A identidade gaúcha é atualmente reposta não mais nos termos da tradição farroupilha, mas enquanto expressão de uma distinção cultural em um país onde os meios de comunicação de massa tendem a homogeneizar culturalmente a sociedade a partir de padrões muitas vezes oriundos da zona sul do Rio de Janeiro”.<sup>247</sup> Ao concluir este trabalho, percebo meu próprio movimento de compreender a crítica cinematográfica porto-alegrense em sua especificidade, apontar distinções no sentido de uma autonomia.

Oliven afirma que “quando se pretende comparar o Rio Grande do Sul ao resto do País, apontando diferenças e construindo uma identidade social, é quase inevitável que este processo lance mão do passado rural do Estado e da figura do gaúcho, por serem estes os elementos emblemáticos que permitem ser utilizados como sinais

---

<sup>247</sup> OLIVEN, Ruben George. O renascimento do gauchismo. In.: GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luis Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992. p. 77-80.

distintivos”.<sup>248</sup> Vários autores tem refletido sobre a “construção” de um passado heróico, formulado através de marcos simbólicos como a fronteira territorial ou a idéia de integridade e liberdade associadas ao mundo rural. O tema é extenso e complexo e diz respeito à auto-imagem que o gaúcho tem de si e a expectativa do lugar que pensa que deveria ocupar no cenário nacional, especialmente no campo político. Gostaria de considerar de que maneira esta característica histórica do Rio Grande do Sul manifesta-se nas preferências dos espectadores de cinema, da crítica e da produção cinematográfica. Minha pesquisa aponta para a preferência pelo modelo narrativo clássico e realista, com a decorrente resistência ao modelo fragmentado e de ruptura que se expressa, por exemplo, na obra de Glauber Rocha.

Esta preferência encontra apoio na literatura produzida no Rio Grande do Sul que possui três momentos marcantes, abarcando diferentes gerações de escritores no período de 1870 a 1950. O tema é sempre o gaúcho e a realidade fronteiriça, marcada por guerras e pela vida campeira. É esse o tema que consagrou Erico Verissimo, quem sabe um dos autores gaúchos de maior projeção nacional e internacional, na espetacular saga *O tempo e o vento*. O gauchismo já não exige continência dos escritores, afirma Luis Augusto Fisher, o que não significa que o fim da hegemonia econômica e política do grupo latifundiário tenha promovido o desaparecimento do tema também nos níveis cultural e simbólico.<sup>249</sup> O assunto retornou com força extraordinária na produção cinematográfica recente do Rio Grande do Sul, de longas-metragens viabilizados por leis federais e estaduais de captação de recursos

---

<sup>248</sup> Idem, *ibidem*. p. 80.

<sup>249</sup> FISCHER, Luis Augusto. Como era bom ter inimigos. In.: GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luis Augusto. *Op. cit.* p. 275-80.

econômicos. Provavelmente porque o cinema não havia tido antes a oportunidade de voltar-se para o tema no formato comercial do longa-metragem de ficção é que em cinco anos foram realizados quatro filmes históricos. A grande saga foi o relato escolhido para *Anahy de las misiones*, o primeiro longa-metragem do diretor Sérgio Silva, em 1997. No início dos anos sessenta Sérgio era um cinéfilo apaixonado por Luchino Visconti e antes que a década terminasse foi crítico eventual de cinema nas páginas do *Correio do Povo* e realizou seus primeiros filmes, ainda na bitola 8 mm. Também optaram por retornar ao passado rio-grandense de lutas fronteiriças Henrique de Freitas Lima com *Lua de outubro* (1997) e *Concerto campestre*, que está em produção, e Tabajara Ruas e Beto Souza com *Netto perde a sua alma* (2001).

Ainda deste pano de fundo podemos considerar o modelo do curta-metragem, que impulsionou a produção cinematográfica gaúcha a partir da década de 1980. Contra as possibilidades experimentais que o formato propicia, predomina a opção pela narrativa linear, clara e coerente, realista, sempre procurando construir-se em torno de um núcleo dramático forte. Até mesmo num filme de ruptura, que aproximasse do experimentalismo como *Ilha das flores* (1989) o eixo de todo o desenvolvimento dramático volta-se para a condição do homem, o lugar que ocupa dentro do sistema econômico capitalista, refletindo sobre os valores universais de justiça, dignidade e liberdade. Como foi possível verificar, também era essa a preocupação da crítica nos anos sessenta, que o cinema pudesse ser um meio de conhecimento do homem no mundo, de onde emerge um método de crítica, centrado na análise do personagem em relação ao cenário, ou seja, dentro do contexto.

Contra a visão funcionalista do processo de comunicação, Jesus Martín-Barbero nos informa que entre o receptor de uma mensagem e a mensagem, existe um universo de múltiplos estímulos. São as *mediações*, que vão proporcionar ao receptor, então designado sujeito, a oportunidade de uma leitura particular, pessoal e social, conforme seu meio de origem, sua história, sua memória, assim como, a memória social. Desta idéia a presente pesquisa acabou apontando para o fazer do crítico cinematográfico, que não se sustenta apenas no domínio de uma teoria, da linguagem, de estética ou da história do cinema. Ao contrário, a pesquisa acabou por revelar que o principal material de exercício da crítica é vivencial, decorre da experiência vivida do crítico. Não há possibilidade de suspensão das emoções diante dos filmes, que são constituídas por múltiplos fatores. No caso, apontamos a carga afetiva do grupo “nova crítica” em relação à geração anterior, concreta e simbolicamente identificada na presença de P. F. Gastal, com reflexos no alinhamento dos críticos em relação ao cinema.

A noção de pertencimento é fundamental para compreender a legitimação do crítico como uma autoridade e a autorização que ele próprio se dá para o exercício da crítica. Não se trata apenas de uma oportunidade profissional, um novo campo de trabalho que se abre com a indústria cultural; é mais do que isso, é uma atividade vivida com a intensidade de ter sido um espectador apaixonado. Antes de tornarem-se críticos, foram todos cinéfilos, categoria que procuram preservar, pois nela fazem-se distintos, nela pertencem a um grupo especial de pessoas que vivem o consumo dos filmes de um modo prazeroso, intensamente afetivo. Pertencimento diz respeito à identidade, que é sempre referencial, só pode ser designada em relação ao outro, é

múltipla, feita de contradições, rupturas, fragmentos, desvios que acabam constituindo uma unidade.

Neste ponto, tomo a liberdade de fazer um relato pessoal, que trago pelo assombro que causou-me e por demonstrar como a identidade pessoal (a partir deste fato) é algo tecido no cruzamento da história pessoal e social, na linha de tempo histórico, o tempo todo. Na ocasião em que eu estava desenvolvendo minha dissertação de mestrado, no dia em que encontrei a chave teórica para fazer a defesa dos filmes dos Trapalhões,<sup>250</sup> tive um sonho à noite que tornou-se um pesadelo. Eu era impedida de entrar numa sessão do filme *O leopardo (Il gattopardo, 1963)* de Luchino Visconti, exibido numa das salas da Casa de Cultura Mario Quintana, cujo acesso era adornado com um esplêndido tapete vermelho e na qual entravam sem dificuldade o crítico de cinema Hélio Nascimento e sua esposa. Eu só poderia ver o filme depois de fazer uma espécie de lição de casa: ler o livro de Giuseppe Lampedusa, no qual o filme foi baseado. Relato esta história íntima por nela se revelar, num nível inconsciente, os embates entre os conceitos de “cinema popular” e “grande arte” que atravessam as relações sociais e culturais, determinando o alinhamento afetivo dos sujeitos. O sonho revela as relações de poder que implicam no predomínio, na interação ou exclusão das diferentes formas de expressão artístico-cultural.

O aristocrata milanês, homossexual e comunista, autor de uma cinematografia de grandes painéis históricos, nos quais os personagens vivem situações dramáticas que dizem respeito à condição humana em sua essência, é uma unanimidade entre a

---

<sup>250</sup> LUNARDELLI, Fatimarlei. *O circo no cinema d'Os Trapalhões*. São Paulo, 1995. 154 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP. Publicada como: *Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

crítica porto-alegrense, conforme pude verificar ao longo desta pesquisa. É uma referência sólida e respeitável, utilizada para estabelecer critérios quanto às preferências afetivas. No momento em que perguntei para Merten sobre Glauber Rocha, ele valeu-se de Visconti para esclarecer sua posição:

Eu gosto mais de Visconti do que de Pasolini. Visconti é um grande narrador, um narrador clássico, mesmo quando ele faz cinema revolucionário. O Visconti seria sempre clássico, sei lá! O Godard era a maneira revolucionária de fazer cinema revolucionário. Então, o Glauber e o Pasolini são da mesma raiz, agitadores culturais muito catalisadores.<sup>251</sup>

Afinal, o que interessa mesmo é o cinema brasileiro, concordou comigo Hélio Nascimento enquanto conversávamos sobre as idéias e opiniões dos críticos. Em alguns círculos cinematográficos porto-alegrenses a resistência a Glauber Rocha é evidente e isto sempre me inquietou, como se fosse “uma falha nossa” não perceber a grandiosidade do cineasta brasileiro reconhecido pelo meio acadêmico e pela comunidade cinematográfica internacional. Novamente a pesquisa histórica contribuiu para elucidar pontos escuros.

A resistência ao Cinema Novo e especificamente a Glauber Rocha existe em outros lugares no Brasil e não me cabe argumentar neste sentido neste trabalho. O que foi possível verificar é uma posição da crítica porto-alegrense que se constitui no duplo sentido dela ser o resultado do contexto do qual faz parte e, dela própria acabar reafirmando e reproduzindo, sendo *mediadora* na circulação das idéias que alicerçam o conjunto identitário regional. O positivismo que encontrou no perfil rio-grandense condições favoráveis para desenvolver-se aparece no pragmatismo da crítica, que em relação ao cinema brasileiro preocupa-se com um projeto de viabilização de mercado.

---

<sup>251</sup> Depoimento de Luiz Carlos Merten.

A alternativa, neste caso, é pela narrativa clássica, que o cinema de Glauber Rocha questiona, confronta, rompe, distanciando-se cada vez mais na medida em que avança sua obra fílmica. Não há oposição relevante dos críticos a *Barravento* ou *Deus e o diabo na terra do sol*. A partir de *Terra em transe*, no entanto, a resistência é inequívoca.<sup>252</sup> Por uma questão operacional o *corpus* da pesquisa restringiu-se aos textos dos críticos em *Filme 66* e no *Jornal de Cinema*. Por isso trago somente neste momento, como ilustração, o livro que Hélio Nascimento lançou em 1981 com artigos inéditos sobre diversos cineastas brasileiros. Em *Cinema brasileiro* se confirma a posição enunciada na década de 60:

A questão da realidade assume, para o cinema brasileiro, uma importância fundamental. Embora a colocação de propostas formais inovadoras tenha sido, desde o início da década de 60, muito valorizada, um olhar sobre alguns dos mais significativos filmes nacionais recentemente produzidos nos leva facilmente à constatação de que tal caminho, mesmo não sendo totalmente abandonado, o que seria também um erro colocado em outro extremo, deixou de ser usado com a insistência de outra época, procurando agora alguns de nossos realizadores – não por acaso, certamente, os mais expressivos – aproximar sua câmera de personagens reais e de conflitos humanos básicos dentro de uma sociedade ainda marcada por distorções graves mas que não cessa de se movimentar, gerando dilemas novos. O caminho que levou à exaltação da alegoria como um fator essencial na estruturação do filme foi o mesmo que terminou por conduzir o cinema brasileiro a um universo repleto de figuras desprovidas de vida interior e, por isso, movendo-se na tela com a inevitável artificialidade, na procura de uma grandiosidade que se revelou tão vazia quanto improdutiva. Na procura do épico e do monumental, muitos diretores brasileiros se mostraram mais preocupados com seus filmes do que com seus personagens. Na tentativa de criar algo novo, em termos formais, muitos filmes brasileiros terminaram propondo ao espectador enigmas em vez de interpretações de uma determinada realidade.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> “Foi com um misto de espanto, desapontamento e pena que assistimos a *Terra em transe*, o novo filme de Glauber Rocha. Algo deve ter ocorrido ao cineasta que, com vigor e inventiva, fizera de *Deus e o diabo na terra do sol* uma das obras capitais do Cinema Novo brasileiro. (...) Aqui, voltamos a repetir, há somente um caos de idéias e de expressão cinematográfica”. Assim Goida se expressou em *Zero Hora*, 19 maio 1967. In.: GOIDANICH, Hiron Cardoso. *Nas primeiras fileiras /por/ Goida*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. p. 76.

<sup>253</sup> NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.



A oposição não é pelo Cinema Novo em bloco, mas contra uma determinada forma de fazer cinema. Em lugar dos experimentos estético-visuais, predomina nas preferências locais o prazer de contar e assistir histórias, nas quais o ser humano é elemento principal. É este cinema que mobiliza os realizadores, os espectadores e os críticos. E foi sobre este contexto que procurei desenvolver a pesquisa, olhando para este universo e procurando perceber como era vivida a assistência dos filmes, a fruição dos prazeres associados aos diretores e aos gêneros, ao modo de se apropriar, compartilhar e transmitir o conhecimento. Guiou-me os aportes teóricos que restituem ao receptor dos produtos da mídia sua cidadania, dignidade e identidade. Não se trata mais de considerar o espectador dos filmes receptor passivo dos conteúdos de interesse de um emissor distante. Trata-se de verificar do que se apropriam os receptores colocados diante da imensa oferta de estímulos nas sociedades urbano-industriais. Estas escolhas, que passam por uma esfera pessoal, histórica e cultural, determinam formas de pertencimento e identidades pessoais e sociais. A esta conclusão me foi possível chegar considerando a atividade do crítico cinematográfico, não como um exercício objetivo e distante de análise de filmes, mas no que possui de emocional e afetivo. Importaram menos os textos e mais os relatos de como foi vivida a experiência de ver filmes. Nas histórias de um tempo passado foi possível reconhecer emoções e sensações advindas do sentimento de pertencer a uma comunidade que compartilha e se reconhece no prazer da cinefilia.

## Anexo 1

## Anexo 2



## BIBLIOGRAFIA

## Livros

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1997.
- ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961. Vol.1.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas – Crítica – Poesia – Teatro*. São Paulo: Cultrix, CMLXI.
- AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BARROS, Jefferson. *Golpe mata jornal: desafios de um tablóide popular numa sociedade conservadora*. Porto Alegre: Já Editores, 1999.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- . *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKER, Tuio (org.) *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995. N. 8, Cadernos Porto & Vírgula.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Universidade de São Paulo, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CINEMA FALADO. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2001. V. 6, Escritos de Cinema.
- DACANAL, José H. e GONZAGA, Sergius (org.). *RS: cultura & ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.
- . *RS: economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

- DEL POZO, Mariano. *El cine y su crítica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1970.
- DILLENBURG, Sérgio Roberto. *Quatro publicações marcantes no jornalismo rio-grandense*. Nova Petrópolis: Amstad, [s/d].
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FELDMAN, Simón. *Cine argentino: La generación del 60*. Buenos Aires: Legasa, 1990.
- GALVANI, Walter. *Um século de poder: os bastidores da Caldas Júnior*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- GASTAL, Paulo Fontoura. *Cadernos de cinema de P. F. Gastal*. Org. Tuio Becker. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1996. V. 1, Escritos de Cinema.
- GASTAL, Susana. *Salas de cinema: cenários porto-alegrenses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999. V. 4, Escritos de Cinema.
- GOIDANICH, Hiron Cardoso. *Nas primeiras fileiras /por/ Goida*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. V. 3, Escritos de Cinema.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 2 v., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. V. 2.
- GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luis Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes (org.) *Revisitando o positivismo*. Canoas: La Salle, 1998.
- GUBACK, Thomas H. *La industria internacional del cine*. 2 v. Madrid: Fundamentos, 1980. V. 1.
- GUEDES, Paulo Coimbra e SANGUINETTI, Yvonne T. (org.). *UFRGS: identidade e memórias – 1934-1994*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- KHALED, Maria Luiza. *Jornal do Comércio: sua história, estrutura e caminhos*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1986.
- KOUTZII, Jacob. *A tela branca*. Org. e texto crítico de Flávio Loureiro Chaves. Pesquisa e seleção de Marcus Mello e Márcia Lopes Duarte. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. V. 2, Escritos de Cinema.

- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.
- LOBO, Narciso Júlio Freire. *A tônica da descontinuidade: cinema e política em Manaus na década de 60*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1994.
- LOPES, Dirceu Fernandes e TRIVINHO, Eugênio (org.). *Sociedade mediática: significação, mediações e exclusão*. Santos: Universitária Leopoldianum, 2000.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Temas contemporâneos em comunicação*. São Paulo: Edicon/Intercom, 1997.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ô Psit! O cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.
- . *Quando éramos jovens: história do Clube de Cinema de Porto Alegre*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Unidade Editorial, 2000. V. 5, Escritos de Cinema.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.
- MASSOTE, Edeimar. *Cineclubismo*. Minas Gerais: Escola de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais/Federação de Cineclubes de Minas Gerais, 1963.
- MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- MONTERDE, José Enrique e RIAMBAU, Esteve (org.). *Historia general del cine: nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995. V. XI.
- NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre: espaços e vivências*. Porto Alegre: Editora da Universidade Feral do Rio Grande do Sul/Prefeitura de Porto Alegre, 1991.
- PFEIL, Jesus. *O Cinematographo no Rio Grande do Sul no século XIX*. Canoas: Edição do Autor, 1999.

- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (org.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.
- ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: Fumproarte/Edição da Autora, 1996.
- SANTOS, Yolanda Lhullier dos e CALDAS, Pedro Henrique. *Francisco Santos: pioneiro no cinema do Brasil*. Gramado: 24º Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro, 1996.
- SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais ?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SOUSA, Mauro Wilton de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. Trad. e transc. Silvia Cristina Dotta e Kiel Pimenta. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- TRUFFAUT, François. *O cinema segundo François Truffaut*. Textos reunidos por Anne Gillain. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- . *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.



## Outras fontes

- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: 1999. 237 p.  
Dissertação (Mestrado em Cinema). ECA, USP.
- CADERNOS DA CINEMATECA. *Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil*.  
São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, n. 1, 1962.
- CINEMAIS – REVISTA DE CINEMA E OUTRAS QUESTÕES AUDIOVISUAIS.  
Rio de Janeiro: Cinemais, n. 14, nov/dez., 1998.
- CONTINENTE SUL SUR. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, n. 2, nov., 1996.
- CORREIO DA APOA. *Appoa 10 anos*. Porto Alegre: Associação Psicanalítica de  
Porto Alegre, n. 75, dez., 1999.
- EDUCAÇÃO E REALIDADE. *Cultura, mídia e educação*. Porto Alegre: Faculdade  
de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 22, n. 2, jul/dez,  
1997.
- FILME 66. Porto Alegre: Federação Gaúcha de Cineclubes, ano 1, n. 1, jan. 1966.
- FILME 66. Porto Alegre: Federação Gaúcha de Cineclubes, ano 1, n. 2, abr./jun. 1966.
- GASTAL, Paulo. *Livro familiar sobre Amadêo Gustavo Gastal*. Pelotas: 1974.
- GUIA CULTURAL DE FILMES. Porto Alegre: Paulinas, Suplemento n. 5, abr., 1964.
- JORNAL DE CINEMA. Porto Alegre: Clube de Cinema de Porto Alegre, ano 1, n.1,  
jun. 1967.
- NOVOS OLHARES - REVISTA DE ESTUDOS SOBRE PRÁTICAS DE  
RECEPÇÃO A PRODUTOS MEDIÁTICOS. São Paulo: Escola de  
Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ano 1, n. 2, 2 sem., 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *A construção da diferença: cidadania e exclusão*. Porto  
Alegre: UFRGS/Programa de Pós-Graduação em História, 1998. (Artigo inédito  
distribuído pela autora para os alunos da disciplina Seminário de Estudo  
Temático – Nem Verdadeiro Nem Falso: Imaginário da UFRGS, Porto Alegre,  
2 sem. 1998).
- PINTO, Nélcia Maria Machado. *O jornalista e sua legislação profissional e  
trabalhista*. São Leopoldo: 1983. Monografia (Curso de Direito). Centro de  
Ciências Jurídicas. UNISINOS.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Telecomunicações, jornalismo e mediações culturais*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, v. XXIII, n. 1, jan/jun., 2000.

REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Comunicação: convergência, cidadania, pós-graduação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, v. XXIII, n. 2, jul/dez., 2000.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Faculdade de Filosofia. *25 anos de atividade (1942-1967)*. Porto Alegre, 1967, 137 p.

----- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. *50 anos Filosofia e Ciências Humanas: 1943-1993*. Publicação comemorativa organizada pela Comissão 50 anos. Porto Alegre, 1993, 133 p.

## Depoimentos

*Ary Neves Mendonça*: Porto Alegre, 27 de outubro de 1998

*Cláudio Heemann*: Porto Alegre, 5 de fevereiro de 1999 (1931-1999)

*Enéas de Souza*: Porto Alegre, 2 de janeiro de 2002

*Flávio Loureiro Chaves*: Porto Alegre, 22 de novembro de 1999

*Hélio Nascimento*: Porto Alegre, 25 de janeiro de 1999 e 2 de maio de 2001

*Hiron Cardoso Goidanich*: Porto Alegre, 27 de outubro de 1998 e 9 de maio de 2001

*Jefferson Barros*: Porto Alegre, 20 de setembro de 1999 (1942-2000)

*Luiz Carlos Pighini*: Porto Alegre, 7 de março de 1999

*Luiz Carlos Merten*: Porto Alegre, 23 de dezembro de 2001

*Manoel Mathias Duro*: Porto Alegre, 28 de fevereiro de 1999.