

**CATÓLICOS E CINEMA NA CAPITAL PAULISTA – O
CINE-CLUBE DO CENTRO DOM VITAL E A ESCOLA
SUPERIOR DE CINEMA SÃO LUIS (1958-1972)**

VIVIAN MALUSÁ

**CATÓLICOS E CINEMA NA CAPITAL PAULISTA – O
CINE-CLUBE DO CENTRO DOM VITAL E A ESCOLA SUPERIOR
DE CINEMA SÃO LUIS (1958-1972)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

<p>Malusá, Vivian. M299c Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis. / Vivian Malusá. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.</p> <p>Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Cineclubismo. 2. Educação cinematográfica. 3. Cinema e igreja católica. 4. Escola Superior de Cinema São Luis Centro Dom Vital. I. Abreu, Nuno Cesar Pereira de II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
--

Título em inglês “: Catholics and Cinema in the São Paulo capital: The Cine-clubes do Centro Dom Vital and the Escola Superior de Cinema São Luis (1958-1972)”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cineclubismo ; Moving-pictures in education ; Moving-pictures and catholic church ; Cinema Escola Superior de Cinema São Luis Centro Dom Vital.

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira (suplente)

Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain (suplente)

Data da Defesa: 24-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

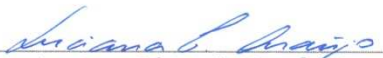
Defesa de Tese de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Vivian Malusá - RA 40202 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
Membro Titular



Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araujo
Membro Titular

Aos meus pais, sempre.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Nuno César Abreu, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa de pós-graduação junto ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp.

Aos titulares e suplentes da banca de defesa. Ao Prof. Dr. Arthur Autran, grande incentivador.

Ao Professor Hélio Furtado do Amaral, e a todas as pessoas que prestaram depoimentos ou concederam entrevistas. Aos responsáveis e funcionários pelas bibliotecas e arquivos consultados.

Ao Mateus Rios, pelo incentivo, paciência e carinho; a família Rios; às irmãs Hadija Chalupe da Silva e Lizandra Serafim; e aos amigos que ajudaram direta ou indiretamente.

Aos meus pais Carlos e Ivana, e a toda a minha família.

Resumo

Esta pesquisa teve como finalidade compreender a atuação católica no campo cinematográfico na capital paulista, com relação, especialmente, às atividades do Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis. O recorte temporal escolhido, entre 1958 e 1972, refere-se, respectivamente, à criação do Cine-clube do Centro Dom Vital e ao final das atividades da Escola Superior de Cinema. Objetivou-se analisar as relações entre a atuação nestas duas instituições católicas – a primeira relacionada à formação cultural cinematográfica e a segunda, à tentativa de implantação de uma formação prática – às concepções católicas com relação ao cinema na época, presentes em textos pontificais, de organizações internacionais católicas de cinema, em especial o OCIC (Office Catholique International du Cinéma), ou ainda de militantes católicos brasileiros que trabalharam em prol do apostolado cinematográfico – leigos ou do clero. Além disso, relacionaram-se as atividades promovidas pelas duas instituições à formação de futuros críticos, teóricos de cinema e cineastas sem qualquer relação com a ideologia cristã. Desta forma, compreendeu-se ainda como se dava a relação entre militância católica e críticos desvinculados desta ideologia, e instituições católicas e laicas em função de uma melhor compreensão do fenômeno cinematográfico e de uma consolidação da cultura cinematográfica em São Paulo, e no Brasil. Como metodologia, utilizou-se em grande parte fontes primárias, além da bibliografia secundária e de textos de embasamento teórico com relação à escrita histórica a partir destas fontes. Os resultados do trabalho demonstraram que apesar de terem sido criadas a partir de intenções católicas claramente baseadas nas diretrizes de então, inclusive no que se refere à metodologia de trabalho, nas atividades do Cine-clube do Centro Dom Vital e da Escola São Luis, o campo cinematográfico sobressaiu-se aos ideais do campo religioso.

Palavras-chave: Cineclubismo; Educação cinematográfica; Cinema e igreja católica; Escola Superior de Cinema São Luis; Centro Dom Vital.

ABSTRACT

This research aimed to comprehend the work of the Catholic church within the cinematographic field in São Paulo, regarding specifically the activities of Centro Dom Vital and Escola Superior de Cinema São Luis. The period chosen, between 1958 and 1972, refers to the creation of Cine-clube do Centro Dom Vital and the closure of Escola Superior de Cinema. Its purpose was to analyze the relations between these catholic institutions—the first related to the consolidation of a cinematographical culture and, the second, to the attempt of implementing a practical education—and the catholic conceptions regarding the film culture of the period, present in texts written by popes, by international catholic cinema organizations, specially the OCIC (Office Catholique International du Cinéma), or by the Brazilian Catholics militants working for the cinema apostolate — of the laicity or clergy. It also linked the activities of these institutions to the appearance of future film critics, film theoreticians and film makers without any connection with the christian ideology. This way, it also understood how the relation between the Catholic militancy and critics unattached of such ideology took place, so between Laic and Catholic Institutions, in order to understand the cinematographic phenomena and its consolidation in São Paulo and in Brazil. This research used in its methodology a great part of primary sources, a secondary bibliography and theoretical texts regarding the historical writings based on such sources. The results demonstrated that even though these institutions were created with catholic intentions based on the lines of directions of the period, including the methodology work, in the activities of Cine-clube Centro Dom Vital and Escola São Luis the cinematographic experience surpassed the ideals of religion.

Key-words: Cineclubism; Moving-pictures in education; Moving-pictures and catholic church; Cinema; Escola Superior de Cinema São Luis; Centro Dom Vital.

Católicos e Cinema na Capital Paulista - O Cine-Clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis – (1958-1972)

Sumário

1.) INTRODUÇÃO.....	p.01
2.) A CULTURA CINEMATOGRAFICA CATÓLICA.....	p.05
2.1) CATÓLICOS E CINEMA.....	p.05
Antecedentes.....	p.05
O Apostolado Cinematográfico.....	p.08
Cineclubismo e Cine-fórum.....	p.15
2.2) CULTURA CINEMATOGRAFICA CATÓLICA EM SÃO PAULO.....	p.19
O Catolicismo Paulistano na Terceira Fase da Diocese.....	p.19
O Cinema Sob o Prisma da Orientação Moral dos Espetáculos.....	p.21
A Formação Cinematográfica.....	p.27
OME, Juizado de Menores e Banco do Estado: Todos Pelo Bom Cinema.....	p.33
3.) CINE-CLUBE DO CENTRO DOM VITAL.....	p.43
3.1) O Centro Dom Vital.....	p.43
3.2) Um Cineclubismo no Dom Vital.....	p.46
3.3) A dinâmica: atividades promovidas; contato entre jovens e mestres; contato com outras instituições de cinema; a crítica cinematográfica vitalista.....	p.54
4.) ESCOLA SUPERIOR DE CINEMA SÃO LUÍS.....	p.71
4.1) Uma escola católica de cinema?.....	p.71
4.2) A dinâmica da escola: excelente corpo docente; censura e atividades práticas proibidas – o desejo de realizar.....	p.81
5.) CONCLUSÕES.....	p.95

BIBLIOGRAFIA.....	p.97
ANEXOS.....	p.105
Verbetes.....	p.107
Imagens.....	p.115
Entrevista – Hélio Furtado do Amaral.....	p.127

1.) INTRODUÇÃO

Esta pesquisa estuda a atuação católica no campo cinematográfico na capital paulista através das atividades do Cine-clubes do Centro Dom Vital e da Escola Superior de Cinema São Luis. O recorte temporal utilizado, entre os anos de 1958 e 1972 se refere, respectivamente, à criação daquele cineclubes e ao final das atividades desta escola.

A proposta inicial da pesquisa era tratar acerca do cineclubismo católico no Brasil, que foi muito atuante em especial entre as décadas de 50 e 60, e que ainda não foi estudado com maior profundidade. No entanto, o decorrer da pesquisa mostrou a inviabilidade de tal estudo em um tempo exíguo como o do período do mestrado - além de apontar para outros caminhos, não apenas relativos aos cineclubes, mas a todo um pensamento sobre cinema, que culmina em um incentivo à produção cinematográfica.

A aproximação da Igreja Católica ao cinema foi muito marcante em várias cidades, de todo Brasil. Há alguns trabalhos que abordam essa relação, como o estudo realizado por José Américo Ribeiro sobre Belo Horizonte¹, rico resgate histórico dessa atuação, atentando para os encaminhamentos que levaram à criação de uma escola de cinema e à produção de filmes. Os trabalhos de Luciana Araújo² sobre a crônica cinematográfica em Recife, de Fernando Trevas Falcone³ sobre a crítica em Paraíba, ou de José Marinho⁴ sobre o ciclo do cinema documentário paraibano, cujos recortes se referem em especial à década de 50, abordam o assunto também ressaltando sua importância e atentando para o fato de que a visão católica, nesses casos, muitas vezes restringia a possibilidade de discussões mais profundas acerca do fenômeno cinematográfico.

¹ RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

² ARAÚJO, Luciana S.L.C. *A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo.

³ FALCONE, Fernando Trevas. *A Crítica Paraibana e o Cinema Brasileiro – Anos 50/60*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴ MARINHO, José. *Dos Homens e Das Pedras: O Ciclo do Cinema Documentário Paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.

Percebeu-se com estranheza, entretanto, que há poucas referências a este tipo de atuação no que diz respeito à cidade de São Paulo⁵.

Desta forma, tendo como exemplo o trabalho de José Américo Ribeiro, no que se refere ao seu recorte, que vai do cineclubismo ao ensino institucionalizado de cinema (a organização de uma Escola numa instituição católica) em Belo Horizonte, estabeleço, como fio condutor de minha pesquisa, duas importantes manifestações relacionadas ao cinema dentro de instituições católicas – que não estiveram diretamente vinculadas uma à outra, mas com vários pontos de intersecção.

Já no início da pesquisa, entretanto, percebeu-se que apesar de terem relações com as concepções católicas de cinema – fundamentadas pelos textos pontificais, de organizações internacionais católicas de cinema, em especial o OCIC (Office Catholique International du Cinéma), e de militantes católicos brasileiros, que trabalhavam pelo apostolado cinematográfico – essas instituições se relacionavam a outras, laicas, e a críticos e intelectuais sem vínculos com o pensamento católico.

Após, primeiramente, um breve panorama do pensamento católico com relação ao cinema, que chamo de cultura cinematográfica católica, e da movimentação católica relativa ao cinema na cidade de São Paulo na referida época, passa-se a compreender a dinâmica do Centro Dom Vital e da Escola São Luis, inclusive comparando a concepção de cinema dentro destas instituições com o que era pregado pelas tradicionais diretrizes católicas.

Além disso, faz-se um trajeto de buscar compreender como se dava a aproximação entre católicos e laicos, em função de uma melhor compreensão do fenômeno cinematográfico - o que se configura na constituição de cineclubes e escolas de cinema dentro de instituições católicas e na procura dessas instituições por pessoas interessadas em cinema e sem nenhum contato com essa religião. Desta forma, relacionou-se também as

⁵ A tese de doutoramento de Afrânio Mendes Catani, que discorre sobre o crítico B.J.Duarte, possui um breve capítulo sobre esta questão: “Tesoura Laica, Tesoura Religiosa, O Ensino e o Estudo de Cinema pelos Católicos” in CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de Uma Só Manhã* – B.J.Duarte e o Cinema Brasileiro – Anhembi: 1950-1962. 1991. 3v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.178-196.

atividades promovidas pelas duas instituições à formação de futuros críticos, teóricos e cineastas.

2.) A Cultura Cinematográfica Católica

2.1) Católicos e Cinema

Antecedentes

Antes de nos atermos às atividades relacionadas ao cinema nas duas referidas instituições, é importante que se trace brevemente o percurso das relações entre católicos e o meio cinematográfico, no Brasil em especial, buscando compreender sua concepção própria de cultura cinematográfica. Este texto se baseia em documentos publicados sob forma de folhetos, artigos de revistas especializadas, jornais, boletins e estudos sobre o período. Isso contribuirá para que, mais adiante, se observe se o sentido de cinema nas instituições estudadas se encaixa nos paradigmas aqui apontados.

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

No início da década de 50, a visão católica sobre o cinema e outros espetáculos e meios de difusão é resumida num parágrafo de Pio XII publicado no Boletim Eclesiástico da Arquidiocese de São Paulo:

“Quando se levam em conta, de uma parte, as nojentas cruzeiras e imoralidades que se expõem nos jornais, nas revistas, nos cinemas, nos teatros e, doutra parte, a inconcebível aberração de pais que

juntamente com seus filhos procuram deleitar-se em semelhantes horrores, sobem-nos às faces rubores de vergonha e desprezo.”⁶

Quase uma década depois, é publicado no importante e então recém-criado jornal católico “O São Paulo” o seguinte texto, que segue a mesma linha:

“O Cinema em Números:

Assistem as exhibições cinematográficas / Cada ano: 10.000.000.000 / Cada semana: 200.000.000 / Existem no mundo: 90.000 salas: / Na África: 1.513 / Na Am. do Norte: 23.070 / Na Am. do Sul: 5.777 / Na Ásia: 7.123 / Na Oceania: 2.272 / Qual o bem que resulta? / Qual o mal que se produz?”⁷

Apesar de existirem intelectuais católicos que escreviam sobre cinema sem se preocuparem primordialmente com a questão moral - só para se ter exemplos: no caso francês, o consagrado crítico André Bazin e Aimédée Ayfre, que escreviam para a revista católica *Esprit*, Henry Agel, que foi professor do IDHEC, e Etienne Souriau e Gilbert Cohen-Séat, do grupo de filmologia da Sorbonne⁸; no caso brasileiro, Otávio de Faria, integrante do Centro Dom Vital do Rio de Janeiro⁹ e grande partidário do cinema mudo, que havia sido integrante do Chaplin Club e crítico no periódico *O Fan-*, o posicionamento católico mais comum com relação ao cinema na época, quando não era de oposição total, era de proteção aos fiéis contra os perigos oferecidos. Ele se baseava na famosa Encíclica *Vigilanti Cura*, publicada em 1936 por Pio XI, fortemente inspirada nos conceitos da Ação

⁶ PIO XII AOS PÁROCOS. in REB. Junho de 1949 *apud* Boletim Eclesiástico – Órgão Oficial da Arquidiocese de São Paulo, São Paulo, ano XXV, n. 1 e 2, jan.fev. 1950, p.13.

⁷ “O São Paulo”, São Paulo, 20 out 1957.

⁸ De acordo com Yves Lever, em seu trabalho intitulado *L’Église et Le Cinéma au Québec*, onde faz um histórico das relações católicos-cinema em alguns países, na França, desde 1934, havia uma Central Católica de Cinema, ligada à hierarquia da Igreja e com fins de fiscalização e orientação do público. No entanto, “provavelmente mais importante que os trabalhos da Central parece a publicação, a partir dos anos 50, de trabalhos filmológicos sérios e de reflexões cristãs sobre o cinema por Henri Agel, Aimédée Ayfre, Charles Ford, etc. Teóricos ou historiadores sérios e competentes, eles deixaram de lado as preocupações morais (ao menos em suas obras mais importantes) para atacar diretamente a questão primordial das relações do cinema com o sagrado, com a experiência religiosa, com as teologias. Para os cinéfilos cristãos do mundo francófono, seus livros e conferências libertam da preocupação moral e despertam para uma verdadeira reflexão religiosa do cinema.” LEVER, Yves. *L’Église et Le Cinéma au Québec*. 1977. Mémoire (Maitrise en Arts (théologie - études pastorales)) – Faculté des Études Supérieures, Université de Montreal, Montréal. Tradução nossa.

⁹ Otávio de Faria era cunhado do intelectual católico Alceu Amoroso Lima, presidente do Centro Dom Vital do Rio de Janeiro durante muitos anos.

Católica – a qual atribuía ao laicato católico¹⁰ importantíssimo papel na atuação apostolar – e que clamava aos povos por uma cotação moral, na medida em que “É uma das supremas necessidades do nosso tempo *fiscalizar* e trabalhar com todo afinco para que o cinema não seja uma escola de corrupção, mas se transforme em um precioso instrumento de educação e de elevação moral”¹¹. Afinal, o cinema precisaria “colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem”. O texto da encíclica - assim como todos os outros documentos oficiais, pontifícios ou não, que foram publicados posteriormente - demonstra grande conhecimento por parte da Igreja Católica e seus membros sobre o cinema e sua linguagem, técnica, modo de produção e mercado.

Uma segunda Encíclica - *Miranda Prorsus*, do Papa Pio XII - publicada em 1957, apesar de reforçar a preocupação do papa precedente a respeito da fiscalização, demonstra interesse ampliado pela formação de público, se comparada com a primeira.

Seu posicionamento pode ser resumido no excerto: “*Formar* para assistir duma maneira consciente e não passiva aos espetáculos, fará diminuir os perigos morais, permitindo ao mesmo tempo ao cristão aproveitar de todos os conhecimentos novos do mundo para elevar o espírito até à meditação das grandes verdades de Deus”¹². Ainda assim, essa concepção trazia um pensamento sobre o cinema enquanto portador das verdades e belezas divinas, portanto as obras consideradas desaconselháveis não seriam passíveis de serem assistidas ou debatidas.

Além desses dois textos, que são fundamentais, outros textos oficiais também contribuíram na consolidação dessas diretrizes. Falando mais diretamente aos responsáveis pela produção de filmes e pelas salas de cinema, o conjunto de alocações aos representantes do mundo cinematográfico foi realizado por Pio XII ao longo de 1955 – entre as alocações

¹⁰ De acordo com Frei Paulo Avelino de Assis, baseado na Encíclica *Lumen Gentium*: “Leigos são todos os cristãos, exceto os membros da ordem sacra e do estado religioso.” ASSIS, F.Paulo A. *De Olhos Abertos Para a Realidade*. São Paulo: Centro Bíblico Católico, 1968, 2ª.ed., p.39.

¹¹ PIO XI, Papa. *Carta Encíclica VIGILANTI CURA Sobre o Cinema*. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/vigcur0.htm>>, acesso em 25/09/2004. Grifos nossos.

¹² PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>>, acesso em 25/09/2004, p.8. À época de sua publicação foi reproduzida no jornal “O São Paulo”, dividida em trechos a partir da edição de n.81, de 6 out. 1957.

encontra-se “O Filme Ideal”¹³, que como o nome sugere, institui as diretrizes para a constituição do que seria o filme ideal na concepção católica; reforçando a importância da educação cinematográfica (aos moldes da *Miranda Prosus*) e instituindo a Pontifícia Comissão de Cinema, Rádio e Televisão, a breve Carta Apostólica *Boni Pastoris* foi publicada pelo Papa João XXIII em 1959¹⁴; a questão do cinema (juntamente com os outros meios de comunicação social) também foi tratada no Concílio Vaticano II, sob responsabilidade deste mesmo Papa, de onde saiu o decreto *Inter Mirifica*¹⁵, o menor do Concílio, baseado nas encíclicas anteriores e sem acréscimos de relevo.

Anteriormente a isso e com caráter não-pontifício, a publicação *Les Catholiques Parlent du Cinema*¹⁶, uma compilação das teses defendidas no quarto congresso internacional do OCIC¹⁷, em 1947, por seus integrantes de diversas nacionalidades, também foi muito difundida no Brasil e tomada como modelo de atuação. Entre as teses apresentadas estavam “O cinema instrumento de educação e de cultura”, “A informação do público”, “A organização do público”, “Crítica Construtiva”.

O Apostolado Cinematográfico

Para que a desejada formação do público, nos grupos de cultura cinematográfica, pudesse se efetuar, recorria-se à atuação apostolar de leigos católicos, como visto, o que no campo do cinema ganhou o nome de “apostolado cinematográfico”. Em 1959, a Revista de Cultura Cinematográfica, publicação mineira que se pautava pelo

¹³ Pio XII, Papa. *Allocution de Sa Sainteté Pie XII aux Représentants du Monde Cinématographique*. 21 jun a 28 out 1955. <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film_fr.html>, acesso em 01/02/2006.

¹⁴ João XXIII, Papa. *Carta Apostólica Motu Proprio BONI PASTORIS sobre a Pontifícia Comissão de Cinematografia, Rádio e Televisão*. <<http://www.paroquias.org/documentos/index.php?vsec=MOT&vid=5>>, acesso em 18/01/2007.

¹⁵ João XXIII. *Decreto INTER MIRIFICA sobre os Meios de Comunicação Social*. <http://www.vatican.net/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html>, acesso em 05/02/2007.

¹⁶ OCIC (org.). *Les Catholiques Parlent du Cinéma*. Paris: Editions Universitaires. 1947. (Atos do 4º Congresso Internacional do OCIC ocorrido em Bruxelas, de 16 a 22 de junho de 1947).

¹⁷ Sobre o OCIC, Office Catholique International du Cinéma, ver verbete no apêndice.

pensamento católico (apesar de publicar textos de conteúdo não-católico também)¹⁸ publicou um artigo a esse respeito:

“Apóstolo é aquele que propaga a sua doutrina. No Brasil são vários os que procuram expandir a cultura cinematográfica a todos os interessados. O cinema, o maior meio de expressão artística dos últimos tempos, arte nascida na era da técnica, portanto, capaz de seguir a evolução racional do homem, não podia ficar esquecido. Era necessário, antes de mais nada, que o simples expectador (sic), susceptível de influência, visse no cinema a sétima e mais poderosa das artes. O povo instruído e culto formará então, uma nação composta por indivíduos de caráter. E como todos sabemos, o primeiro passo para a realização completa de um ser, é torná-lo homem. E foi no intuito de aproximar a população brasileira da arte, da cultura, dos valores humanos, é que jovens, homens e senhoras partiram para o campo da luta como autênticos apóstolos. Neste artigo, que serve também como revisão de atividades, os participantes do movimento católico podem vangloriar-se de um trabalho realmente eficiente e produtivo, nos principais centros do país.”¹⁹

Sobre o zelo oficial do clero e do apostolado leigo pelos estudos cinematográficos e a mais decidida participação dos católicos “nas coisas de cinema”, afirma o paraibano José Rafael de Menezes²⁰, em 1958:

“Vem crescendo de tal forma essa participação nos últimos 20 anos – através de palavras de orientação e advertência, de cursos, conferências e congressos, de publicações especializadas e experiências cine-clubistas – que já existe nos países europeus uma ‘mentalidade cinematográfica cristã’ e não tardará que a mesma seja um patrimônio de todas as nações onde o catolicismo possui influência, como é o caso do Brasil.”²¹

¹⁸ A Revista de Cultura Cinematográfica circulou entre 1957 e 1963, e era editada em Belo Horizonte, com o apoio da União dos Propagandistas Católicos – UPC.

¹⁹ APOSTOLADO DO CINEMA NO BRASIL in *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, dez. jan. 1959, p.34.

²⁰ Consultar verbete no apêndice.

²¹ MENEZES, José Rafael de. *Caminhos do Cinema*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p.24.

Segundo o autor, uma grande nação católica como o Brasil não poderia deixar de participar muito cedo das conquistas filmológicas “que são em quase todos os seus aspectos – e não apenas no puramente moral ou apostolar – inspiradas ou dirigidas por organizações intelectuais católicas.”²² Note-se que aqui Menezes já atribui importância às organizações intelectuais católicas para que seja possível criar uma mentalidade cinematográfica cristã no Brasil.

Na mesma linha de Menezes, Humberto Didonet²³ diz que “O cinema não deve ser um fim em si nem sequer um meio de pura satisfação pessoal, mas um meio de implantação de ideais humanos e espirituais.” Então, “A Igreja Católica realiza hoje no mundo uma pregação eficiente para a construção de um mundo melhor. O católico, dedicado à cultura cinematográfica, não deve furtar-se a esta missão, mas *procurará enquadrar o apostolado cinematográfico ao apostolado por um mundo melhor.*”²⁴

Este tipo de posicionamento, que busca unir preocupações específicas, como a própria questão do cinema, a ideais muito mais amplos, como o “apostolado por um mundo melhor” é a tônica recorrente em textos elaborados pelos autores católicos militantes no cinema. Esse tipo de abordagem encontra eco nas palavras da Encíclica *Miranda Prorsus*, então recém publicada, que fala, por exemplo, que não só o cinema, mas todos os meios de difusão deveriam servir à verdade divina para apertar mais os laços entre os povos, fomentar a compreensão mútua e a solidariedade, e aumentar a colaboração entre os poderes públicos e os cidadãos²⁵.

O excerto abaixo, retirado da Revista de Cultura Cinematográfica, mostra o mesmo ponto de vista com relação à finalidade de cinema:

“*Definir e propagar uma verdadeira cultura cinematográfica é uma tarefa a que os católicos se aplicam já em numerosos países. (...) E se é certo que o cine oferece ao mundo contemporâneo novo modo de expressão artística e de educação coletiva, os filhos da Igreja*

²² *Idem*, p.58.

²³ Consultar verbete no apêndice.

²⁴ DIDONET, Humberto. Folheto do Clube Católico de Cinema. Porto Alegre, 08 nov. 1958. A partir de palestra pronunciada na 2ª. Jornada Católica de Cinema, Rio de Janeiro, 1956. Grifos meus.

²⁵ PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>>, p.6; acesso em 25/09/2004.

estão melhor armados do que ninguém para orientar àquele para seu fim verdadeiro e preservá-lo de perigos de erro ou desvio. Robustecidos com aquele são otimismo que levava já o Apóstolo a aceitar ‘tudo o que é justo, tudo o que é puro...tudo o que é digno de louvor’ (Filip., 4,8), manterão sem debilidade que *nada existe na cultura, no domínio do cine ou em qualquer outro domínio que não deva pô-se ‘ao serviço do homem para ajudá-lo a manter e realizar a afirmação de si mesmo no caminho da retidão e do bem’* (Dis. De 21 de julho de 1955, AAS, t.47, pág.511).²⁶

Esse texto toca com especificidade a questão da definição de uma “verdadeira cultura cinematográfica” – a cultura cinematográfica católica. O texto também indica o caminho a ser tomado para que os homens sejam capazes de ter essa postura frente à obra cinematográfica:

“Na aplicação destes princípios é necessário desejar se multipliquem, tanto nas escolas como nos círculos de jovens e adultos, sob uma forma adaptada às diferentes regiões e aos diferentes meios sociais, estes grupos de cultura cinematográfica, que estão na ordem do dia de vossa sessão. Mediante o desenvolvimento dum filme – graças à ‘energia espiritual’ e à ‘reserva interior’ de que fala o Santo Padre -, a deduzir, através da linguagem melhor compreendida das imagens, a projeção estática, intelectual e moral do filme; numa palavra, à julgá-lo e usar dele como homem e como cristão. (...) É lógico particularmente que não se obterá o fim proposto se se descuida de tomar em consideração, no julgamento dum filme, a apreciação moral realizada pelos organismos eclesiásticos competentes.”²⁷

O excerto acima define então o modo de ação ideal dos católicos com relação ao cinema: os grupos de cultura cinematográfica. Nitidamente influenciado pela *Miranda Prorsus*, nota-se que é uma postura de formação de público, sem deixar completamente de lado, no entanto, uma postura de fiscalização ao conteúdo. Isto porque, como os textos aqui citados ilustram, a cultura cinematográfica católica estava muito relacionada ao conteúdo

²⁶ É NECESSÁRIO FOMENTAR A CULTURA CINEMATOGRAFICA in *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 01, jul. ago. 1957, p.35. Grifos meus.

²⁷ *Idem, ibidem.*

das obras, ao temas tratados, à questão moral – ainda que se esboce, principalmente com o passar dos anos, uma preocupação estética e intelectualmente mais elaborada.

Luiz Carlos Daólio²⁸, do Cine-Clube Pio XI da Academia São Paulo, formulou, na década de 60, uma apostila intitulada “Cineclubismo e Cine-Fórum”, com diretrizes para a abertura deste tipo de atividade vinculada à ideologia cristã. É um material rico na medida em que ilustra bem como os católicos se articulavam para a “ação” e sua posição frente aos assuntos de cinema. Para definir cultura cinematográfica e o movimento cineclubista, Daólio cita o texto “Cineclubismo” de Ivo Mauri:

“A cultura cinematográfica torna-se realmente um conjunto de conhecimentos que lhe dêem capacidade de utilizar-se do cinema como meio de perfeição pessoal e social. Será verdadeira cultura se for verdadeiramente humanismo, isto é, integrada como valor na pessoa humana. (...) O movimento cineclubista e principalmente o cristão, deve ter definida a preocupação pelo conteúdo da película. (...) O equilíbrio harmônico dos valores faz o exame estético da obra em função da interpretação mais exata do conteúdo. Preocupação pelo conteúdo esclarecida por uma posição definida diante dos valores.”²⁹

Em 1961, Humberto Didonet publicou um conjunto de 81 regras, divididas em 26 tópicos, para “os católicos que querem atuar no setor cultural cinematográfico”, baseando-se em documentos oficiais pontifícios ou de entidades credenciadas (em especial o OCIC). Esses tópicos resumem a política católica para o cinema em seus variados aspectos. Sobre a censura estatal, por exemplo, “Conviria, para o bem do cinema, que os críticos baixassem seu orgulho estético e a Censura Estatal levantasse seus critérios éticos.”; sobre o frequentador das salas, “O espectador comum não vai na onda da arte pela arte, mas tem muita sensibilidade especialmente para o *conteúdo* dos filmes.”; com relação à ação cultural católica relativa ao cinema, “Nem os estudiosos sem espírito apostólico, nem os apóstolos poucos esclarecidos poderão colocar o cinema a serviço de valores espirituais e em última análise, do homem.”; ou ainda, com relação à cultura

²⁸ Consultar verbete no apêndice.

²⁹ MAURI, Ivo. Cineclubismo in “O Seminário”, n.1, 1961. *apud* DAÓLIO, Luiz Carlos. *Cineclubismo e Cine-fórum*. São Paulo: Cineclubes Pio XI da Academia São Paulo, 196-?, II Parte, p.8.

cinematográfica: “A cultura cinematográfica consiste em 1) levar o público a formar o gosto estético e atingir firmeza no julgamento dos temas; e em 2) levar o cinema a que seja fiel à sua consciência espiritual, a serviço do homem.”, afirmando ainda que a cultura cinematográfica não deve limitar-se a uma minoria privilegiada, mas deve multiplicar-se nas escolas, nos circuitos de jovens e adultos.³⁰

A partir dessa pequena seleção de trechos do folheto informativo, dois pontos ficam claros: 1. em geral, a concepção católica de cultura cinematográfica, como já observado, está muito vinculada à noção de conteúdo das obras – o público deve saber julgar os temas e fazer com que o cinema trabalhe a serviço do homem, ou seja, o ideal é que a obra cinematográfica possua um conteúdo moralmente saudável, se isso não ocorrer, o filme é descartado após seu “julgamento”; 2. o espectador precisaria sim de um direcionamento, e ninguém melhor que os católicos para proporcionarem isso, a ponto de a própria liberdade de expressão ser relativizada. É de se notar, no entanto, que há um esboço de preocupação formal quando o texto se refere à importância de se ter apóstolos esclarecidos – sobre a arte cinematográfica, no caso.

As diretrizes apontadas por Didonet refletem fortemente o conteúdo da Encíclica *Miranda Prorsus* (nesses pontos retomando a *Vigilanti Cura*), que diz, por exemplo, que são condenáveis os que pensam e afirmam que se pode usar, estimar e louvar determinada forma de difusão, mesmo que falte gravemente à moral, contanto que encerre valor artístico e técnico. Assim, a “arte pela arte”, no sentido utilizado por Didonet, é condenada, sendo necessário observar o conteúdo da obra com profundidade para não se cair no relativismo moral - para tanto, o espectador deve estar bem preparado. E completa: “A vigilância do Estado não pode considerar-se injusta opressão da liberdade do indivíduo, porque se exerce, não na esfera da autonomia pessoal, mas sobre uma função social como é por essência a difusão”³¹.

³⁰ DIDONET, Humberto. *Cinema: Teses da Posição Católica*. Porto Alegre, set. 1961. (folheto) Documento riquíssimo para a compreensão do pensamento cinematográfico católico como um todo na época. Grifos meus.

³¹ PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>>, acesso em 25/09/2004, p.5.

Essa postura católica de atuação cultural cinematográfica, principalmente no que diz respeito à importância dada ao conteúdo das obras, curiosamente encontra eco nos textos publicados por críticos e diretores brasileiros ligados ao Partido Comunista no início da década de 50, entre eles Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Ortiz³² (que havia sido seminarista antes de se dedicar ao cinema).

No I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, em São Paulo, no ano 1952, Nelson Pereira dos Santos defendeu a tese “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, onde discorre acerca da falsa idéia de que a questão do conteúdo, por ser relativa à ordem cultural e estética, é menos urgente que a questão econômico-financeira; e afirma que os filmes brasileiros necessitam de conteúdos brasileiros³³ para adquirirem independência econômica, pois esta depende da autonomia cultural. Falando sobre as características dos públicos e seu apreço pelo conteúdo do filme, o trecho abaixo segue a mesma linha do que Didonet apontará em suas diretrizes anos mais tarde:

“O conteúdo de um filme é fator preponderante para a sua aceitação pública. Os freqüentadores das salas escuras querem ver e sentir o que as histórias dos filmes lhes contam. A eles nada interessa mais de perto. A técnica, mesmo, que facilita ou dificulta a compreensão de um argumento, é comentada pelo público num plano secundário. (...) Os espectadores que repletam os cinemas vão em busca de um assunto que, narrado com força e calor, lhes dêem o reflexo das experiências humanas.”³⁴

Podemos encontrar aproximações também quando Alex Viany pronuncia-se acerca das funções do crítico cinematográfico, no mesmo I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, onde defendeu a tese “A Missão do Crítico de Cinema”. Além de afirmar, como Pereira dos Santos, a importância do conteúdo dos filmes, dizendo que público vai ao

³² Neste período, os três escreviam para a revista cultural *Fundamentos*, ligada ao PCB.

³³ Apesar de nossa análise não tratar acerca da questão específica do filme brasileiro, vale colocar que a diretriz de Didonet a esse respeito, em suas teses, tem o mesmo ponto de vista de Nelson Pereira dos Santos, afirmando que o “Bom cineasta nacional é o que é animado do espírito de pesquisa de linguagem e que, no conteúdo, toma compromisso com a terra e com a época em que vive”.

³⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos. O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro. In AUTRAN, Arthur. *Documentos para a História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, 2006.

cinema pela história e que, de fato, o que mais vale numa obra cinematográfica é a história – como expressão de conteúdo -, de acordo com Arthur Autran:

“O mais interessante na tese é a sugestão de que a associação dos críticos deveria recomendar aos seus filiados seguirem nas análises, *grosso modo*, os critérios expostos por Viany. Ou seja, a associação mais do que defender os interesses profissionais serviria como órgão de controle ideológico.”³⁵

Neste sentido, no que diz respeito ao cinema, mais uma vez as diretrizes católicas aproximam-se do que defendiam os críticos comunistas, já que as classificações morais dos católicos nada mais eram que recomendações realizadas por críticos católicos. Apesar de guiados por diferentes ideologias, católicos e comunistas buscam o controle ideológico do campo cultural cinematográfico, utilizando-se de semelhantes estratégias de ação.

Cineclubismo e Cine-Fórum

A prática mais indicada pelos católicos para introduzir o homem na cultura cinematográfica era o cine-fórum, também chamado de cine-debate ou debate. Segundo Daólio “esta é a arma mais poderosa de que dispõe um cine-clube para propagar a cultura cinematográfica. Essa troca de idéias franca e democrática, mas profunda, é o marco essencial de todo movimento cineclubista.” Geralmente os debates eram realizados dentro de cineclubes, mas também havia casos em que um grupo de pessoas interessadas se reuniam para debater alguma obra cinematográfica - o que muitas vezes foi a semente de um cineclubes. A projeção dos filmes a serem debatidos poderia ser realizada imediatamente antes do colóquio, mas também eram freqüentes os debates de filmes que estavam em exibição nas salas comerciais.

Daólio define o cine-fórum:

³⁵ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.69.

“seria um grupo de pessoas que se reúne (mais ou menos frequentemente) para estudar, assistir e discutir filmes estabelecidos, em relação à parte técnica, artística e moral dos mesmos. Aparece mais claramente o aspecto não jurídico da coisa. É um grupo de pessoas interessadas. Essa discussão de filmes em grupo, é uma maneira excelente de julgá-los e de desenvolver o espírito crítico do espectador. É uma escola em grupo.”³⁶

Falava-se muito na importância de se ter uma “pureza ideológica” do cineclube, no caso, a católica, para que se tivesse uma idéia firme com relação ao cinema. Além disso, pregava-se a busca da VERDADE objetiva, que se daria através das discussões. Por isso, na opinião de Humberto Didonet, “Zelar pela pureza de orientação ideológica de um clube é o mesmo que trabalhar para forjar uma personalidade firme e de caráter.” Com relação às discussões em cineclubes católicos: “Nas discussões em conjunto são confrontadas opiniões, e pelo confronto chega-se a objetividade e à verdade.”³⁷

Para discorrer sobre cineclube católico, Luiz Carlos Daólio baseia-se no texto do colega Humberto Didonet, afirmando que para que este tenha projeção e seja bem aceito, deve preencher as condições: integrar-se ao regime democrático e possuir espírito católico, universalista, conquistador.

Segundo Daólio, um cine-clube se integra ao regime democrático quando, entre outras coisas, “dá importância extrema aos *debates* em mesa redonda: por meio disto é que se estuda o cinema, confrontam-se opiniões, abrem-se novos horizontes e chega-se à *objetividade e à verdade*”³⁸. Com relação ao espírito católico, universalista, conquistador, “na ordem prática isso se verifica quando o CC, já não contente de bem educar seus sócios, abre seus portões e procura distribuir ao maior número possível de pessoas os benefícios da cultura cinematográfica.”³⁹ Na palavras de Didonet: “O cineclube (e seus sócios) deve ter posição ideológica definida (o conceito de arte supõe posição filosófica), mas a prestação de serviços (cursos, programas, fichas, cineforum, informações) não necessita fazer

³⁶ DAÓLIO, Luiz Carlos. *Cineclubismo e Cine-fórum*. São Paulo: Cineclube Pio XI da Academia São Paulo, 196-?, III Parte, p.1.

³⁷ DIDONET, Humberto. Folheto do Clube Católico de Cinema. Porto Alegre, 08 nov 1958. A partir de palestra pronunciada na 2ª. Jornada Católica de Cinema, Rio de Janeiro, 1956.

³⁸ *Idem*, p.12. Grifos meus.

³⁹ *Idem*, p.13.

distinções de ideologia.”⁴⁰ Pode-se dizer então que é na prestação de serviços, em especial nos cine-fóruns, que se encontra o maior trabalho de apostolado, pois é quando busca-se levar sua ideologia a outros grupos. Didonet completa, expondo sua preocupação intelectual: “O cineclubes é necessariamente uma elite, não enfatuada mas com propósitos de manter-se em contacto com o grande público. Elite culta, mas com propósitos de expansão.”⁴¹

Nota-se que os autores católicos citados acima, em geral militantes cineclubistas, possuem o mesmo ponto de vista com relação à atuação no cinema. Atuando nas décadas de 50 e 60, inspirados pelas diretrizes modernas da *Miranda Prorsus*, de 1957, eles viam na criação de cineclubes, onde seria aplicado o método do cine-fórum, a maneira mais viva e eficiente de colocar as pessoas em contato com o evento cinematográfico.

Alguns intelectuais da época, como o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, se interessaram pelo movimento de aproximação entre Igreja e cinema. Diz ele, em texto de janeiro de 1957, que apesar de a atitude da Igreja Católica diante do cinema ter sido, durante muito tempo, de desconfiança e hostilidade,

“(…) o aprofundamento cultural do fenômeno cinematográfico provocou um alargamento dos horizontes nos meios católicos e a tendência moderna, ainda minoritária mas certamente a mais vigorosa, é a de substituir cada vez mais a repressão negativa e moralizante por uma ação positiva de formação cultural.”⁴²

No entanto, pondera: “Não quero concluir sem tomar uma precaução: seria erro supor que essas preocupações de ordem cultural ao mesmo tempo amplas e profundas tenham se tornado a regra geral nos meios católicos do mundo. A mentalidade puramente repressiva ainda domina posições extremamente importantes.”⁴³

Segundo Débora Butruce, em texto de cunho histórico sobre o cineclubismo no Brasil,

⁴⁰ DIDONET, Humberto. *Cinema: Teses da Posição Católica*. Porto Alegre, set. 1961. (folheto)

⁴¹ *Idem*.

⁴² GOMES, Paulo Emilio Salles. Catolicismo e Cinema. In *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1, 1981, p.71.

⁴³ *Idem*, p.73.

“Curiosamente, outro componente fundamental para a ampliação do movimento será a Igreja. Desde 1936, criada pela Ação Católica Brasileira, funcionam o Serviço de Informações Cinematográficas, de onde eram divulgados boletins com as cotações morais dos filmes exibidos no Brasil. Além deste aspecto, a Igreja estabeleceu uma verdadeira política para a atividade cineclubista, mobilizando pessoas e recursos e tornando-se a maior ‘tendência’ no cineclubismo brasileiro até o início dos anos 60. Estima-se em quase cem o número de cineclubes que chegaram a existir sob a administração da Igreja. Ela pode ser considerada uma das únicas vertentes de perfil claramente ideológico que conseguiu por em prática uma articulada proposta para a atividade cineclubista, publicando livros, apostilas, promovendo cursos e formando equipes para difundir seu modo de organização. Apesar de todo esse empreendimento, a postura extremamente conservadora da ACB não possibilitou nenhum tipo de discussão mais consistente em torno da atividade cultural no país, limitando o enfoque à difusão de sua ideologia.”⁴⁴

Na opinião do cineclubista Felipe Macedo, a visão de cineclubismo para os católicos era “o cinema como produto da consciência individual do realizador, o aprendizado ornamental das regras de gramática da linguagem cinematográfica, o cineclubes como promotor da boa consciência social do cristão.”⁴⁵ Tudo isso com um método de trabalho utilizado em todos os cineclubes – enraizados principalmente em colégios e seminários da própria Igreja -, ligado diretamente a estrutura hierárquica dela, através do Centro de Orientação Cinematográfica da Conferência dos Bispos do Brasil (presidido pelo Pe. Guido Logger⁴⁶) e de sua participação nos congressos da OCIC, por exemplo.

Como se vê, a história das relações católicos-cinema, no caso brasileiro, é muitas vezes vista de maneira negativa, já que durante algum tempo seu o posicionamento foi simplesmente de censura a obras. A década de 1950 viu, no entanto, o desenvolvimento das atividades de formação, inclusive com preocupação intelectual declarada, apesar do interesse católico pelo cinema buscar também o controle ideológico. Malgrado o cerceamento de idéias menos vinculadas ao conteúdo dos filmes, essa atuação contribuiu,

⁴⁴ BUTRUCÉ, Débora. Cineclubismo no Brasil – Esboço de Uma História. In *Acervo*, Rio de Janeiro, n.1, jan. jun. 2003, p.117-124.

⁴⁵ MACEDO, Felipe. *Movimento Cineclubista Brasileiro*. São Paulo: Cineclubes da Fatec, 1982, p.12.

⁴⁶ Consultar verbete no apêndice.

no mínimo, para que muitas pessoas tivessem a possibilidade de ter um primeiro contato com a obra cinematográfica, com a elaboração de um pensamento, mesmo que em estágio embrionário e determinado pela ideologia católica. No entanto, mesmo fiscalização e formação caminhando juntas, em alguns casos, como no Cine-clube do Centro Dom Vital e na Escola Superior de Cinema São Luis (que estudaremos melhor adiante), de diferentes formas, o campo do pensamento cinematográfico acabou por se sobressair ao próprio campo religioso, católico em particular.

2.2) Cultura Cinematográfica Católica em São Paulo

O catolicismo paulistano na terceira fase da diocese

De acordo com dados fornecidos pela Arquidiocese de São Paulo, entre 1920 e 1964, tem-se a TERCEIRA FASE DA DIOCESE, onde se desenvolve a teologia da restauração católica, tendo como expoente o Cardeal D. Sebastião Leme do Rio de Janeiro. A Ação Católica se instala e cresce em todo o país, gerando filhos de porte intelectual como Alceu de Amoroso Lima. Dentro desse período:

“A ditadura militar de Getúlio Vargas de 1937-1945 encontra uma Igreja acomodada. O período populista e desenvolvimentista gerara a Democracia Cristã e uma teologia da neo-cristandade, seguida da teologia da recristianização da sociedade pela força do laicato organizado. Ao período das revoluções na década de 20, seguem-se as lutas por reformas sociais dos anos 30 e 40 até chegarmos ao golpe militar perpetrado em 1964. O fenômeno da urbanização marca a cidade de São Paulo que busca atender e responder de maneira tímida aos imensos desafios do urbano e da cultura emergentes. Em 1940 a cidade possui 1.330.000 habitantes e segundo o censo, o Estado de São Paulo detinha 43 % da produção industrial e 35 % dos operários de todo país. Foram arcebispos desta fase: Dom José Gaspar D'Afonseca e Silva (17.09.1939 - 27.08.1943), *Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta* (30.08.1944-25.04.1964).

O Cardeal Motta instalou a PUC em 02.09.1946 e inaugura a atual

Catedral em 25.01.1954. Iniciou em 20.04.1951 a Campanha "Uma Igreja em cada bairro", inaugura em 02.03.1956 a Rádio 9 de Julho fechada em 1973 pela ditadura militar e lança o primeiro número do jornal semanal "O São Paulo" em 25.01.1956. (...)"⁴⁷

Segundo Luiz Alberto Gómez de Souza⁴⁸, na década de 1930, quando começou a ser implantada, a Ação Católica, em São Paulo, através da Liga Arquidiocesana da Ação Católica, colocava-se em uma posição ideológica de integrismo conservador militante que, com a presença de Plínio Corrêa de Oliveira e de seu assistente eclesiástico, Pe. Castro Mayer, dará origem, décadas depois, à Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP) – que foi criada em 1961.

A Liga Arquidiocesana da Ação Católica vinculava-se, desta forma, aos Congregados Marianos, grupo dirigido pelos jesuítas, que difundiam um “catolicismo integral” fortemente baseado na hierarquia eclesial e sem concessões em termos de modernidade como o rádio e o cinema – considerados instrumentos de perversão moral.⁴⁹

Na década de 40, há um rompimento deste grupo mais conservador com a Ação Católica: como Presidente da Junta Arquidiocesana da Ação Católica de São Paulo, o Prof. Plínio Corrêa de Oliveira publica, em 1943, seu primeiro livro, “Em defesa da Ação Católica”, onde “denunciou os desvios que notara no seio da Ação Católica Brasileira”⁵⁰. Segundo texto de apresentação da TFP, infelizmente havia em São Paulo “destacados elementos do Clero da época já então engajados no pré-progressismo, e no liturgicismo pós-modernista”.

De acordo com Riolando Azzi esse predomínio, nas décadas de 30 e 40, de grupos reacionários, a partir de meados da década de 40 começava, então, a dar espaço à Ação Católica em outros termos, apoiada por Dom Carlos Carmelo e promovida

⁴⁷ TERCEIRA FASE DA DIOCESE. Disponível em: <http://www.arquidiocese-sp.org.br/cpub/pt/Historia/Historia_3a_fase.php>, acesso em 16/05/2006. Grifos meus.

⁴⁸ SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *As Várias Faces da Igreja Católica*. Estud. Av., São Paulo, v.18, n.52, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000300007&Ing=en&nrm=iso>. Acesso em 24 mar.2007.

⁴⁹ Riolando Azzi por e-mail, 06/07/2006.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.fundadores.org.br/servicos/qsomos/>>, acesso em 20 jul. 2007.

principalmente pelos dominicanos do convento de Perdizes. A criação do Centro Dom Vital na capital paulista, nos anos 50 recebe influência de uma postura nova da Ação Católica.

Na opinião de Souza, esse posicionamento católico mais moderno,

“Em lugar de procurar dedutivamente construir um ‘ideal histórico’ de inspiração cristã, ele nos indicava a urgência da inserção na ‘consciência histórica’ contemporânea, com seus desafios, riscos, virtualidades e novas circunstâncias”.⁵¹

A preocupação em compreender o fenômeno cinematográfico com um aspecto de formação, e não apenas de realizar uma fiscalização – o que só levaria em conta os filmes condizentes com o ideário cristão católico –, possivelmente se insere nesta necessidade de inserção da consciência histórica de seu tempo.

Deve-se ter conta, no entanto, que a Igreja Católica abarca diferentes grupos sob sua égide, guiados por tendências muito heterogêneas, que têm a ver com a diversidade social, política, cultural e espiritual da sociedade mais ampla onde ela se insere.

Desta forma, o posicionamento católico com relação ao cinema, apesar de seguir uma linha geral mais ampla de atuação, de certa forma cronológica – por exemplo, que vai historicamente de um pensamento de censura a uma preocupação com a formação –, vai também se diferenciar de acordo com as tendências seguidas dentro do próprio catolicismo, ou seja, se é guiada pelas mãos de grupos da Ação Católica, dos Congregados Marianos, dos Jesuítas, dos Dominicanos, etc., o que gera diferentes posturas em um mesmo momento histórico. Há, ainda, diferentes tendências agregadas em um mesmo grupo, como veremos adiante com a atuação da OME.

O cinema sob o prisma da Orientação Moral dos Espetáculos.

No tocante ao cinema, na capital paulista um dos órgãos mais atuantes foi a Confederação das Famílias Cristãs, grupo de leigos católicos que, entre outras atividades,

⁵¹ SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. *As Várias Faces da Igreja Católica*. Estud. Av., São Paulo, v.18, n.52, 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000300007&Ing=en&nrm=iso>.
Acesso em 24 mar.2007.

através da OME - Orientação Moral dos Espetáculos - foi grande realizadora de citações morais.

De acordo com o Cardeal Arcebispo de São Paulo, Dom Carlos Carmelo,

“(...) a CFC, instituição civil e social, orientada pelos princípios cristãos [foi fundada para] pugnar pela defesa dos interesses da família e proteger suas benéficas influências e virtudes no meio social brasileiro.”⁵² Entre outras atividades, a CFC:

“(...) incentiva o ensino religioso nas escolas, mantendo-se vigilante contra o ensino de doutrinas subversivas ou opostas aos princípios cristãos. Combate a introdução, nas leis federais, estaduais e municipais, de dispositivos opostos aos interesses da família, favorecendo aqueles que melhor se harmonizam com a doutrina social cristã. Trata, finalmente, de moralizar o cinema, os espetáculos, as notícias das rádioemissoras, jornais e revistas, impondo o respeito dos princípios da moral cristã em nosso meio.”⁵³

Já a Orientação Moral dos Espetáculos foi fundada em julho de 1937 como um organismo da Igreja, por edital da Cúria Metropolitana de São Paulo, a partir das recomendações da Encíclica *Vigilanti Cura*, que, como visto, pedia a realização de uma orientação crítico-moral dos espectadores⁵⁴.

As citações elaboradas pela OME eram publicadas no Boletim Eclesiástico, publicado semanalmente, e que em meados da década de 50 tornou-se o jornal “O São Paulo”, da Arquidiocese. As citações também eram publicadas no jornal “A Gazeta” e no periódico católico “O Legionário”.

Nos primórdios da OME⁵⁵, grande parte de seus integrantes se vinculava aos Congregados Marianos, grupo conservador próximo aos Jesuítas. Em 1951, há um deslocamento, e a Orientação passa a integrar a Confederação das Famílias Cristãs,

⁵² ENTREVISTA DO CARDEAL ARCEBISPO DE S. PAULO A RESPEITO DOS OBJETIVOS DA CONFEDERERAÇÃO DAS FAMÍLIAS CRISTÃS. Boletim Eclesiástico – Órgão Oficial da Arquidiocese de São Paulo, São Paulo, ano XXV, n.10 out. 1950.

⁵³ *Id. Ibidem.*

⁵⁴ ORIENTAÇÃO MORAL DOS ESPETÁCULOS. Guia Católico 1957-1958, p.284.

⁵⁵ GATTI, André, SIMÕES, Inimá. Verbetes Censura. In: MIRANDA, Luiz Felipe, RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

vinculada à Ação Católica. A OME passou a ser o Departamento de Cinema, uma subcomissão da Comissão de Moral e Costumes. Quando mudou seu status de órgão eclesial para civil, o organismo durante algum tempo manteve a presença de assistentes eclesiais, uma característica de grupos da Ação Católica⁵⁶. Cabe colocar que em 1953 a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, CNBB, que iniciara suas atividades um ano antes na então capital federal, cria seu Centro de Orientação Cinematográfica, presidido pelo Pe. Guido Logger⁵⁷, à qual se incorporou o SIC – Serviço de Informações Cinematográficas, criado em data próxima à OME, em 1936, com objetivos muito parecidos com os desta instituição.

Neste momento, a Confederação das Famílias Cristãs também era responsável pela “Orientação Moral de Leituras e Revistas”, que era divulgada no Guia Católico da Arquidiocese de São Paulo. Entre 1957 e 1958, por exemplo, uma lista de revistas de cinema era considerada desaconselhável, entre elas, *Cena Muda*, *Cine-aventura*, *Cine Miroir*, *Cinelândia*, *Cinemondo*, *Cinemin*, *Dom Casmurro*, e *Jornal de Cinema*.⁵⁸

Além deste aspecto moralizante e de censura a espetáculos e leituras, havia uma preocupação também pela formação, que começava a se intensificar na década de 50, como visto anteriormente.

Neste sentido, em 1952, de acordo com Rudá de Andrade⁵⁹, André Ruskowski e Fernand Cadieux, ligados ao OCIC, chegavam ao Brasil para a orientação de católicos da OME para a prática de trabalhos de cultura cinematográfica. “Em São Paulo orientam os jovens Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros que iniciam um Curso de Iniciação

⁵⁶ Numa nova conjuntura da Igreja Católica, possibilitada pela Ação Católica - que dava mais autonomia aos leigos e afrouxava as amarras da hierarquia eclesial -, os assistentes eclesiais eram autoridades (padres ou frades) que se impunham pelo conselho e pela amizade. Ao contrário do que ocorria no modelo clerical mais tradicional, sua autoridade não era imposta “de fora” - como era o caso dos diretores das associações religiosas, a exemplo dos Congregados Marianos.

⁵⁷ SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras* – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado. 2004. 274 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.23.

⁵⁸ ORIENTAÇÃO MORAL DE LEITURAS E REVISTAS. in “Guia Católico da Arquidiocese de São Paulo 1957-1958”. Ano IV, n.4, p.280.

⁵⁹ ANDRADE, Rudá. *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

Cinematográfica integrado no curriculum do curso secundário do Colégio Des Oiseaux. Este curso será repetido anualmente.”

Essa visita foi muito importante para alavancar a atuação católica no Brasil, já que esses cursos foram reproduzidos em várias cidades do país, o que abriu as portas para essa concepção católica com relação ao cinema. Hélio Furtado do Amaral, por exemplo, militará durante anos no cinema, sempre prezando por um posicionamento católico – apesar de ser considerado “um liberal” por vários de seus ex-alunos e colegas – e se verá envolvido em diversas manifestações de cultura cinematográfica católica seja na cidade de São Paulo ou em outras cidades do país.

O jovem Hélio Furtado do Amaral, que havia sido seminarista da Ordem da Companhia de Jesus, ingressa na OME em 1950 – neste período, ela ainda era vinculada à Arquidiocese. Segundo ele, uma característica desse grupo era que, apesar de enfatizar o aspecto moral da obra em detrimento do valor artístico, acabava por colocar em discussão todos os filmes lançados em São Paulo, pois havia publicação semanal de críticas de cunho moral. A face mais radical dessa organização, porém, se mostrava na censura - em certos casos, boicotes ou denúncias públicas - a empresas distribuidoras ou salas exibidoras que ousassem projetar filmes classificados como “condenados” - veremos essa postura com maior atenção adiante.

Para alguns dos integrantes mais jovens da OME, entre eles o próprio Hélio e Álvaro Malheiros, entre outros, que começavam a tomar contato com concepções mais modernas de pensamento sobre o cinema, a simples preocupação com o aspecto moral passou a se mostrar insuficiente. Influenciados, então, principalmente pelo trabalho do OCIC, que publicava então sua “Revue Internationale du Cinéma”, bimestral, e pelos estudiosos da filmologia na Europa, esses jovens partiram em busca de um conhecimento mais aprofundado do fenômeno cinematográfico, além da preocupação mais intensa pela questão da formação.

É importante ter em conta o fato de que nesta época o Brasil assistia a uma movimentação de ampliação e consolidação da cultura cinematográfica⁶⁰, e que a cidade de São Paulo foi um de seus focos. As atividades da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e outras empresas, faziam parte de uma nova tentativa de industrialização do cinema; havia uma retomada de sua discussão por parte de intelectuais, além da multiplicação de atividades relacionadas à cultura cinematográfica de forma geral, como cineclubes e cursos de cinema.

Desta forma, esses integrantes da OME e outros interessados tinham certo campo de possibilidades para aprofundamento dos conhecimentos cinematográficos. Além do curso de cunho católico promovido por Ruskowski⁶¹ e Cadieux, Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros freqüentaram, então, cursos promovidos pelo Centro de Estudos Cinematográficos, quando da chegada de Alberto Cavalcanti ao Brasil para iniciar as atividades da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, e pelo Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, que havia sido fundado em 1949 e era dirigido por Carlos Ortiz. Esses cursos preocupavam-se em geral com a formação técnica, enquanto a postura adotada pela Igreja Católica de então evidenciava sua preocupação com grupos de cultura cinematográfica, com a formação cultural. No entanto tais tipos de cursos contribuíam enormemente para uma maior compreensão do fenômeno cinematográfico.

Após o contato com os integrantes do OCIC, em 1952, Hélio milita por alguns anos na capital paulista ao lado de outros membros da OME, como visto, e parte para realizar sua atividade apostolar em outras cidades brasileiras. Sozinho ou acompanhado pelo Padre Guido Logger, então diretor da Central Católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, Hélio promoveu cursos de iniciação ao cinema em Ribeirão Preto, Vitória, Belo Horizonte, Porto Alegre, Alfenas, Botucatu, Salvador, Poços de Caldas,

⁶⁰ Observar: AUTRAN, Arthur. Alex Viany e a Crítica Cinematográfica. In: *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁶¹ Segundo Hélio Furtado do Amaral, André Ruskowski, que era secretário-geral de relações externas do OCIC, fazia um esforço enorme, no meio católico, para reconhecer o cinema como atividade digna, na tentativa de vencer a antiga resistência da Igreja frente ao cinema. AMARAL, Hélio Furtado do. Carta enviada em 17 jun. 2007.

Araraquara entre outras cidades. Esses cursos eram promovidos por cineclubes, seminários ou grupo de pessoas interessadas.

Em 1956 o militante chega à cidade de São Leopoldo (RS) para dar um curso introdutório de cinema no seminário Cristo Rei, jesuíta, para estudantes de filosofia e teologia, seminaristas e padres. “O Seminário”, impresso da própria instituição, publicou uma matéria extensa sobre o curso, cuja apresentação configura uma biografia:

“O curso de cinematografia foi dado pelo Prof. Hélio Furtado do Amaral. A escolha deste nome se deve às qualidades que o revestem e que o qualificam para tal empresa. Faz já 8 anos que ele vem se empenhando contínua e profundamente no estudo do cinema. Após cursar a Faculdade de Filosofia de S. Paulo, frequentou os cursos de cinematografia dados por Carlos Ortiz (padre apóstata e atualmente comunista militante) e acompanhou depois as aulas do Prof. Paulo Emílio Sales Gomes, diretor da Filmoteca de S. Paulo. Nesse ínterim já mantinha correspondência com grandes teóricos mundiais do cinema, como H. Agel, do IDHEC, e Ruzkowski, membro da OCIC. A cultura cinematográfica do Prof. é enorme, tendo ele lido todas as obras importantes sobre cinema. É membro da Comissão de Orientação Moral dos Espetáculos da Federação das Famílias Cristãs. Na cinematográfica nacional Vera Cruz desempenha vários cargos e é ainda membro da Comissão julgadora dos filmes nacionais para o financiamento do Banco do Estado de S. Paulo. Em 1953 foi encarregado de fundar⁶² o Centro Nacional de Orientação Cinematográfica, órgão subordinado à Secretaria de Educação da Confederação dos Bispos do Brasil. Já regeu cursos do Maranhão, em 1954, e foi Relator da 1ª. Semana de Cinemas Católicos do Brasil, em Recife, 1955. Em São Paulo, instituiu cursos regulares de cinema em vários colégios, como, p.ex.: Assunção, Des Oiseaux, S. Bento, S. José, Stella Maris (Santos), Anjos da Guarda (Bebedouro), Sion, S. Coeur de Marie, N.Sa. do Rosário S. Cruz.

O Curso de Cinematografia no Colégio Cristo Rei, para os estudantes de Teologia e Filosofia S.J. e para os Seminaristas do Seminário Central, muito entusiasmou o Prof. Hélio. Na sua opinião, foi uma experiência inteiramente nova, a primeira experiência no gênero em toda a América do Sul.”⁶³

⁶² Em trabalho conjunto com Padre Guido Logger, que se tornou seu assistente eclesiástico.

⁶³ Jornal O Seminário, São Leopoldo, n. 4, 1956.

Estes parágrafos, que apresentam o professor, apontam também para duas outras atividades entre as quais dividia seu tempo e que serão abordadas com maior atenção adiante: o trabalho enquanto parecerista do Financiamento de Filmes do Banco do Estado, atividade que exerceu entre 1956 e 1961, e o de Chefe do Serviço de Comissões Técnicas do Juizado de Menores de São Paulo, entre 1957 e 1973.

Desta forma, a cidade de São Paulo - abrigando Ruskowski e Cadieux - formou discípulos que se tornaram apóstolos da cultura cinematográfica pelo Brasil e foi o foco de onde se irradiou a postura de formação de público por parte de militantes católicos.

Hélio Furtado do Amaral será, então, uma espécie de ‘peça-chave’ na divulgação das idéias católicas com relação ao cinema no Brasil, atuando não apenas em um organismo católico, mas sempre com uma “postura católica”. Álvaro Malheiros, que no início dos anos 50 tem uma grande atuação ao lado de Hélio, passa a ter um menor envolvimento com essas atividades ao longo dos anos, assim como outros integrantes da OME. É uma característica da militância católica a presença de um personagem que acaba por se envolver em grande parte das manifestações e articula o envolvimento com outros grupos, instituições e outros militantes, assim como traz para seu lado pessoas que o apoiarão nas atividades. Para ficarmos nos exemplos mais conhecidos, além de Hélio Furtado em São Paulo, há Humberto Didonet no Rio Grande do Sul e Pe. Guido Logger no Rio de Janeiro.

A Formação Cinematográfica.

De acordo com o militante católico José Rafael de Menezes: “Em São Paulo, o Departamento de Cinema da Comissão de Moral e Costumes Cristãos, é um dos órgãos mais ativos; Hélio Furtado do Amaral é o zeloso e competente orientador desse apostolado de ampla repercussão em todo o Brasil”⁶⁴. Menezes acrescenta uma nota sobre esse apostolado: “Grande e proveitosa atividade exercem em São Paulo as ‘Equipes de Formação Cinematográfica’, especialmente destinadas à promoção de cursos nos colégios e entidades culturais.”

⁶⁴ MENEZES, José Rafael de. *Caminhos do Cinema*. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p.61.

A Equipe (ou Equipes - a grafia varia de acordo com a fonte utilizada) de Formação Cinematográfica iniciou suas atividades em 1956, na capital paulista, integrada à CFC - a partir da OME - e baseada nas experiências de Hélio e Malheiros. Além deles, integravam a Equipe Paulo Vitor de Souza Lima e Gilberto de Souza Lima, além de alguns assistentes, também jovens.

A Revista de Cultura Cinematográfica também apreciava o trabalho que vinha sendo feito em São Paulo:

“os profs. Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros realizam o melhor trabalho do cine-fórum no Brasil. Colégios: Stella Maris, Assomption, Sion, Sacré Coeur de Marie, Des Oiseaux, Anjo da Guarda, São José, São Bento e Nossa Senhora do Rosário estão sendo os grandes beneficiados. Importante notar que nestes educandários a matéria – cinema – figura no curriculum escolar, graças à atuação dos referidos mestres...”⁶⁵

Ao discorrer sobre a formação em cinema em instituições de ensino superior, Luciana Silva traça também um breve histórico da aproximação entre católicos e cinema ao tratar acerca das “Equipes de Formação Cinematográfica”:

“(...) Além da criação de diversos cineclubes pelo país, principalmente nos anos 60, a igreja católica a partir de um movimento regido pelos padres Logger, Massote, José Lopes, Hélio Furtado do Amaral e Humberto Didonet⁶⁶, seria responsável por significativos cursos de cinema. Logger e Amaral iniciaram uma série de cursos: Belo Horizonte e Ribeirão Preto em 1956, Vitória em 1958, Porto Alegre e Campinas em 1960. Este grupo também inspiraria a constituição da Equipe de Formação Cinematográfica, integrada pela Confederação das Famílias Cristãs em São Paulo, que de 1955 a 1958 deu aulas de iniciação cinematográfica em oito colégios de católicos de São Paulo.”⁶⁷

⁶⁵ APOSTOLADO DO CINEMA NO BRASIL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n.15, dez. jan. 1959, p.34.

⁶⁶ Estes dois últimos foram seminaristas, mas não se tornaram padres.

⁶⁷ SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras* – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado. 2004. 274 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.24.

Desta forma, a preocupação com a formação cinematográfica, por parte de integrantes da Igreja Católica, começa a tomar corpo antes mesmo da publicação da Encíclica *Miranda Prorsus*, em 1957, e é possível que ela tenha sido escrita como consolidação dessa postura de trabalho, já adotada em países europeus – depois de sua publicação, suas diretrizes serão enormemente difundidas e adotadas.

Em um primeiro momento, a Igreja pensa a formação cultural, com grande incentivo dos grupos de cultura cinematográfica, cineclubes e cine-fóruns; mais adiante, formação prática e técnica tornam-se o foco, com a criação de cursos superiores de cinema – neste caso, além de se formarem críticos, formar-se-iam cineastas. Assim, essa questão foi amplamente discutida pelos meios católicos entre meados de 1950 e início de 1960, o que em alguns casos, chega a ser analisado de forma positiva por alguns críticos de cinema não católicos⁶⁸. Em 1957, por exemplo, Paulo Emilio Salles Gomes elogia o trabalho das Equipes de Formação Cinematográfica, dirigidas por Hélio Furtado do Amaral, em São Paulo, afirmando que batalhavam pela educação cinematográfica, ao ministrar cursos em colégio católicos⁶⁹. Reconhece, ainda, que a batalha pela alfabetização cinematográfica, amplamente pregada pelos membros da OCIC, como André Ruzkowski, e pelas Equipes de Formação Cinematográfica, sob os auspícios da OME, coincide com as preocupações dos responsáveis pela Cinemateca Brasileira.

Em maio de 1958, a cidade de São Paulo foi sede da III Jornada Católica de Cinema⁷⁰. O evento foi organizado pelo Centro Nacional de Orientação Cinematográfica

⁶⁸ Eram poucos os críticos de cinema se interessavam pelas atividades dos católicos no setor, e em geral, eles olhavam para os esforços católicos de maneira depreciativa. Paulo Emilio é dos poucos que tentam deixar de lado os preconceitos de cunho ideológico e observar o que poderia ser enriquecedor nessa aproximação católica ao cinema, sem deixar de criticar alguns aspectos negativos. O crítico B.J. Duarte também acompanhava a movimentação cinematográfica católica, principalmente no que se referia às atividades da CFC/OME, e algumas de suas críticas publicadas na revista Anhembi abordam o tema, também em algumas ocasiões criticando a OME e em outras elogiando Hélio Furtado do Amaral. Ver: Tesoura Laica, Tesoura Católica, O Ensino e o Estudo do Cinema Pelos Católicos. In: CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de Uma Só Manhã* – B.J.Duarte e o Cinema Brasileiro – Anhembi: 1950-1962. 1991. 3v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.2, p.178-196.

⁶⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Catolicismo e Cinema in *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1, 1981, p.71-74.

⁷⁰ A I Jornada, em 1956, teve lugar no Rio de Janeiro e a segunda, no ano seguinte, em Recife. Sobre a primeira Jornada, JORNADAS CATÓLICAS DE CINEMA. Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15 dez.1956.

(CNOOC), articulado com o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC) da Ação Católica Brasileira, sob orientação de Pe. Guido Logger, do Rio de Janeiro, e com o Setor de Formação do Departamento de Cinema da Confederação das Famílias Cristãs (CFC). Essa jornada objetivou preparar para o Congresso Mundial da OCIC, que aconteceria em Paris no mesmo ano e teria como tema “A promoção de bons filmes”. Outro objetivo era “rever os programas de formação cinematográficas no país e adaptá-los às novas circunstâncias”. A encíclica *Miranda Prorsus*, então recém-publicada, influenciou a temática das discussões.

As atividades da Jornada Católica foram precedidas de um curso de cinema promovido pela Equipe de Formação Cinematográfica. Vários temas foram desenvolvidos, em forma de palestras e discussões, animadas por católicos ou não: “Neo-realismo Italiano” e “O Ator no Cinema”, por Álvaro Malheiros, “O Documentário”, por Benedito J. Duarte, “A Espiritualidade no Cinema Contemporâneo” e “Arte e Moral” pelo padre Guido Logger, “Cinema Sueco” por Walter Hugo Khouri, “Problema da Crítica” por Francisco Luiz de Almeida Salles, “O que é a Cinemateca Brasileira” por Paulo Emilio Salles Gomes, “Cinema nacional – Problema de Cultura” por Hélio Furtado do Amaral e “Esquema de um filme religioso” por Lima Barreto. Além disso, houve projeções orientadas, uma visita à Cinematográfica Vera Cruz e o contato com a Comissão de Cinema do Juizado de Menores, estas últimas atividades, promovidas por Hélio Furtado do Amaral.

De acordo com uma curta matéria publicada em “O Estado de São Paulo” sobre o evento:

“Os participantes da III.a Jornada Católica de Cinema acreditam que novos rumos serão impressos às iniciativas dos católicos, principalmente por atitudes mais construtivas em relação à sétima arte, estabelecendo referências de cultura e de formação e não de simples censura. É possível que daí surjam elementos de incentivo à ‘Campanha do Bom Filme’.”⁷¹

Para alcançar esses objetivos, a disponibilidade de formadores/orientadores católicos, com embasamento cinematográfico consistente, seria muito importante. No

⁷¹ III.a JORNADA CATÓLICA DE CINEMA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai.1958.

Brasil, e particularmente em São Paulo, alguns poucos militantes já tinham uma formação cinematográfica antes mesmo de esse tipo de pensamento se tornar paradigma católico de atuação, e em geral foram eles que levaram adiante essa proposta, estando à frente de cineclubes, escolas e cursos de cinema.

Com relação ao incentivo ao bom filme, a Jornada deliberou estudar uma forma de apoio ao filme *A Primeira Missa* de Lima Barreto, que estava à época em pré-produção. Na ocasião, os militantes católicos fizeram uma espécie de campanha de incentivo e divulgação, já que este era um ótimo exemplo de filme de conteúdo cristão que poderia servir de referência para outros. Retomarei este assunto ao focar a relação entre os católicos e outros grupos que se relacionavam, de certo modo, à atividade censória.

Um ano antes da Jornada Católica em São Paulo, Hélio Furtado do Amaral representara o Brasil, como delegado, no Congresso Mundial do OCIC em Havana. Ele escreve, num dos boletins do Centro Dom Vital – que fundaria seu cineclubes um ano depois –, sobre as impressões sobre o oitavo congresso, ressaltando a sua importância:

“As conclusões do Congresso esclarecem que a ‘cultura cinematográfica é indispensável para formar o espírito crítico do espectador, auxiliando-o a sair da passividade, para participar mais ativamente do fenômeno cinematográfico’. – A ‘cultura cinematográfica não deve limitar-se a uma minoria privilegiada’; deve ‘multiplicar-se nas escolas e nos círculos de jovens e adultos’, atingindo também os ‘seminários’ (Conclusões das Jornadas de Madrid (1952) e Dublin (1955)).”

E finaliza:

“A nossa esperança é de que – graças não só às experiências e observações por nós efetuadas no Brasil, mas também aos contactos com eminentes personalidades – possamos cuidar mais seriamente da ‘cultura cinematográfica’. Em São Paulo, com o apoio da Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs, em colaboração com a Cinemateca Brasileira e com os Senhores Álvaro Malheiros, Gilberto de Souza Lima e Paulo Victor de Souza Lima Junior, esperamos encetar a tarefa de lançar nos adolescentes germes de ‘cultura cinematográfica’, através da integração do cinema ao currículo escolar, como disciplina subsidiária.”

Como se pode observar, já havia uma movimentação de aproximação dos interesses católicos pelo cinema a intelectuais, estudiosos de cinema e instituições não vinculadas ao catolicismo, em especial a Cinemateca Brasileira. Percebe-se também a grande participação desses nos eventos e atividades promovidas pelos católicos e suas instituições, como a ocorrida nas palestras que precederam a Jornada de Cinema Católico em São Paulo e o convite, aceito por Paulo Emilio, para ministrar um curso de formação cinematográfica à Liga Independente das Senhoras Católicas – esse curso ocorreu em 1957, utilizando filmes clássicos da Cinemateca Brasileira.⁷² Nos capítulos referentes ao Cineclubes do Centro Dom Vital e à Escola de Cinema São Luis, irá se perceber que essa relação entre católicos e não-católicos terá continuidade.

Ao rememorar as suas práticas da época, Hélio analisa sua presença no Congresso Mundial enquanto fundamental na compreensão da atividade de cine-fórum:

“Se não fosse a OME/Confederação das Famílias Cristãs, eu não teria comparecido ao Congresso Mundial do OCIC, em Havana, em 1957. Lá aprendi não só a entender melhor a função do cine-fórum ou da conversação em grupo (base do cineclubismo), quer atingindo grupos homogêneos (com formação cinematográfica), quer heterogêneos, sem perspectiva crítica. O processo de discussão não se realizava após o imediato da exibição do filme, mas pressupunha uma forma de afastamento como reflexão.”⁷³

Ao situarmos a presença do representante paulistano neste Congresso, na trajetória da atuação cinematográfica católica em São Paulo, nota-se que as discussões ali geradas irão consolidar um pensamento sobre a formação cultural cinematográfica. A implantação desta metodologia de trabalho está na base do Cine-clubes do Centro Dom Vital, que seria fundado brevemente.

⁷² SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras* – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado. 2004. 274 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.24.

⁷³ AMARAL, Hélio Furtado do. Carta enviada em 17 jun. 2007.

OME, Juizado de Menores e Banco do Estado: Todos Pelo Bom Cinema.

As atividades católicas para o cinema se relacionavam também ao trabalho de grupos/instituições que tinham certo aspecto censório com relação ao cinema: o trabalho do Juizado de Menores e os pareceres para o Financiamento de Filmes do Banco do Estado – cuja função era dar subsídios para a escolha de roteiros ou copiões de filmes que receberiam uma Carteira de Crédito e que seriam produzidos nos estúdios da Vera Cruz.

Como anteriormente indicado, Hélio Furtado do Amaral estava ligado também a essas atividades, que estavam, de certa maneira, relacionadas, sendo que crítica de filmes (ou do roteiro cinematográfico, no caso dos pareceres), com o objetivo de divulgação e em um sentido de fiscalização do cinema e de proteção do público, estava presente nas três, e que tanto a OME quanto o Juizado se preocupavam também com a questão da formação cinematográfica.

Os pareceres para o Banco do Estado eram realizados por uma equipe formada de diretores, técnicos e estudiosos de cinema, ligados à Comissão Estadual de Cultura. Hélio foi convidado - por indicação da Confederação das Famílias Cristãs - a integrar o quadro de pareceristas exatamente por sua ampla atividade ligada ao cinema, de cunho católico. Ele seria responsável pela abordagem da questão da moral, apesar de suas análises abarcarem também estética e cultura. Os pareceres de Hélio eram muito respeitados pelos responsáveis pela palavra final sobre o financiamento, mas muitas vezes o seu veto, sozinho, não conseguia impedir o financiamento a determinado filme.

Ao discorrer sobre Hélio enquanto parecerista do financiamento de filmes pelo Banco do Estado, José Inácio de Melo Souza tem uma visão negativa de sua atuação, que se assemelha a de um simples censor:

“Como avalista moral do roteiro [de *Bahia de Todos os Santos*] está a peça mais importante do dossiê: o parecer de Hélio Furtado do Amaral, de 15.12.1958. O ‘crítico do Banco’, como foi chamado pelo funcionário encarregado do encaminhamento do processo, é uma personalidade pouco conhecida (Máximo Barro, num artigo para a revista *Novos Rumos* foi cáustico sobre o papel de Hélio nos financiamentos do Banespa). Ex-seminarista, ligado à entidades

católicas extremistas como a Confederação das Famílias Cristãs ou ao reacionário Aldo de Assis Dias, no Juizado de Menores; estudioso e divulgador da Filmologia de Cohen-Séat e Étienne Souriau e de outros teóricos católicos como Henri Agel, Hélio era a figura-chave no processo, já que por suas mãos tinham passado em 1958 três roteiros (...)⁷⁴

Os roteiros de *A Primeira Missa* (Lima Barreto, 1960) e *Moral em Concordata* (Fernando de Barros, 1959) caíram nas mãos de Hélio na mesma época, para serem analisados para o financiamento. Enquanto o parecerista elogiou enormemente o roteiro de Lima Barreto, que tinha forte apelo religioso ao contar a história de um garoto que deseja se tornar padre, algo difícil de ver no cinema mundial – após ficar pronto, no entanto, Hélio afirmou que o filme não se realizou em toda sua potência -, o roteiro adaptado da peça homônima de Abílio Pereira de Almeida foi criticado duramente. Este roteiro era a história de duas irmãs, onde uma se dá bem na vida, sendo “vigarista” e a outra é uma dona de casa pobre e infeliz, que decide, num rompante, levar “vida fácil” como a irmã.

O parecer de Hélio Furtado do Amaral, com posicionamento totalmente contrário ao financiamento desse filme, foi publicado na revista *Anhemi*⁷⁵. Além disso, o professor proferiu algumas palestras na cidade de São Paulo, no colégio São Luis, por exemplo⁷⁶, elogiando o roteiro de Lima Barreto em detrimento do baseado na peça. Para Hélio, o roteiro feito por Abílio Pereira de Almeida, Carlos Alberto de Souza Barros, Fernando de Barros e José Cañizares era fraco - um dos motivos para a negativa ao financiamento. Explica, além disso, que o parecer não se prendia apenas à questão moral:

“‘Data venia’, somos fundamentalmente, contrários ao financiamento de ‘O Caminho do Pecado’ (*Moral em Concordata*), em que pese a possibilidade de vultosa renda de obra fílmica. Este parecer não se vincula, simplesmente, a uma sistemática moral: representa o estudo do roteiro, em sua universalidade. Assim se escapa de uma análise superficial e apriorística, instrumento incapaz

⁷⁴ Souza, José Inácio de Melo. *Fontes Para o Estudo do Financiamento de Filmes: A Carteira de Crédito do Banco do Estado de São Paulo*. Disponível em <www.mnemocine.com.br>, acesso em 10/04/2006.

⁷⁵ AMARAL, Hélio Furtado. A Propósito de O Caminho do Pecado: *Moral em Concordata*. In *Anhemi*, São Paulo, v.33, n.99, p.653-655, fev. 1959.

⁷⁶ No dia 21/12/1958, para a Congregação Mariana de Intelectuais, ligada aos Congregados Marianos.

de uma crítica objetiva. – Aliás, a moralidade não se confunde nem como exame de cenas imorais colocadas dramaticamente e com sentido de incorporação ao ‘universo artístico’ (e por aí ‘universo fílmico’) nem com uma atitude hipócrita, mas muitas vezes moralizante ou moralizadora. Moralidade é mais e muito mais do que tudo isso: assenta suas bases na essência humana, na criatura humana racional.”⁷⁷

Hélio divide seu parecer em diversos itens, concernentes ao aspecto cultural, artístico, etc. No item em que aborda a perspectiva moral, alega, no entanto, que o roteiro apresenta “Inexistência de valor moral” e que sua simples leitura leva a considerar a obra um “elogio à prostituição”, onde “há uma verdadeira apologia do amor livre, da vida fácil embora imoral”. O professor, aqui, se pronuncia enquanto parte do quadro de pareceristas, mas poderia ter o mesmo discurso de desaprovação enquanto representante da OME ou do Juizado de Menores. Uma evidência dessa aproximação de opiniões é o boicote promovido pela OME quando do lançamento comercial do filme, mas que não obteve ressonância, sendo que a película teve sucesso comercial.

Nota-se aqui uma aproximação ao pensamento católico no que se refere à produção de bons filmes: no caso do parecer, a presença de uma análise de um representante católico era uma maneira de evitar que filmes de conteúdo imoral recebessem contribuição para sua realização, o que estimularia a criação de roteiros “de qualidade”.

O trabalho do Juizado de Menores, do qual Hélio Furtado do Amaral foi Chefe do Serviço de Comissões Técnicas, tinha uma aproximação ainda mais clara às diretrizes católicas de atuação no cinema, em um sentido de sua “utilização” com um fim específico - relacionado à formação cultural cinematográfica de jovens -, além do perfil censor - cuja face era a análise de todos os filmes em cartaz para a indicação de faixa etária.

O trabalho do Juizado de Menores gerou uma publicação intitulada: “O Juizado de Menores em São Paulo em Face dos Meios de Comunicação Social (1956-1965)”. O texto resume a linha de atuação do Juizado e o pensamento do professor à época, já que foi em grande parte escrito por ele. Essa publicação dizia respeito ao cinema, mas também à imprensa, o rádio e a televisão e o teatro, com um capítulo dedicado a cada “meio”.

⁷⁷ Idem, p. 653.

Ao discorrer sobre educação cinematográfica, o texto se inicia da seguinte maneira:

“Um esforço simplesmente convergindo para uma atitude censória seria um esquema negativo; há necessidade urgente de, ao lado disso, uma tentativa de implantação da Educação Cinematográfica, visando, em última análise, à formação do espectador, tornando-o auto-crítico ou auto-censor (imunizando-o contra a má influência dos filmes e aproveitando assim a riqueza fílmica, como instrumento de formação e de cultura). – Processando-se através de Cursos de Cinema, de Cine-Foruns, de Projeções orientadas e de Cine-Clubes, essa educação Cinematográfica tem uma série de conseqüências benéficas principalmente para o jovem: descentração actoral, busca de novos valores e aquisição do censo crítico e formação do senso moral”.⁷⁸

O teor deste texto é muito parecido com o das diretrizes católicas que são indicadas no capítulo anterior, tanto no que diz respeito ao pensamento sobre o cinema, como a metodologia julgada apropriada para sua divulgação, que seriam os grupos de cultura cinematográfica.

O item “Entrosamento e contatos” aponta para o diálogo com outros grupos que se interessavam pela questão do cinema em relação à infância ou à juventude. No plano internacional, havia amplo contato com o OCIC e com o Pe; Leo Lunders, dominicano que era “especialista em Problemas de Cinema e Juventude”, já no plano nacional, havia contato com o Centro Nacional de Cineclubes, a Cinemateca Brasileira, o Instituto de Psicologia da Universidade Católica de São Paulo - que se interessava, à época, pelo estudo da psico-filmologia, por intermédio do Prof. Enzo Azzi -, e a Escola de Cinema de MG, na qual Hélio também atuava como professor.

Nas conclusões do capítulo dedicado ao cinema, lê-se: “Se o patrimônio civil e moral do povo e das famílias deve ser eficazmente defendido, é mais que justo que a Autoridade pública intervenha devidamente para reprimir as influências perigosas.”⁷⁹

⁷⁸ AMARAL, Hélio Furtado do (Org.). *O Juizado de Menores de São Paulo em Face dos Meios de Comunicação Social (Cinema – Imprensa – Rádio e Televisão – Teatro) (1956-1965)*. São Paulo: sem editora, 1966, p.40.

⁷⁹ Idem, p.44.

Este excerto praticamente reproduz um pensamento presente na encíclica *Miranda Prorsus*, apontado no capítulo anterior desta dissertação. Após discorrer sobre a importância da formação cinematográfica, afirma a encíclica que “A vigilância do Estado não pode considerar-se injusta opressão da liberdade do indivíduo, porque se exerce, não na esfera da autonomia pessoal, mas sobre uma função social como é por essência a difusão”⁸⁰. Se no Juizado de Menores, atuação de defesa da moral se traduzia na indicação de faixa etária para os filmes, na OME se referia às cotações morais, embora não se tratasse de uma autoridade ligada ao Estado.

Com relação especificamente à atuação da OME, no desenrolar dos anos, sua preocupação com a formação passou a ocupar mais espaço, como observado anteriormente. No entanto, com frequência vinha à tona alguma atividade censora realizada por sua equipe, seja em forma de boicote ou de denúncia pública de salas exibidoras ou distribuidoras.

Uma das ocasiões mais vultosas foi em 1959, na estréia do filme *Os Amantes* (*Les Amants*. Louis Malle, 1958) na capital paulista, quando um representante do ministério público denunciou o exibidor desta fita em São Paulo⁸¹. Paulo Emilio Salles Gomes, que, como visto, havia elogiado algumas atividades promovidas pela OME, dedica cinco artigos⁸² em sua coluna no Suplemento Literário a este incidente.

Após dizer que já vinha sendo alertado pelo crítico B.J. Duarte sobre a atuação de censura privada que a Confederação promovia, Salles Gomes explica que via com certo otimismo as atividades da CFC, principalmente o trabalho das Equipes de Formação Cinematográfica, com o qual a Cinemateca Brasileira logo se entrosou. Conta ainda sobre o curso que ministrou ao grupo de senhoras católicas, entre as quais se encontravam as esposas de alguns líderes da Confederação, e sobre os encontros ocasionais no Centro Dom Vital, e afirma que essas ocasiões o faziam crer em um diálogo possível. Além disso, achava ser lícita e respeitável a atividade de orientação moral, cuja função, no seu ponto de

⁸⁰ PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>>, acesso em 25/09/2004, p.5.

⁸¹ Não entrarei em todos os detalhes desta questão, no entanto, cabe situar que a exibição do fita no Rio de Janeiro também gerou muita discussão com os meios católicos mais conservadores.

⁸² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Amantes Ultrajados I, II, III, IV e V*. In *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.2, 1981, p.161-186.

vista, era de oferecer um critério de escolha à pessoas que reconhecessem a autoridade da Confederação e não impor esses critérios à sociedade, em uma espécie de censura privada.

Hélio Furtado também esteve envolvido nesta questão, pois foi ele quem prestou depoimento em defesa da atitude da OME para a obra de Malle.

Segundo Paulo Emilio, após o incidente, ele tentou compreender a real posição da CFC e suas atividades, do que concluiu:

“É surpreendente verificar até que ponto é pouco representativo o quadro da Confederação que trata de cinema. Não exprimem, nem de longe a coletividade católica paulista e sequer, se examinarmos de perto a situação, a média do pensamento dos fiéis agrupados na Confederação.”⁸³

O ocorrido gerou inquietação também em outros críticos, que apoiaram o posicionamento de Paulo Emilio, como J.C.Ismael, que escreveu para o Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo” um texto intitulado “O cinema e a igreja”, utilizando de argumentos parecidos com os de Paulo Emilio.

“Existe em nosso Estado um organismo privado de caráter confessional que há muito tempo procura aconselhar o público católico em matéria de cinema. Sem muita importância no quadro de nossa vida social, a **Orientação Moral dos Espetáculos**, embora não encontrando acolhida nos principais órgãos da imprensa paulistana, era uma atividade legítima e respeitável. Mas subitamente tomados de verdadeiro delírio, os responsáveis pela **Orientação** pretendem impô-la a toda a população do Estado. O método escolhido foi o da intimidação, conforme ficou demonstrado por uma carta do gerente da Art Films S.A. publicada nos jornais. Ainda é tempo dos responsáveis desta verdadeira provocação meditem sobre sua imprudência.”⁸⁴

Assim,

“Estabelecendo normas de censura, ou confundindo o ideal artístico com o ideal espiritual, a Igreja tem cumprido sua missão (...) No

⁸³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Amantes Ultrajados IV. In *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.2, 1981, p.177.

⁸⁴ CINEMA E CENSURA. O Estado de São Paulo, São Paulo, 26 jun.1957.

Brasil, e particularmente em São Paulo, certas associações e confederações ditas religiosas há muitos anos estabeleceram uma forma de censura privada que, sobre ser das mais primárias e elementares, não representa, como jamais representou, o pensamento católico brasileiro.”⁸⁵

A publicação das críticas de Paulo Emilio e outros críticos gerou reação da parte atacada por eles, manifestada na carta de resposta, que foi publicada pelo mesmo “Suplemento Literário” no dia 30 de abril de 1960⁸⁶. O texto da carta explicita que suas preocupações com relação à questão moral mantinham-se arraigadas, apesar de promoverem, ao mesmo tempo atividades ligadas à formação cultural.

“Assim, não só por ser inconstitucional a centralização do serviço de censura na Capital Federal, mas por ser inconvenientíssima para os interesses das famílias em geral, a Confederação das Famílias Cristãs, usando de um direito (Const. Fed. Art. 141, par.5), por intermédio de uma comissão especializada dentre as diversas que criou, e com o auxílio de um grupo de pessoas criteriosas e abnegadas que haviam fundado a OME (orientação moral dos espetáculos), que sempre teve a aprovação das autoridades eclesiásticas, tomou a si a crítica ética dos filmes e outros divertimentos públicos, inteiramente posta de lado pelos críticos cinematográficos, mais afeitos aos aspectos técnicos e artísticos das peças.”

E completa:

“A Confederação das Famílias Cristãs é uma associação civil, essencialmente democrática, cujos órgãos diretores são eleitos pelo sistema do voto secreto e cédula única; a sua influência no meio social paulistano não é ‘insalubre’, não é ‘nociva’, é benéfica, salutar, digna de respeito, sendo, por isso mesmo considerada, por lei, entidade de utilidade pública (lei 1498, de 28-12-1951), pois que, não obstante à vontade contrária de seus adversários gratuitos, está voltada inteiramente para o bem da coletividade, fundada no primado natural da família e dos direitos individuais naturais contra a confusão e a anarquia moral de nossos dias.”

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ CRÍTICA MORAL DE FITAS CINEMATOGRAFICAS. In Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. São Paulo, 30 abr. 1960.

Como se vê, a postura moralizante persistia e, neste sentido, as ressalvas de Paulo Emilio à nova postura católica com relação ao cinema, tinham razão.

Num movimento um pouco diverso do qual nos atemos, que é a atuação católica em geral vinculada à OME, havia a preocupação de grupos católicos, como os dominicanos, pelos debates de filmes a partir de questões estéticas e filosóficas. De acordo com Riolando Azzi, ex-seminarista e freqüentador do grupo que discutia filmes no Convento dos Dominicanos, em Perdizes, São Paulo, alguns padres lamentavam ausência de conteúdo religioso nas discussões, mas os filmes eram escolhidos exatamente por seu valor artístico.

Segundo Azzi:

“na transição da década de 50 para 60 havia um movimento de abertura muito grande na Igreja e que contagiou alguns grupos de São Paulo. O superior dos dominicanos Frei Catão, publicou nessa época o volume ‘Igreja sem Fronteiras’. Nesse sentido, os debates que ocorriam no convento sobre cinema eram sobretudo de natureza estética e cultural. Recordo-me que quando orientei a discussão do filme de Antonioni “A Noite” a questão mais enfatizada foi o problema da incomunicabilidade humana, numa época em que a filosofia existencialista estava muito em voga. Nenhuma questão religiosa foi discutida, embora na época eu ainda exercesse o ministério sacerdotal como professor do Instituto Teológico Pio XI.”⁸⁷

A partir do mapeamento da atuação católica cinematográfica em São Paulo, percebe-se que o trabalho de apostolado do cinema nem sempre foi superficial ou valorizou simplesmente o conteúdo dos filmes através de seu aspecto moral. É, de certa forma, ingênuo o pensamento que generaliza a atuação da Igreja Católica como sendo restrita a esses aspectos. Hélio Furtado, Álvaro Malheiros e o grupo de jovens da OME são os

⁸⁷ AZZI, Riolando. Entrevista por correio eletrônico, 06/07/2006.

grandes exemplos de atuação católica em São Paulo, que tinham uma formação católica e cinematográfica consistente.

A virada da década de 50 para 60 via a atuação da Igreja Católica enquanto um duplo trabalho de fiscalização e formação caminhando lado a lado, embora um aspecto se sobressaísse ao outro em determinados momentos. Apesar de já atuar fortemente e de modo consistente na formação, a mesma instituição promotora dessa intensa atividade, promovia a cotação moral e o boicote a distribuidoras e exibidores de filmes. A aproximação com o Juizado de Menores e com os pareceres para o Banco do Estado demonstram a sintonia de idéias, cuja consolidação se deu na publicação da encíclica *Miranda Prorsus*.

De acordo com texto de Felipe Macedo sobre a aproximação católica ao cinema nas décadas de 50 e 60, escrito na década de 80, quando era fortemente ligado ao Partido Comunista,

“No capítulo da Igreja a dialética é ao contrário: se ela proporcionou um grande incremento na atividade cineclubista, o que realmente pretendia era estimular uma concepção fechada de trabalho cultural voltada exclusivamente para a propaganda da sua ideologia.”⁸⁸

No entanto, se a Igreja estimulou o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica com objetivos que estavam além do próprio cinema, na medida em que se tentava o controle ideológico, muitos estudiosos de cinema, interessados pela arte cinematográfica em geral, assim como instituições de cinema, souberam também tirar proveito da abertura da Igreja neste sentido.

Além disso, como discutido no capítulo anterior, apesar de iluminados por diferentes ideologias, comunistas e católicos realizaram atividades no campo cinematográfico através de um pensamento muito próximo, sob determinados aspectos, com relação ao cinema.

É curioso notar que a atuação dos católicos no cinema tornou-se tão familiar que a imprensa passou a adotar a nomenclatura utilizada por eles, para divulgar trabalhos relativos ao cinema em outras instituições. Em 1963, por exemplo, para divulgar a

⁸⁸ MACEDO, Felipe. *Movimento Cineclubista Brasileiro*. São Paulo: Cineclube da Fatec, 1982.

participação de cinquenta cineclubistas na Reunião do Conselho Nacional dos Cineclubes do Brasil, entre eles, Rudá de Andrade, Paulo Emilio Salles Gomes, B.J.Duarte, a Folha de São Paulo publicou uma matéria intitulada “Cinema é Apostolado”, onde se lê: “Trabalhou-se muito durante este ‘retiro’ de cineclubistas, para os quais o cinema não é diversão apenas, mas sim um apostolado...”.⁸⁹

⁸⁹ *Cinema é Apostolado*. Folha de São Paulo, 22 mar.1963.

3.) Cine-Clube do Centro Dom Vital

3.1) O Centro Dom Vital

O Centro Dom Vital foi criado em 1921, no Rio de Janeiro, por Jackson de Figueiredo. Após sua morte, a instituição passou a ser dirigida por Alceu Amoroso Lima, conhecido pelo pseudônimo de Tristão de Athayde, importante intelectual católico⁹⁰. O Centro Dom Vital de São Paulo foi fundado em 1954, com as mesmas propostas culturais:

“É o Centro uma sociedade civil, legalmente registrada, de fins não lucrativos, destinada a atividades culturais. Procura o Centro estender a cultura a meios mais amplos do que o ambiente universitário, sendo um núcleo de pensamento católico, e procurando abordar os problemas com preocupação cristã, o Centro Dom Vital tornou-se, em São Paulo, um ponto de encontro de quantos se ocupam de assuntos culturais, possibilitando verdadeiro diálogo entre grupos de tendências diferentes.”⁹¹”

No entanto, segundo Luis Roberto S. Seabra Malta, que foi secretário do Centro e presidente do Cine-clubes, o Centro Dom Vital em São Paulo não era bem uma filial, no sentido de sujeitar-se ao do Rio de Janeiro e receber dinheiro, tanto que passava por uma “penúria financeira crônica”.⁹² Mesmo com essa relativa independência, circulares e boletins editados pelo Centro apontam Alceu Amoroso Lima como seu presidente de honra.

A presença deste espaço na capital paulista agradou aos católicos, que buscavam se modernizar, como já visto, e inserir no meio intelectual e cultural, a ponto de publicarem:

⁹⁰ Para uma história mais detalhada da fundação do Centro Dom Vital, no Rio de Janeiro, assim como de sua atuação e da biografia de seus fundadores, olhar: LIMA, Alceu Amoroso; introdução e comentários AZZI, Riolando. *Notas Para a História do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam : Paulinas, 2001.

⁹¹ Boletim do Centro Dom Vital de São Paulo, 1958.

⁹² Depoimento concedido por Luis Roberto Schrage Seabra Malta em 18/08/2006.

“Graças a Universidade Católica nota-se uma certa mudança no panorama intelectual de São Paulo. Elementos bem formados, poderão, num futuro próximo, ocupar postos-chaves e acelerar essa penetração do catolicismo no ambiente diretor. Recentemente foi fundado em São Paulo o Centro Dom Vital para influir na cultura do nosso ambiente.”⁹³

No “Guia Católico da Arquidiocese de São Paulo 1957-1958”, há uma propaganda do Centro Dom Vital, onde se lê: “Pela retificação do pensamento à luz de um autêntico espírito cristão”. Para se ter uma idéia do quanto o Centro era bem visto por determinado segmento da sociedade paulistana, ele foi reconhecido de utilidade pública pelo decreto 36.515 de 25/04/1960⁹⁴, do então prefeito Adhemar Pereira de Barros.

O referido Centro funcionava em uma sala de um edifício na Rua Barão de Itapetininga, 255, e suas atividades abrangiam os seguintes setores culturais: filosofia, arte, ciências, ação (política, social e econômica) e religião, na medida em que

“No domínio da arte S. Paulo revela uma vitalidade que impressiona quantos o examinam. Cinema, teatro, pintura, música, literatura, particularmente as três primeiras, constituem quase uma revolução que mudou a face da cidade de ontem, no plano cultural, mais do que os arranha-céus e a extensão territorial no plano material. São os cursos mais concorridos do Centro.”⁹⁵

Em 1961, o Jornal Correio Paulistano publicou uma matéria elogiando as atividades promovidas pelo Centro:

“Uma célula viva, atuante em alto sentido cultural no organismo polimorfo da cidade enorme, que apresenta comumente excrescências pavorosas. Entra-se numa galeria, com lojas de todos os tipos, toma-se um elevador, desce-se no sétimo andar do mastodonte arquitetural e no corredor à direita, lê-se numa das portas CENTRO DOM VITAL DE SÃO PAULO. Ao transpor-se

⁹³ “Resposta ao Questionário Preparatório da Reunião do Episcopado a Realizar-se no Rio de Janeiro, em Julho de 1955, por Ocasião do Congresso Eucarístico Internacional”. *Boletim Eclesiástico – Órgão Oficial da arquidiocese de São Paulo*. São Paulo, n.5, maio 1955.

⁹⁴ Todos os boletins impressos a partir desta data traziam essa inscrição no cabeçalho, logo abaixo do nome da instituição.

⁹⁵ Boletim do Centro Dom Vital de São Paulo, 1958.

esse limiar, parece que o ar se rarefaz; os ruídos da megalópole, abafados, permitem-nos penetrar num clima benéfico ao espírito, seja ouvindo uma conferência, seja presenciando debates sobre filmes, ou, então, penetrando no pensamento agitado dos ‘novíssimos’ de vivência precoce assoberbados por problemas de ordem filosófica e estética num mundo hostil que não lhes inspira a menor confiança e não lhes trás nenhuma esperança.”

A matéria continua a discorrer sobre a movimentação do espaço, citando uma das circulares editadas pelo Centro:

“(…) o Centro ainda é uma ponto de convergência de pessoas de todas as idades unidas, isto sim, por um mesmo ideal. Não o ‘ideal’ no sentido vago e inútil que muitas vezes lhe é atribuído e sim o ideal entendido como uma aspiração superior, vinda do íntimo de cada indivíduo que visa a uma ascensão, um progredir em sua vida espiritual, cultural, humana e social. Na medida em que estes aspectos podem ser separados, e na medida em que confluem para um ponto comum. E é a existência deste ponto comum que justifica a existência de elementos tão díspares no Centro, podendo ser encontrados estudantes, sacerdotes, professores, intelectuais, cineastas, em diferentes ocasiões, com diferentes objetivos mas sempre sob a égide dele.”⁹⁶

Segundo Malta, as atividades e palestras sobre cultura católica eram conservadoras, mas o ambiente não tanto – não se via “senhoras com rosário nas mãos e velas”. Ele diz que quase não havia mulheres, e as que freqüentavam o Centro eram consideradas “de vanguarda” para a época, já que a modernização do pensamento católico era bem recente.

O Centro também promovia missas semanais, em especial nas férias. As missas eram dialogadas, método litúrgico que ainda se iniciava, e as homilias eram temáticas.

Ligado ao pensamento de Jacques Maritain e seu “Humanismo Integral” – por sua parte também baseado na filosofia de São Tomás de Aquino –, o intuito inicial de se formar elites intelectuais cristãs, baseado nos conceitos da Ação Católica, foi se diluindo

⁹⁶ Jornal Correio Paulistano, São Paulo, 19 nov 1961.

com o passar dos anos enquanto o interesse propriamente cultural foi se sobressaindo. Essa relativa liberdade era então intrínseca aos ideais do Centro, tendo desta forma uma posição menos restritiva. Havia os cursos de religião propriamente ditos, mas em geral os freqüentadores de outros cursos e atividades não participavam, ou ainda, nem eram vinculados ao catolicismo. Como se perceberá melhor adiante, havia pessoas que freqüentavam o Centro, num sentido mais amplo, e outras que participavam de atividades isoladas, como será freqüente no caso do cineclube.

3.2) Um Cine-Clube no Dom Vital

Logo após a criação do Centro, passou-se a promover algumas projeções de películas, em geral semanais, acompanhadas de debates – os cine-fóruns⁹⁷; no entanto, o cineclube propriamente dito só será institucionalizado quatro anos depois, em 1958, por Rudá de Andrade e Carlos Vieira⁹⁸.

Em maio de 1957, o boletim informativo do Centro Dom Vital divulgou: “Com a colaboração do ‘Grupo Cultura e Cinema’ e do ‘Museu de Arte Moderna’ o centro Dom Vital promoverá um curso de cinema, que se prolongará até o fim do ano.” O Grupo de Cultura e Cinema⁹⁹ havia sido criado em fins de 1956 por animadores de diferentes instituições, como o Seminário de Cinema do Museu de Arte, a Cinemateca Brasileira (Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e as Equipes de Formação Cinematográficas – essas Equipes eram ligadas à OME e coordenadas por Hélio Furtado do Amaral; o Museu de Arte Moderna era colaborador na empreitada. O curso se estendeu de maio a novembro deste ano, e a primeira palestra, dada por Amaral, organizador e responsável pela programação geral do curso, teve como tema “Educação Cinematográfica”¹⁰⁰ (tema ao qual é de maior importância na Encíclica *Miranda Prorsus*, então recém-publicada). Entre os ministrantes estavam também Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco

⁹⁷ Ver, por exemplo, Diário de São Paulo. São Paulo, 15 out. 1954.

⁹⁸ ANDRADE, Rudá. *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, sem data, p.22.

⁹⁹ CURSO DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1957.

¹⁰⁰ Boletim do Centro Dom Vital, maio 1957, ano 1, n.2.

Luiz de Almeida Salles, Álvaro Malheiros, Gilberto Souza Lima, Rudá de Andrade, Máximo Barro e Caio Scheiby, a convite de Amaral.

De acordo com um outro boletim, de 1961¹⁰¹, o cineclube é oriundo deste curso de iniciação cinematográfica.

“(...) o Cine-Clube Dom Vital vem mantendo, de dezembro de 1957 para cá, atividade constante e sempre renovada, em seus moldes e propósitos, única na cidade de S. Paulo, com quase quatro milhões de habitantes, o que é muito para se pensar, se considerarmos o número de cine-clubes existentes, em pleno funcionamento, em países pequenos, como Portugal, Bélgica e Uruguai.”

A Revista de Cultura Cinematográfica, cumprindo seu papel de divulgadora dos cineclubes brasileiros, publicou uma pequena nota sobre a fundação do referido cineclube:

“Foi fundado, na capital paulista, o *Cine-Clube do Centro Dom Vital*, entidade autônoma dirigida por um grupo de estudiosos de cinema. O seu *colegiado*, eleito a 15 de janeiro último, está composto de seis elementos do Cine-Clube e mais um do C.D.V.”
102

De acordo com a nota, os membros desse colegiado eram: Presidente, Gustavo Dahl; Secretários, Maria Célia S. de Castro e Fernando Seplinski; Diretor de Divulgação, Leonardo Rogero; Diretor de Programação, João Batista Perillo Filho; Diretor de Projeções, Luiz Roberto S. Seabra Malta; Representante do Centro Dom Vital, Paulo Cotrim.

O Cine-clube do Centro Dom Vital surgiu, então, do desenvolvimento dos debates/cine-fóruns, promovidos desde o início das atividades do Centro. Em 1957, pela atuação de Hélio Furtado do Amaral, que vinha ministrando cursos de cultura cinematográfica por todo o Brasil, a partir de sua formação católica, surgiu a possibilidade de se promover o curso, numa instituição católica preocupada com a cultura em geral. Como visto anteriormente, em 1957 Hélio acabara de participar de Congresso Mundial da OCIC em Havana, o que contribuiu para a consolidação de seu pensamento sobre cinema.

¹⁰¹ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961.

¹⁰² DIVERSOS. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n.05, mar. abr. 1958, p.71.

Além disso, a encíclica *Miranda Prorsus* era recém-publicada, o que estimulou o envolvimento ainda maior com atividades de formação.

O curso de iniciação ao cinema atraiu muitas pessoas interessadas em aprofundar os conhecimentos cinematográficos, e a partir de seu êxito, houve um impulso de continuação das atividades, tornando-as permanentes. Este tipo de percurso, onde de um grupo de pessoas que se reuniam para discutir alguns filmes se formava um cineclubes, era muito comum na época. Para que se efetuasse a criação do cineclubes propriamente dito, no entanto, foi importante a iniciativa de Rudá de Andrade e Carlos Vieira.

Rudá de Andrade nesta época era conservador da Cinemateca, recém-separada do MAM e que funcionava num galpão do Parque do Ibirapuera. De acordo com Sternheim, ele era bem participativo e animava algumas discussões, porém ligado àquela instituição. O Sr. Carlos Vieira, português, era diretor do Centro dos Cine-clubes. Segundo Sternheim, era esse “abnegado” senhor quem incentivava e chegava a insistir na participação do Cine-clubes do Dom Vital em jornadas de cineclubes e outros eventos fora da cidade. Malta também se recorda de sua figura e diz que Carlos Vieira mandava vir, apesar da ditadura de Salazar, revistas de cinema portuguesas.

“Uma vez nós [colegas do CCDV] estávamos assistindo a uma palestra na Cinemateca, da recém-falecida Gilda de Mello e Souza, esposa de Antônio Cândido, sobre estética do cinema e aí anunciaram que tinha nascido o primeiro filho do Carlos Vieira; na hora alguém falou: ‘Ah! Já sei, vai se chamar Cineclubes!’. Todo mundo deu risada porque, realmente, sem ganhar nada ele incentivava a criação de cineclubes no Brasil.”¹⁰³

De acordo com André Gatti, um cineclubes define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo.¹⁰⁴ Já segundo o militante

¹⁰³ Depoimento concedido por Luis Roberto Schrage Seabra Malta em 18/08/2006.

¹⁰⁴ GATTI, André. Verbete Cineclubes, in MIRANDA, Luiz Felipe, RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p128-130.

católico Didonet, “Cine clubismo, no fundo e afinal de contas, não é mais do que a prática organizada e coletiva da crítica cinematográfica. De uma posição definida face ao filme.”¹⁰⁵

Na opinião de Luiz Carlos Daólio um cineclube – no caso, o tipicamente católico - pode ser definido, como sendo:

“Uma sociedade civil de direito privado, com a finalidade de trabalhar para o bom cinema, promovendo a cultura e educação cinematográfica nos seus sócios. Para a nossa finalidade, para a finalidade de um Cine-clubes católico, poderíamos acrescentar... ‘dentro dos princípios cristãos’.”

Em minhas pesquisas, não tomei contato com o estatuto do cineclube. Luiz Roberto Malta diz que não havia nenhum tipo de estatuto, pois a atividade cineclubista do Dom Vital era totalmente informal. Alfredo Sternheim¹⁰⁶, que começou a frequentar o cineclube aos 15 anos, sendo o “caçula” da turma, diz não se lembrar se havia um.

Apesar de não se ter conhecimento da existência de um estatuto formal, o cineclube possuía uma posição definida com relação às suas atividades, que provavelmente foi-se amadurecendo ao longo do tempo, de acordo com a experiência vivida. Em 1961, já com três anos de atividades, o CCDV editou um folheto intitulado “Finalidade do Cineclube”. O *Jornal do Dia*¹⁰⁷, de Porto Alegre, publicou-o na íntegra logo após sua edição. Reproduzo também na íntegra seu conteúdo:

“Finalidade do Cineclube

1 – Conhecimento de cinema como cultura, arte e fato social, apresentando aos associados e participantes suas obras clássicas, depois de uma familiarização com a linguagem e a estética cinematográfica por meio de obras de nível médio. Ao contrário do que se sucede no campo da literatura e da música, por exemplo, é muito difícil ao aficionado da sétima arte ter conhecimento de todas as obras clássicas, pois as reprises são raras e as cópias tendem a ser

¹⁰⁵ DIDONET, Humberto. A Pura Verdade Sobre o Cineclubismo. In *Revista de Cultura Cinematográfica* n.13 ago set 1959, p.18.

¹⁰⁶ Entrevista concedida por e-mail, 09/09/2006.

¹⁰⁷ FINALIDADE DO CINECLUBE. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 29 mar.1961. O *Jornal do Dia* possuía uma coluna de cinema, assinada pelo militante católico Humberto Didonet, que se mantinha bem atualizada com relação ao cineclubismo no Brasil.

destruídas; cabe, pois, ao cine-clube, na medida do possível, a promoção do contato entre seus associados e as grandes obras do passado, num esforço de compreensão da história do cinema, de sua linguagem e estética.

2 – Fique bem claro que a apresentação das obras fundamentais do cinema não é o principal objetivo, e sim, aumentar a atividade intelectual do expectador diante do espetáculo fílmico, suscitando a reflexão e a crítica de diferentes escolas e nacionalidades, ao longo dos sessenta e cinco anos de existência do cinema.

3 – Criação de laços entre o público e as obras, laços que normalmente são frágeis dado o aspecto efêmero das obras de cinema, dificultando o conhecimento das obras do passado, ou mesmo, das recentes – caso dos filmes de valor lançados obscuramente ou exibidos por poucos dias apenas.

4 – Difusão da arte cinematográfica, pois não é suficiente ver um filme e ir embora. É preciso analisá-lo, medir suas conseqüências, coisa viável por meio de debates, que aumentam o senso crítico do expectador e o tornam mais exigentes em relação às fitas que tem oportunidade de presenciar.

5 – Conhecimento dos métodos da indústria cinematográfica, por meio de visita a estúdios, contato com produtores, diretores, técnicos, atores, realização de cursos, projeções orientadas, etc.

6 – Estímulo aos novos valores, a serem eventualmente aproveitados na crítica e no campo da produção.

(Colaboração do Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo para a difusão da Cultura Cinematográfica por meio do Cineclubismo).

FILIADO AO CENTRO DOS CINE-CLUBES”

Através desses tópicos percebe-se o cineclube tinha uma posição de vanguarda nos estudos de cinema, preocupado não apenas em reproduzir o que se vinha realizando em termos de crítica, mas estimular novos valores temáticos e estéticos, inclusive no campo da produção.

Com relação à importância da análise do filme através de debates, citado no tópico de número 4, havia ainda uma preocupação com a elaboração de textos escritos, como as críticas que começaram a ser publicadas em 1961 sob a forma de folhetos, a partir do conteúdo dos debates. Esses impressos serviam como exercício de escrita sobre cinema, a partir das discussões ocorridas em grupo, mas também eram um modo de divulgar a

cultura cinematográfica, mesmo para os freqüentadores do Centro que não participavam do Cine-clubes.

Neste sentido, o cineclubes do Dom Vital, que como veremos melhor adiante, tinha no debate e crítica de filmes sua atividade de maior relevância, se assemelhava àquilo que afirmava Humberto Didonet, para o qual o cineclubismo era a prática organizada e coletiva da crítica cinematográfica, mas se diferenciava dele na medida em que não se objetivava a unanimidade de opiniões acerca de um tema, e sim, a exploração das mais diferentes opiniões, o que poderia estimular os novos valores.

De acordo com Hélio Furtado do Amaral, o pessoal da OME – excluindo-se ele e Álvaro Malheiros - nunca apareceu no cineclubes, dada à resistência à ênfase na questão estética. Pelo conteúdo do folheto, nota-se que é deixado totalmente de lado o aspecto religioso pregado pelos militantes católicos - que ajudaram a fundar o cineclubes. Quando os textos católicos se referiam a importância da reflexão e do senso crítico dos expectadores, estavam referindo, na verdade, à questão da moral encontrada nos filmes. Aqui, a história é diferente e não há nenhuma referência direta aos conceitos do catolicismo - a finalidade a que se refere Daólio, com relação aos preceitos cristãos, já não encontra espaço.

Antes de se formar o cineclubes propriamente dito, esses objetivos se esboçavam, o que se percebe através de um boletim do Centro Dom Vital – o mesmo que divulga o curso de iniciação ao cinema – que publicou um texto de Hélio Furtado do Amaral, de conteúdo ligado àquela “visão católica tradicional”, sobre o congresso da OCIC realizado em Havana, que tinha entre seus principais temas a cultura cinematográfica nos meios católicos.¹⁰⁸ Além disso, a única referência que se tem com relação à questão religiosa, é uma nota, na circular de janeiro de 1960, sobre a possibilidade de se estudar o tema “espiritualidade e cinema”, dizendo que este “É um problema que o Cine-Clubes adentrará com os passos iniciais através de estudo e debate. O interesse do tema repousa sobretudo na sua atualidade e complexidade e, por certo, terá repercussão grande nas atividades deste ano.”¹⁰⁹ No entanto nenhum boletim posterior discorreu a respeito; é possível que esse estudo não tenha sido efetivado, em virtude, inclusive, da crise por que

¹⁰⁸ AMARAL, Hélio Furtado do. *O “Office Catholique International du Cinéma”* em Havana. In Boletim do Centro Dom Vital. Ano 1, n.2, maio 1957

¹⁰⁹ Circular n.25 do Centro Dom Vital de São Paulo, jan. fev. 1960.

passou o Centro no ano de 1960, e que este tenha sido o último sopro do posicionamento católico do cineclube.

Mesmo com a hipótese de não se ter um estatuto, o CCDV se encaixa nos parâmetros defendidos por André Gatti para a definição de cineclube, já que possuía caráter associativo – apesar de dar espaço a não sócios também – e tinha, entre suas finalidades principais, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo.

O cineclube mantinha-se em contato com outros cineclubes e instituições ligadas a atividades relativas a cinema. A Revista de Cultura Cinematográfica, que foi grande espaço de comunicação entre cineclubes do país e de divulgação de suas atividades, publicou uma carta enviada por Rudá de Andrade sobre as atividades cineclubistas em São Paulo:

“o *Centro Dom Vital* promove ótimos debates sobre os filmes em cartaz nos circuitos comerciais, todas as terças-feiras, além das exibições próprias e um ótimo programa para o segundo semestre – é um grupo de grande valor, onde se destacam alguns dos melhores elementos jovens que apareceram até hoje por aqui. Trabalham com seriedade e interesse – o meu palpite é que desse grupo surgirão pelo menos dois críticos interessantes. Esse clube proporciona a São Paulo o que faltava: oportunidade para se conversar sobre cinema com inteligência.”¹¹⁰

Em boletim retrospectivo das atividades do cineclube, editado em 1961, faz-se uma reflexão sobre sua importância:

“Na realidade, desde a sua fundação, em mais de uma oportunidade, tornou-se o Cine-clube do Centro Dom Vital o representante do que de melhor poderia oferecer São Paulo, dentro de uma posição de reafirmação dos *legítimos valores da cultura através do Cinema*, pela defesa da sétima arte, tantas vezes como apenas mais uma forma de espetáculo.”¹¹¹

¹¹⁰ ANDRADE, Rudá. De São Paulo (1). In *Revista de Cultura Cinematográfica* n.06, mai jun 1958, p.68. Esta edição traz mais notícias sobre a grande movimentação cinematográfica – cineclubista, em especial - na cidade de São Paulo.

¹¹¹ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961. Grifos meus.

Aqui, quando se fala em reafirmar os legítimos valores da cultura através do cinema, essas palavras têm sentido diferente dos “legítimos valores” do cinema que pregava o cineclubismo católico, que buscava sempre o “bom cinema” - de preferência artisticamente bem realizado, mas estritamente de conteúdo sadio.

Alfredo Sternheim afirma que não havia contato dos integrantes do cineclubes com a estrutura maior do Centro ou com as outras atividades ali desenvolvidas, pois aquele gozava de relativa independência. Segundo Malta, que além de integrar a diretoria do cineclubes também foi secretário-executivo do Centro, diz que o Dom Vital era uma instituição católica, porém não rígida, “ao contrário, eram diretores que tinham contato com a filosofia de Jacques Maritain”.¹¹² “Os donos, os diretores, eram empresários católicos que não participavam de jeito nenhum dos debates, estavam preocupados com outras coisas.” Segundo ele, alguns padres participavam das reuniões, como Pe. Cumaru e o Pe. Domingos Crippa (responsável por conferências sobre religião na instituição).

Segundo Valdir Coelho¹¹³, a estratégia da Ação Católica de constituir cineclubes católicos para o apostolado cinematográfico - que foi levada a cabo a partir principalmente do início da década de 50 -, se mostrou pouco profícua a longo prazo, na medida em que muitos cineclubes deste tipo tiveram curta duração, pois se tornaram inócuos. Caminhando-se para a segunda metade da década, principalmente depois da Encíclica *Miranda Prorsus*, a própria Ação Católica começa a modificar seu modo de atuação. Volta-se, então, a atenção a Cursos de Cultura Cinematográfica, ideal para formar “espectadores advertidos” – no entanto, essa atividade renderia ainda mais se efetuada dentro de um cineclubes¹¹⁴.

O Cine-Clubes do Centro Dom Vital, apesar de não ser estritamente católico, como visto, acompanhava a metodologia adotada por esse tipo de posicionamento, e teve entre suas principais atividades cursos de introdução à linguagem cinematográfica –

¹¹² A linha filosófica da Ação Católica tinha entre suas bases o “humanismo integral” de Jacques Maritain.

¹¹³ Militante católico, cineclubista e cronista cinematográfico de Recife. Ver: ARAÚJO, Luciana S.L.C. *A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo.

¹¹⁴ COELHO, Valdir. O Cinema católico no Nordeste in *Revista de Cultura Cinematográfica*. Belo Horizonte, n.14, out nov 1959.

inclusive foi a partir de um deles que se efetivou enquanto cineclube. Como havia troca de informações entre os cineclubes, em grande parte possibilitada pela católica Revista de Cultura Cinematográfica, o método de trabalho de cada um deles era divulgado. O Cine-Clube do Dom Vital tinha na figura de Hélio Furtado do Amaral um dos incentivadores, sendo o responsável pelo primeiro curso de cinema ali programado. Ele acompanhava as atividades e estava a par dos métodos de trabalhos empregados pelos católicos, assim utilizou-se deles para divulgar o estudo da linguagem do cinema com profundidade, mesmo que já desvinculado dos propósitos do apostolado – essa troca de informações também permitiu divulgar o método de trabalho utilizado por esse cineclube, para que outros pudessem tomá-lo como exemplo.

Deste pequeno mapeamento da criação do cineclube e de sua proposta de trabalho, emerge o fato de que as atividades cineclubistas surgiram vinculadas ao Centro Dom Vital, que como visto tinha finalidades culturais, mas acabaram por adquirir “vida própria”, tornou-se mais importante que outras atividades como literatura, filosofia e religião, propriamente dita. Ao manter certa independência com relação ao Centro, acabou por se relacionar menos com a estrutura maior da própria instituição da qual fazia parte, e mais diretamente a outras instituições de cinema, como a Cinemateca e o Centro de Cine-Clubes.

3.3) A dinâmica: atividades promovidas; contato entre jovens e mestres; contato com outras instituições de cinema; a crítica cinematográfica vitalista.

As atividades do Cine-clubes do Centro Dom Vital estavam divididas entre debates, conferências e palestras, e projeções. Essas atividades eram divulgadas com frequência, em pequenas notas em jornais de grande circulação da capital como as Folhas e o Estado de São Paulo. Segundo Malta, no Estado, era Delmiro Gonçalves (crítico teatral, que secretariou no Suplemento Literário deste jornal) quem facilitava as coisas para que as notas de divulgação fossem publicadas – do mesmo modo, sempre havia alguém que conseguia uma notinha nas Folhas.

Apesar de fazer projeções e promover cursos, as sessões de debates sobre os filmes em cartaz na cidade era a atividade principal, que caracterizava o Centro.

*“Os debates, de boa repercussão pública, têm sido realizados desde janeiro de 1958, semanalmente, às 3as-feiras, as 18 e 30hs. O número de participantes varia com o interesse despertado pelo filme e com a publicidade dada à reunião, problema comum a todas as entidades culturais. Pode-se dizer que o número oscila entre dez e setenta, geralmente não havendo menos de vinte pessoas em cada reunião. São debatidos filmes em exibição na Cinelândia, ou exibidos pelo Cine-clube, ou aqueles eventualmente pela Cinemateca Brasileira ou outra entidade cultural. São também realizados debates de ‘balanço’, abrangendo toda uma série de filmes exibidos; é o caso dos debates sobre os filmes alemães que a Cinemateca exibiu em 1959, dos filmes do ‘Festival História do Cinema Francês’. A técnica é simples: um relator dá sua opinião, mais extensa, e faz um resumo dos principais tópicos das críticas publicadas na imprensa paulistana e carioca e no exterior, se possível, procedendo-se depois aos debates propriamente ditos. Vez por outra são convidados a participar de debate críticos, diretores e atores; poucas vezes um convite desses deixou de ser atendido. Geralmente os debates têm a duração de hora e meia.”*¹¹⁵

Como discutido anteriormente, esse método de trabalho, que prezava a discussão dos filmes não imediatamente após a exibição - o que favoreceria a reflexão, em razão do distanciamento -, era incentivado pelos católicos do OCIC.

Malta ressalta que os freqüentadores assíduos do cineclube, em geral jovens, muitas vezes iam juntos assistir aos filmes exibidos nos cinemas do centro da cidade (Ipiranga, Marabá, Marrocos, Paratodos – depois Boulevard -, Broadway) e do Museu de Arte Moderna – na Rua Sete de Abril, que ainda abrigava a Cinemateca. Como alguns já escreviam para jornais, era freqüente assistir de quatro a cinco filmes por dia, indo de um cinema a outro, já que todos ficavam bem perto entre si, e do Centro Dom Vital.

Apesar de apontado num dos primeiros boletins sobre o cineclube como diretor de projeções, Luiz Roberto Malta não se recorda muito bem desta atividade. Alfredo Sternheim diz que as projeções eram menos freqüentes por motivos técnicos. No entanto,

¹¹⁵ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961. Grifos meus.

entre a agitação cultural e intelectual do cineclube, a projeção de películas por si só não era desejada:

“Desta forma, a atividade do Cine-Clube do Centro Dom Vital tem repercutido em outras cidades também, inclusive de outros estados. Isto pode ser constatado pelo número de artigos publicados por integrantes do Cine-clube, ou por *elementos que se formaram em suas fileiras*. Artigos, ensaios, comentários, têm sido publicados em nossa imprensa diária, em revistas, em suplementos literários, inclusive em Portugal¹¹⁶. Por outro lado, palestras e apresentações de filmes, bem como cursos de Cinema têm sido dados por elementos do cine-clube na capital, no interior, fatos todos que nos levam à conclusão de que *realmente o Cine-clube tem cumprido suas finalidades, não se limitando apenas às exibições, caso em que seria apenas mais um centro de diversão como tantos outros.*”¹¹⁷

Esporadicamente promoviam-se exposições de material fotográfico de alguns filmes – mais adiante, passou-se a promover exposições de cartazes de filmes, material de cineclubes ou até das críticas publicadas em jornais pelos seus integrantes – e visitas a estúdios, em especial os da Vera Cruz, “visando *familiarizar o cine-clube com o mecanismo da produção cinematográfica*”¹¹⁸, apesar de se dar prioridade aos debates. Desta forma, alguns estágios para os integrantes do cineclube em produções, em especial nos estúdios da Vera Cruz, eram facilitados por Rubem Biáfora e Hélio Furtado do Amaral. Esse incentivo da familiarização com a produção está totalmente separado do pensamento católico de formação técnica cinematográfica, que buscava preparar cineastas para a produção de cinema de cunho religioso. Pode-se dizer que tinha um sentido de promover uma maior compreensão do fenômeno cinematográfico – claro que os que tinham interesse em realizar cinema, encontravam ali um meio de se inserir no processo de produção.

As conferências e palestras, que poderiam ocorrer separadas ou configurando um curso, foram promovidas ao longo da existência do cineclube, com diferentes temáticas. Podiam ser ministradas por integrantes do próprio cineclube ou por convidados como Rubem Biáfora, Paulo Emílio Sales Gomes, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá de

¹¹⁶ Em grande parte por intermédio de Carlos Vieira

¹¹⁷ *Ibidem*. Grifos meus.

¹¹⁸ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961. Grifos meus.

Andrade, Máximo Barro, Caio Scheiby, Maurice Capovilla (que também freqüentava as discussões), Roberto Miller, Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros, Gilberto Souza Lima – estes três últimos, militantes católicos –, entre outros, em sua maioria vinculados à Cinemateca Brasileira.

O ano de 1958 foi bastante agitado com relação à cultura cinematográfica em São Paulo. Além da IIIª. Jornada Católica de Cinema e do início das atividades do Cine-clubes do Centro Dom Vital, o Centro dos Cine-Clubes do Estado de São Paulo¹¹⁹, sob orientação de Carlos Vieira, promoveu em conjunto com a Cinemateca Brasileira um Curso para Dirigentes de Cine-Clubes, com o objetivo de “proporcionar, às pessoas responsáveis pela direção e orientação dessas entidades culturais, uma ampliação de seus conhecimentos sobre o assunto, com o que poderão expandir melhor ainda seu movimento cultural-cinematográfico.”¹²⁰ O curso seria dividido em três partes: cultura cinematográfica, cultura artística e organização de cineclubes. Segundo Carlos Roberto de Souza, pesquisador da Cinemateca Brasileira, os jovens Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet se destacaram no curso.¹²¹ Alfredo Sternheim, que freqüentava o Dom Vital, ainda bem jovem, também participou com destaque. De acordo com Melo Souza:

“A participação dos jovens freqüentadores do Centro no Curso para Dirigentes – Gustavo, Bernardet, Luiz Roberto Seabra Malta – incentivou o intercâmbio com Paulo Emilio e Rudá, que foram atraídos para as discussões semanais sobre o filme mais importante lançado em São Paulo, dentro do programa de solidificação da entidade cultural como cineclube.”¹²²

Esse intercâmbio possibilitou que em janeiro de 1959 a Cinemateca contratasse Gustavo Dahl como secretário; em 1960, Jean-Claude assumiu o novo cargo de bibliotecário. Outros integrantes do cineclube também acabaram por se envolver de algum modo com as atividades da Cinemateca.

¹¹⁹ Ainda neste ano, o Centro do Cine-Clubes de São Paulo passaria a agir em âmbito nacional, transformando-se no Centro dos Cine-Clubes, do qual o Centro Dom Vital passa a ser filiado.

¹²⁰ *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.5, mar abr, 1958, p.70.

¹²¹ SOUZA, Carlos Roberto. *Cinemateca Brasileira: 60 Anos em Movimento*. Catálogo da exposição promovida pela Cinemateca Brasileira e pelo SESC-SP, 2006, p.15.

¹²² SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.376.

A movimentação e atividades promovidas por esse grupo de pessoas envolvidas com o Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Cinemateca Brasileira se inseria em um contexto onde outras instituições se motivaram a trabalhar com a questão do cinema. Em 1961, por exemplo, a Reitoria da Universidade Católica de São Paulo promoveu, nos meses de setembro e outubro, o Ciclo de Iniciação à Cultura Cinematográfica¹²³, constituída de uma série de palestras e conferências proferidas na Faculdade de Filosofia “Sedes Sapientiae”, manifestando intenção de criar um curso superior de cinema já no ano seguinte, o que acabou não ocorrendo. Boa parte dos ministrantes das palestras eram os mesmos que faziam as conferências do Cine-clubes do Dom Vital, como Paulo Emilio, Rudá, Álvaro Malheiros (“membro da Comissão de Cinema do Juizado de Menores, ‘expondo os dados do sempre atual problema da Censura Cinematográfica’”¹²⁴) e Luiz Roberto Seabra Malta (“do Centro Dom Vital, que falou sobre a ‘Organização de Cine clubes’”¹²⁵).

Deste modo, nota-se que o cineclubes envolvia-se mais com instituições de cinema externas ao Centro, em especial a Cinemateca, do que diretamente com sua estrutura interna. Como bem aponta José Inácio de Melo e Souza, isso foi muito enriquecedor na solidificação dessa entidade cultural enquanto cineclubes.

Além das já referidas visitas aos Estúdios da Vera Cruz, e também às cabines de projeção do Juizado de Menores - facilitadas por Hélio Furtado do Amaral -, os dirigentes do Cine-clubes eram frequentemente convidados por Carlos Vieira para ministrar palestras e cursos de cinema em outras cidades; nesses casos visitavam-se muitos cineclubes católicos, igrejas, seminários e conventos pelo Brasil.

Numa das palestras que Malta ministrou, em um seminário de Aparecida do Norte, por exemplo, conheceu João Silvério Trevisan, ainda seminarista, que acabou por criar um cineclubes no local, e que depois abandonou a Igreja e veio para São Paulo para trabalhar com cinema. Na capital paulista, alguns anos depois, ele passou a freqüentar o

¹²³ CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de Uma Só Manhã* – B.J.Duarte e o Cinema Brasileiro – Anhembi: 1950-1962. 1991. 3v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, v.II, p.195.

¹²⁴ *Idem*, p.196.

¹²⁵ *Idem*, *ibidem*.

Cine-clube do Centro Dom Vital e passou pela Cinemateca. Segundo Melo Souza, “Trevisan foi parar na Cinemateca levado pelo cineclubismo. Seminarista em Aparecida do Norte, organizou um cineclube que acabou criando problemas com os padres por exibir filmes como *Porto das Caixas*. A nova fé falou mais alto que a antiga.”¹²⁶

Em meados de 1958 começou a ganhar espaço nos jornais de grande circulação de São Paulo a pré-estréia beneficente do filme *Por Ternura Também se Mata* (*Porte des Lilas*, 1957), de René Clair. O evento foi organizado pelo Dom Vital – com a cooperação das senhoras esposas dos frequentadores – em conjunto com a Cinemateca, representada principalmente na figura de Paulo Emilio Salles Gomes e Rudá de Andrade¹²⁷. A sessão do filme ocorreu no Cine Regência, com posterior *cocktail* no Centro Dom Vital, com a presença do embaixador francês e sua esposa. Um folheto datilografado avulso, sem data, relata:

“Avant-Première do filme de René Clair ‘Por Ternura Também Se Mata’ em benefício e promovido pelo Centro Dom Vital de São Paulo e Cinemateca Brasileira no dia 19 de agosto de 1958. Além de noticiário dos jornais, a ‘avant-première’ foi divulgada pela Televisão Tupi, Rádio 9 de Julho, Rádio Eldorado, Rádio Piratininga, Rádio Cultura e pelo noticiário cinematográfico Amplavisão. Foram colocados trinta cartazes artísticos em casas comerciais, livrarias e museus. Os cinemas das Empresas Cinematográficas Paulista e Sul projetaram durante alguns dias a notícia da ‘avant-première’, assim como o ‘trailer’ da fita.”¹²⁸

Não há dados sobre a quantia em dinheiro arrecadada pelas instituições, no entanto, a presença da alta sociedade paulistana no evento e a posterior cobertura da pré-estréia nas colunas sociais dos grandes jornais, que perdurou por vários dias, mostra que os organizadores souberam se utilizar do prestígio do Centro junto à alta sociedade, que neste momento, como sabido, buscava se aproximar das manifestações culturais.

O Cine-clube do Centro Dom Vital também mantinha constante contato, por troca de correspondência, com a publicação mineira Revista de Cultura Cinematográfica,

¹²⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.390.

¹²⁷ *Idem*, p.374.

¹²⁸ Avant-Première. Folheto Informativo. Centro Dom Vital de São Paulo. Sem data.

fortemente inspirada nas diretrizes católicas para o cinema; o corpo editorial da revista sempre elogiou as atividades do cineclube.

Desta forma, ao atentar-se para a criação e atuação do Cine-clube do Centro Dom Vital, percebe-se que ele já nascia – assim como o próprio Grupo de Cultura e Cinema – constituindo uma espécie de “entidade ideologicamente mista”, flertando e interagindo com as mais variadas manifestações de cultura cinematográfica, católicas ou não, indo, desta forma, contra as principais diretrizes católicas de orientação para o cinema, que como visto, apontavam para a necessidade de se constituir cineclubes ideologicamente puros.

Assim, alguns católicos da OME e das Equipes de Formação Cinematográfica, com a finalidade de por em prática e propagar seu pensamento no campo cinematográfico, mesmo que com o espaço reduzido, quiseram e souberam se utilizar do capital social de críticos e intelectuais ligados ao cinema para conseguirem realizar seu projeto. Desta forma, conseguiriam também visibilidade, já que essa atuação gozava de pouco prestígio principalmente por parte dos intelectuais – Paulo Emílio Salles Gomes foi dos poucos que se interessaram a fundo pela atuação católica ¹²⁹ -, além disso, utilizando-se do aval desses outros grupos, seria uma tentativa de controle ideológico menos aparente. É importante notar que o aspecto de estímulo ao apostolado cinematográfico por parte dos católicos, incentivando a prestação de serviços sem distinções de ideologia, favoreceu a relação com essas outras entidades. No caso do Cine-clube do Centro Dom Vital, o campo cultural cinematográfico torna-se estrategicamente mais forte que o religioso.

Por outro lado, os intelectuais e interessados em cinema no geral, que se preocupavam com a ampliação da cultura cinematográfica ou até que queriam realizar filmes, puderam e quiseram ser agregados, mesmo que dentro de uma instituição declaradamente católica. Esses grupos também deixaram de lado as preocupações relacionadas ao campo ideológico ou político, para deixar sobressair o interesse pelo campo cultural cinematográfico.

Essa interação também foi possível graças à linha menos conservadora seguida pelos dirigentes do Centro Dom Vital, que eram influenciados pelas idéias da Ação

¹²⁹ Observar discussão no capítulo 2.

Católica e o pensamento mais moderno de Jacques Maritain, que, sem se prender extremamente à organização clerical e atribuindo certa autonomia aos leigos, estavam preocupados em criar uma intelectualidade católica.

Em janeiro de 1959, São Paulo foi sede da “Jornada dos Cine-Clube Brasileiros”, amplamente divulgada pela Revista de Cultura Cinematográfica, inclusive com uma matéria com as resoluções da jornada¹³⁰. Do evento, promovido pelo Centro dos Cine-Clubes, fez parte uma Semana de Cultura Cinematográfica, realizada pela Cinemateca Brasileira, dedicada ao Expressionismo Alemão, com exibição de filmes do período. O Dom Vital, além de participar representando seu cineclube, também promoveu dois debates dedicados a esses filmes: um primeiro, dedicado à preparação para os filmes, e o outro após sua exibição. Esta programação fez parte do “Programa de Verão” do Centro Dom Vital.

Para maio e junho estava programado o curso “Introdução à Cultura Cinematográfica”, dividido nas seguintes conferências: 11/05, “Um Pouco de História do Cinema”, por Fernando Seplinski; 18/05, “Problemas de Forma e Conteúdo”, por Luiz S.S. Malta; 25/05, “Autor, Estilo e Direção”, por Gustavo Dahl; 01/06, “Método Crítico – Como Julgar um Filme”, por Jean-Claude Bernardet. Todos esses conferencistas faziam parte do cineclube. Os debates semanais continuaram a ocorrer, independentemente destes outros eventos, pois eram programados em dias diferentes da semana.

Em janeiro de 1960 foi eleita uma nova diretoria do cineclube, para o mandato deste ano. Em substituição a Gustavo Dahl, presidente desde 1958, e que tinha sido chamado para trabalhar como secretário na Cinemateca Brasileira, foi eleito Luiz Roberto Schrage Seabra Malta, que já era integrante da diretoria. Os outros membros eleitos foram: secretária, Ilka da Cunha Guerra (segundo Sternheim, uma enfermeira “super-participante”); bibliotecário, Alfredo Davis Sternheim; encarregado de projeções, Rogério Jorge; programador; Carlos Maximiliano Motta. O presidente, Luiz Roberto, era o representante do Cine-clube junto à diretoria do Centro e também seu secretário-executivo – era, desta forma, um dos únicos integrantes do cineclube que ligava-se também ao Centro e a sua diretoria.

¹³⁰ Cine-Clubes – São Paulo – CCC. In *Revista de Cultura Cinematográfica*, n.13, ago. set. 1959.

Neste mesmo ano, Gustavo Dahl recebeu bolsa de estudos para o Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, acontecimento noticiado com orgulho na circular do Centro, com texto de Luiz Roberto Malta:

“Gustavo foi grande impulsionador do Cine-club e com sua inteligência, que lhe assegurou invejável posição entre nossa melhor crítica jovem, soube levar o cine-club do Centro a um grande destaque nos meios intelectuais de São Paulo. Desde 1959 Gustavo vinha exercendo as funções de secretário da Cinemateca Brasileira. Agora, embarca para a Europa, onde aperfeiçoará sua formação cinematográfica. Muito se poderá esperar dele, no futuro. Por ora, ficam aqui os sinceros agradecimentos de todos os integrantes do Cine-club e dos participantes de suas atividades ao elemento que dinamizou e sustentou o cine-club durante tanto tempo.”¹³¹

O jornal *Correio Paulistano*¹³², que publicou em 1961 o já citado artigo de conteúdo elogioso sobre as atividades do Centro e do Cine-club, fez questão de frisar a bela carreira do jovem Dahl, então em Roma, iniciada nas cadeiras do cineclub, “lançando o nome do Centro na imprensa daqui e do Rio de Janeiro.”

Este mesmo artigo elogia a atuação do secretário-executivo do Centro, Malta, que promoveu grande dinamização do espaço, contribuindo para tirá-lo da crise que passou em princípios de 1960, por problemas financeiros. Nesta fase, as atividades tornaram-se parcas – não foi encontrada documentação como boletins com a programação do Cine-club – e muitos deixaram de freqüentar o espaço ou deixaram de ser sócios. O ano de 1961 começa com uma perspectiva muito melhor

O cineclub iniciou as atividades do ano de 1961 com uma exposição retrospectiva de trabalhos publicados por alguns de seus freqüentadores em jornais e revistas de São Paulo, outros estados e no exterior. Alguns desses jovens já estavam colaborando ativamente em jornais da capital, entre eles, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Alfredo Sternheim, Ermetes Ciochetti, José Júlio Spiewak, Luis Roberto Malta, João Batista Perillo, Fernando Seplinski, Carlos Motta - todos estes foram críticos de

¹³¹ Circular n.29. Centro Dom Vital de São Paulo. Set 1960.

¹³² CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 19 nov 1961. (título não visível)

cinema, ou publicavam suas críticas esporadicamente, em jornais, ao menos neste período de envolvimento com o cineclube Dom Vital. Alguns se mantiveram na crítica, outros partiram para a realização de filmes, como Dahl, Sternheim e Ciochetti, que dirigiu alguns curta-metragens na década de 60, outros ainda seguiram carreiras não relacionadas com cinema. Sobre esses jovens críticos, o boletim do Dom Vital escreveu: “Alguns já deixaram as fileiras do cine-club, mas não resta dúvida de que lhe devem parte substancial de sua formação cinematográfica. Aliás, a renovação de elementos faz parte das contingências de qualquer agrupamento das características do cine-club.”¹³³

O boletim de janeiro aponta a programação do Centro para o ano de 1961 e reafirma seus objetivos culturais, agora que conseguira superar a crise por que passou:

“E, sobretudo, a programação que está sendo organizada para 1961 visa aos prezados sócios, dos quais temos recebido sucessivas demonstrações de confiança e que são, em última análise, os verdadeiros sustentáculos de nossa entidade. Escusando acrescentar, também que, fiel a seu princípio de estabelecer um diálogo entre as mais diversas correntes de pensamento, aceita o Centro sugestões e críticas com respeito à sua programação que procurará ser atual e objetiva no corrente ano, como convém às entidades que procuram se manter na vanguarda do movimento cultural de nossa cidade, não uma vanguarda acadêmica, mas uma vanguarda dinâmica e consentânea com as solicitações do meio ambiente, conforme já frisamos mais de uma vez nessa apresentação.”¹³⁴

A diretoria do cineclube havia sido eleita em 27 de janeiro. Mantiveram-se na função o presidente, Luiz Roberto S.S. Malta, a secretária, Ilka da Cunha Guerra, o encarregado de projeções – agora, diretor de projeções –, Rogério Jorge, e o programador Carlos Motta. Mais dois programadores (diretores de programação) foram eleitos, José Eduardo Marques de Oliveira e Luiz Fernando Vianna Mendes. O encarregado da biblioteca e arquivo, Alfredo Sternheim, foi sucedido por Ermetes Ciocheti.

Para março do mesmo ano, estava programado o curso “Introdução Geral ao Cinema”, com uma aula semanal e duas projeções “como ilustração aos temas expostos”.

¹³³ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961. *Grifos meus*.

¹³⁴ Circular n.33. Centro Dom Vital de São Paulo. Jan. fev. 1961.

Estavam previstas as aulas “O Cinema na vida contemporânea”, “Técnica” (três aulas dedicadas a esse tema), “História/Panorama do Cinema – 1895/1950”, “Métodos de crítica”, “Situação do cinema contemporâneo”, ministradas respectivamente por Paulo Emílio Sales Gomes, Máximo Barro, Luiz Roberto Malta, Hélio Furtado do Amaral e Rubem Biáfora – este último, era um crítico extremamente admirado pelos frequentadores do cineclubes.

Em geral era cobrada a quantia de Cr\$ 100,00 para os não-sócios participarem de cada curso promovido pelo Centro, no entanto, este curso de cinema seria gratuito. Era concedido certificado de frequência aos interessados que tivessem assistido a 2/3 das aulas em cada curso. Neste mesmo ano, seriam oferecidos pelo Centro também os cursos “Introdução geral à filosofia” e “Formação cristã da personalidade”, com duração de dois semestres, e “Panorama do romance brasileiro”, em um semestre.

De 21 a 24 de janeiro de 1961 ocorreu no Rio de Janeiro a III Jornada dos Cineclubes, da qual o Cine-clubes do Dom Vital participou, por insistência de Carlos Vieira. Luiz Roberto, um dos representantes do cineclubes, afirma que o evento deixou a desejar em termos de organização.

“Em contrapartida, foi um ensejo para a demonstração do espírito de união existente entre os cineclubes das diversas partes do nosso país, tendo sido tomadas também algumas decisões de importância, como a relativa ao estatuto do Cinema não comercial.”

Neste ano de revigoração das atividades do Centro, o cineclubes ampliou suas atividades - que se relacionavam aos debates, conferências, cursos e projeções – passando a promover exposições e a editar folhetos com debates dos filmes, divulgando-as com muita satisfação:

“Assim, depois da *exposição retrospectiva do material publicado na imprensa nacional e estrangeira* de autoria de integrantes do Cine-clubes, realizou-se a *exposição dedicada ao cartaz cinematográfico*, que teve êxito e repercussão, pela qualidade e variedade do material apresentado. Cartazes antigos e modernos do Brasil, Estados Unidos, Japão, França, Itália, Uruguai, Inglaterra foram apresentados, numa conjugação de esforços em que devemos ressaltar a colaboração do Sr. Amy Courvoisier (da UNIFRANCE

do Brasil), da Shochiku, da Companhia Toho, de João Pedro Vandique Stanzione, tendo sido também utilizados cartazes pertencentes ao arquivos do Cine-clube e de coleções particulares de membros e sua Diretoria. Presentemente, promove o Cine-clube uma *exposição dedicada ao cine-clubismo* no mundo, achando-se expostos na sede, folhetos e programas de cine-clubes do Brasil, Argentina, Uruguai, Estados Unidos, Holanda, França, Suíça, Itália, Portugal, Angola, Espanha e Suécia. É mais uma das atividades para as quais convidamos todos os sócios e interessados. Outra forma de manifestação do Cine-clube consiste na *publicação dos resumos dos debates efetuados semanalmente*. Assim, depois do folheto relativo à ‘Doce Vida’, acha-se pronto o referente aos debates sobre ‘Dom Quixote’ e ‘Bahia de Todos os Santos’, sendo que o terceiro da série, em preparação, ‘Cinema Intimista Japonês’, focalizará as películas ‘Quando a Mulher Sobe a escada’, de Naruse, e ‘O Amor que Reneguei’, de Ohba, debatidos com êxito pelo Cine-clube. Os folhetos podem ser retirados na sede.”¹³⁵

Os folhetos impressos com o conteúdo do debate do Cine-clube, assim como as circulares do Centro, eram editados por Luiz Roberto Malta e feitos pela gráfica Brusco, que se situava perto do Dom Vital, e que dava significativos e imprescindíveis descontos nas impressões.

O cineclube já se estava organizando para, ao término do curso “Introdução geral ao cinema”, em maio, uma série de palestras, a cargo de Maurice Capovilla (“Jean Vigo”), Roberto Miller (“Norman MacLaren”) e Rubem Biáfara (“Expressionismo Alemão”). Esta série, intitulada “Três Momentos do Cinema”, teve um resultado intelectual e de público considerado muito animador pela diretoria do cineclube.

A circular de maio e junho de 1961 faz um balanço das atividades do Centro no primeiro semestre e divulga as atividades já programadas para o semestre seguinte.

“Uma simples comparação entre a realidade do Centro há um ano atrás e a atual realidade, mostra a grande diferença existente entre o panorama de então e o atual, em que uma programação diária torna o Centro cada vez mais conhecido, registrando-se ótimos índices de freqüência em todos os cursos, de tal forma que nos dispomos agora

¹³⁵ Circular n.35. Centro Dom Vital de São Paulo. Abr. maio 1961.

a mais um passo, que, praticamente, duplicará nossa programação diária.”

Não é divulgado qual o passo a ser dado pelo Centro, mesmo assim, apela-se aos sócios que busquem levar outras pessoas para freqüentar suas atividades, ampliando desta forma seu quadro de sócios.¹³⁶ Um dos pontos altos da programação seria o curso “Doutrina Social da Igreja”, que estava sendo preparado com a colaboração da Ação Católica.

Segundo a circular, assim como as demais atividades do Centro, o Cine-clubes também experimentou uma revitalização. Uma temporada importante de lançamentos do cinema favoreceu os debates, que tiveram êxito em comparecimentos.

“Assim, no espaço de oito dias, chegamos a realizar três debates (sobre ‘Acossado’, ‘Os desajustados’ e ‘O Belo Antonio’) com grande comparecimento, debates que se caracterizaram por grande animação e por uma exaltação por vezes inusitada, prova insofismável da repercussão que vêm tendo, agora em seu quarto ano consecutivo.”¹³⁷

Dentre os cursos programados, estava um sobre “A História do Cinema Soviético”, com início em agosto, que seria uma introdução ao Festival que iria acompanhar a Bienal de Arte.

O ano de 1961 pode ser considerado o ápice das atividades do Centro como um todo, e do Cine-clubes em particular. Divulgava-se com satisfação o grande êxito em número de pessoas e em qualidade intelectual dos debates ali promovidos. Estava consolidado o Cine-clubes do Centro Dom Vital enquanto espaço de estudo de cinema, para o que vinha caminhando desde sua fundação:

“Para tanto, contribuiu a boa formação cultural cinematográfica básica proporcionada aos fundadores do Cine-clubes e o empenho manifestado pelos dirigentes do Cine-clubes em proporcionar a mesma formação aos novos elementos que vão se integrando na

¹³⁶ Circular n.36. Centro Dom Vital de São Paulo. Jun. jul. 1961.

¹³⁷ *Idem.*

entidade. E fator de aprimoramento também tem sido o *contato com elementos de outros cine-clubes e a participação em conclaves* como a III Jornada Católica de Cinema, as Jornadas dos Cine-clubes Brasileiros, o Curso para Dirigentes de Cine-clubes e a recente Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira.”¹³⁸

Esses eventos de grandes proporções aconteceram em datas aproximadas (entre 1958 e 1961), o que demonstra a grande movimentação cinematográfica a que se assistia e o interesse dos integrantes do Dom Vital por tais atividades, que aprofundariam a compreensão do cinema sob variados recortes.

As atividades promovidas pelos três primeiros eventos já foram abordadas ao longo do texto. Com relação à Convenção da Crítica Cinematográfica, ela foi promovida pela Comissão Estadual de Cinema e organizada pela Cinemateca Brasileira, iniciando-se em 12 de novembro de 1960, com o seguinte argumento:

“‘A Crítica Cinematográfica Perante a Indústria, o Comércio e a Cultura’ (temário único da Convenção) para: a- consolidar o espírito de união entre os críticos de cinema do país; b- estudar e debater os problemas fixados no temário da Convenção, indicando soluções; c- recomendar o estabelecimento de condições favoráveis ao desenvolvimento da indústria de cinema Brasileira e às atividades culturais cinematográficas.”¹³⁹

Durante a Convenção, foram constituídas algumas comissões que trabalhariam sobre determinados temas como Assuntos Econômicos, Formação Técnica, Assuntos Corporativos, Redação e Assuntos Culturais – comissão da qual fez parte Hélio Furtado do Amaral, Darci Costa, Humberto Didonet, Jacques do Prado Brandão, George Gurjan, Rubem Biáfara, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Orlando Senna, Padre Guido Logger, Benedito Duarte, Willis Leal, Luiz Roberto S. Seabra Malta, José Renato Santos Pereira e Eli de Azeredo. Como é de se notar, estavam presentes aí críticos de diferentes lugares do Brasil e de diferentes perfis ideológicos, dentre eles os militantes católicos de maior influência.

¹³⁸ Cine-Clube do Centro Dom Vital de São Paulo. 1958-1961. 1961. *Grifos meus*.

¹³⁹ SÃO PAULO APRESENTA CONVENÇÃO NACIONAL DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA. São Paulo, *Correio Paulistano*, 20 nov.1960.

A partir de meados de 1963, o cineclube do Centro Dom Vital começou a modificar sua configuração. Grande parte dos ‘fundadores’ do cineclube já tinham saído das cadeiras do Cine-clubes do Centro Dom Vital e é rara a documentação primária do período.

Segundo artigo do falecido crítico Jairo Ferreira, que coordenou o cineclube entre 1964 e 1966,

“Meu diploma tinha sido uma curta mas fulminante liderança cineclubística no Dom Vital, onde o Zé Júlio Spiewak me apresentou o Sganzerla. O Trevisan acompanhou comigo toda essa época, pois trabalhava na Cinemateca. Era um encucado & julgava-me ‘sem-fundamentação’”.¹⁴⁰

Jairo Ferreira também comenta sobre as empreitadas de Ermetes Ciochetti na realização de curtas metragens, a partir das discussões do Grupo de Estudos Fílmicos (GEF), que veio a ser um braço das atividades do cineclube do Dom Vital. Numa das críticas escritas para o jornal São Paulo Shimbun, da colônia japonesa, Jairo Ferreira, sob pseudônimo, ao falar de Orlando Parolini acaba tocando um pouco da história do cineclube:

“Um pouco de saudosismo não faz mal a ninguém. Orlando Parolini foi o *enfant terrible* desta coluna, nos idos de 63, revezando-se com José Eduardo Marques de Oliveira, exaltado que logo se apagou de tão conteudista que era. Mas Parolini já era um *beat* e foi um dos primeiros a deixar o cabelo crescer sem repressões. Anárquico, surrealista, ele nunca foi de muito papo, ainda em 63 caiu fora do grupo de estudos Fílmicos e foi distribuir suas poesias apocalípticas em praça pública. Na época, 65, o cine clube Dom Vital estava funcionando sob nova orientação: O GEF [Grupo de Estudos Fílmicos] morrido e Jairo Ferreira estava botando pra quebrar, no que Parolini apareceu pra ajudar. Pelo novo Dom Vital passaram caras como Trevisan e Sganzerla entre outros que depois se apagaram”¹⁴¹

¹⁴⁰ FERREIRA, Jairo. *Criticanarquicanozerodeconduta*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/25/zerodeconduta.htm>, acesso em 25 set 2006.

¹⁴¹ MAC GANG, Marshal (pseudônimo de Jairo Ferreira). Parolini Eminência Parda. 23 mar. 1972. In GAMO, Alessandro (org.) *Críticas de Invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p.269.

Em sua coluna intitulada Cine-Ronda, do jornal *Última Hora*, Ignácio de Loyola Brandão escreve sobre os “Novos Rumos do Centro Dom Vital”:

“O Centro Dom Vital, um dos mais ativos cineclubes brasileiros, parece determinado, neste momento, a partir para novas alternativas. Entenderam que a atividade do clube de cinema não é isolada, não pode ser alienada e resolveram que o caminho tem que ser outro. Ou seja, integrar o Centro na realidade atual. Fazer dele um órgão participante. Entre os primeiros projetos estão o debate de filmes nacionais importantes e seu estudo e a criação de vários cursos, ligando o cinema a outras atividades e à problemática imediata. Assim, estão planejados cursos de cinema e psicologia, sociologia, literatura, educação. Pode-se dizer que um dos objetivos do Centro Dom Vital, daqui pra frente, será a formação de indivíduos na direção dos interesses específicos do cinema brasileiro. Se a nova mentalidade do órgão vingar, pode-se dizer que praticamente ele será pioneiro, tirando o cineclube da tradicional tônica de modorra, com sessõezinhas estereis, desligadas do grande público e dos fatos que estão se sucedendo em torno de nós – políticos, sociais e econômicos – e que nos afetam enormemente.”¹⁴²

Com data posterior a esse texto é encontrada uma última crítica do Cine-clube do Centro Dom Vital, escrita por Jairo Ferreira em fins de 1965¹⁴³. Além de fazer uma análise de dois curtas metragens realizados por Ciochetti (*Terra e A Caminho de Orion*), Jairo indica que para o próximo ano pretendia-se estudar, no cineclube, o fenômeno “Cinema-novo” através de publicações, debates e ciclos de conferências.

Essa tentativa de revitalização e a proposta de estudo do Cinema Novo provavelmente não vingaram, já que não há mais notícias sobre isso na mídia impressa. É muito difícil precisar o final das atividades do Cine-clube, embora haja informações de seu funcionamento até 1966, no entanto, já com uma configuração diferente.

Se em 1965 o cineclube em questão se dá conta da necessidade de mudança e da importância em tratar com o grande público, em texto de 1961, ano em que, pelos

¹⁴² BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Novos Rumos do Centro Dom Vital”. *Última Hora*, São Paulo, 07 jun. 1965.

¹⁴³ FERREIRA, Jairo. Ermetes Ciochetti (“Terra” e “A Caminho de Orion”) – Um jovem de nossa geração. *Folheto do Cine-clube do Centro Dom Vital*, São Paulo, 14 dez. 1965.

materiais de divulgação das atividades, foi dos mais profícuos para as atividades do Cine-clubes, Jean-Claude Bernardet publica o texto “Do Cineclubismo” no Suplemento Literário, que já coloca tais questionamentos. Nesta época, o crítico já estava trabalhando na Cinemateca Brasileira e tinha deixado as cadeiras do Dom Vital; para explicar os fatos que irão desembocar em uma cisão, Bernardet busca descobrir o real sentido do termo “cineclubes”, num momento em que o cineclubismo atinge grande popularidade. Em sua opinião o cineclubismo não deveria visar à divulgação do cinema, que já fazia parte da vida íntima da maioria dos homens: o seu fim seria o da divulgação da cultura cinematográfica.

Segundo Bernardet, um cineclubes poderia agir de dois modos, junto ao público e junto aos autores de filmes. O Cine-clubes do Dom Vital, na tentativa de agrupar os interessados pelo cinema, que já tinham ligações com o meio cinematográfico – alguns, inclusive, com intenção de abraçar a carreira cinematográfica -, e outras pessoas, que simplesmente gostavam de ir ao cinema, mas que o tinha como uma atividade secundária, criou certa dificuldade de diálogo, havia uma divisão em grupos, nos quais muitas vezes ocorria apenas monólogos paralelos entre eles.

“Essas reuniões de surdos cansaram e irritaram, os debates tornaram-se uma verdadeira carga, e o cineclubes cindiu-se em dois. Continuaram os debates às terças-feiras pela noite, mas um novo grupo, um novo cineclubes formou-se: o Buñuelest. Reuniram-se amigos que amavam o mesmo cinema e conservavam ciosamente a sua independência para não repetir a aventura do Dom Vital. Finalmente, o grupo separou-se completamente do Dom Vital. Sem dúvida, a experiência do Dom Vital foi um enriquecimento para todos, mas não se pode negar que terminou num malogro. (...) Profundamente, creio que os adeptos procuravam um cineclubes do primeiro tipo, isto é, um órgão que agisse sobre o público, enquanto o grupo fundador tinha necessidade de uma ação sobre o cinema.”

Com relação à finalidade do cineclubes, na opinião do autor, que curiosamente integrava o grupo dos “fundadores”, “o essencial é que não se considere nunca a serviço do cinema, mas, ao contrário, a serviço das pessoas que resolveu orientar.” Essa frase soa um pouco como o que dizia os militantes católicos, dos quais o Cine-clubes do Centro acabou se distanciando.

4.) Escola Superior de Cinema São Luís

4.1) Uma escola católica de cinema?

Como visto, a publicação da Encíclica *Miranda Prorsus*, em 1957, pelo Papa Pio XII, e de outros documentos pontificais ou de leigos, passaram a dar especial atenção à educação cinematográfica. O que em princípio se referia a um sentido de formação cultural cinematográfica, passou também a propor a criação de escolas que preparassem “mão de obra” para o bom cinema - discussões e diretrizes do OCIC abordaram amplamente este tema no início da década de 60. Estimulado por esses novos direcionamentos, o militante cineclubista Pe. Guido Logger, publicou o livro intitulado *Educar para o Cinema*, do qual faz parte o excerto abaixo:

“Os cursos básicos devem preceder os cineclubes, outro instrumento de educação cinematográfica de grupos, donde com o tempo sairão ‘all round’ professores, técnicos e diretores de Cinema. Mas os cineclubes não são essencialmente um viveiro de futuros diretores, roteiristas, etc. Claro, *quem tem sangue cinematográfico terá tido, em seus verdes anos, interesse pelo cineclubismo, terá adquirido as premícias de sua cultura cinematográfica provavelmente num cineclubes, mas é papel das Academias de Cinema de formar cineastas e técnicos.*”¹⁴⁴

Segundo José Américo Ribeiro, padre Guido Logger - que ajudou a promover o curso de quinze dias que Hélio Furtado do Amaral ministrou no seminário Cristo Rei em São Leopoldo (RS), em 1956 - foi parte responsável na formação de padre José Lopes e padre Edeimar Massote, que militavam no cineclubismo católico do Rio Grande do Sul. Padre Massote foi um dos fundadores da escola de cinema de Belo Horizonte, em 1962. Poucos anos depois, padre Lopes fundava, ao lado de Luis Díaz, a Escola Superior de Cinema da Faculdade de Economia São Luís¹⁴⁵, que funcionaria dentro das dependências

¹⁴⁴ LOGGER, Guido Pe. *Educar Para o Cinema*. Col. Educar Para a Vida vol.2. Petrópolis: Vozes, 1965, p.26.

¹⁴⁵ RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.161.

do colégio, na Rua Haddock Lobo com a Avenida Paulista. Eram poucos os recursos dados pela Faculdade São Luis à Escola, que se resumia, em seu início, a uma sala, a qual se incorporou, logo em seguida, um laboratório de fotografia.

Pe. Lopes tomou contato com Hélio Furtado do Amaral em São Leopoldo, mas este já se relacionava com o tradicional colégio São Luis, primeiramente por ter sido seminarista jesuíta; depois, por ter ingressado na OME, na década de 50, juntamente com Álvaro Malheiros e um grupo de jovens originados do Colégio, que haviam recebido formação religiosa do padre Walter Mariaux, à frente da Confederação das Congregações Marianas; vinculada a essa Confederação existia a Congregação Mariana de Intelectuais, que se reuniam no Colégio São Luis, onde, em 21 de dezembro de 1958, Hélio Furtado do Amaral deu uma palestra sobre *Moral em Concordata* (Fernando de Barros, 1959) e *A Primeira Missa* (Lima Barreto, 1960), elogiando este em detrimento daquele filme¹⁴⁶, com a presença do então presidente da Confederação das Famílias Cristãs Fábio Aguiar Goulart, entre outras personalidades ilustres da sociedade paulistana da época.

A elaboração de uma Escola Superior em São Paulo estava ligada às experiências, vividas por padre Lopes, do curso no seminário em São Leopoldo e da criação da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais – fruto de um Curso de Cultura Cinematográfica¹⁴⁷, cujas aulas foram ministradas pelo padre Edeimar Massote, Hélio Furtado do Amaral, padre José Lopes e Doutor Halley Bessa, com o objetivo de proporcionar iniciação cinematográfica a professores, estudantes e demais interessados.¹⁴⁸

As abordagens realizadas aqui sobre a criação e dinâmica de funcionamento da Escola são em sua maioria provenientes de depoimentos e entrevistas com pessoas que viveram o momento, sejam alunos, professores ou funcionários. Além dos folhetos de

¹⁴⁶ Como já discutido no capítulo de número 2, era o auge das discussões acerca de *Moral em Concordata*; Hélio manteve firme sua posição contra o financiamento do filme, ao analisar o roteiro para o crédito do Banco do Estado, recebendo críticas de muitos intelectuais. Em contrapartida, elogiava a iniciativa de Lima Barreto, dada à raridade de obras religiosas no cinema mundial.

¹⁴⁷ Patrocinado pela própria Universidade Católica, em colaboração com o Cine-Clube Belo Horizonte, o Centro Social Santo Antonio, a União Estudantil Católica (UEC), a Juventude Estudantil Católica (JEC), a Liga Independente Católica (LIC), e a Conferência dos Religiosos, seção de Minas Gerais.

¹⁴⁸ RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.162.

divulgação, cartazes e o certificado de conclusão de curso de um dos alunos – que podem ser visualizados no anexo –, e de notas de divulgação dos vestibulares em jornais, não há documentação primária sobre a Escola de Cinema.

Fundada em 1965, a ESC-SL foi a primeira escola de cinema em nível de ensino superior de São Paulo¹⁴⁹. Em sua criação, padre Lopes contou com a colaboração de Luis Díaz, que também deu aulas na Escola. Segundo Luis Díaz¹⁵⁰, uruguaio que se mudou para São Paulo no final da década de 50 para procurar trabalho na Vera Cruz¹⁵¹, ele conheceu Lopes numa sessão de debate de filme no MAM, ainda na Rua Sete de Abril. Eles começaram a conversar – segundo Díaz, Lopes tinha uma conversa agradável, apesar de ser um pouco ingênuo – e se deram bem, por serem aficionados por cinema, e entre outras coisas, por falarem castelhano. Neste dia, no momento de ir embora,

“ele disse que precisava se trocar - estava de terno - e voltou de sotaina. Eu disse: ‘o que que é isso?’, e ele: ‘eu sou um padre!’, ‘de onde?’, ‘Societat de Jesús.’ (...) Você sabe como eles se dão com anarquistas, comunistas, socialistas... Eu falei: ‘Pô, podia ter falado! Qual é a sua?’ E Lopes riu...”.

Num desses encontros, numa Mostra de Cinema Polonês – que viria a ser bastante admirado na Escola, em função de sua beleza, simplicidade de produção e conteúdo humanista -, Lopes comentou sobre uma idéia de fundar uma escola, e pediu a ajuda de Díaz, que à princípio rejeitou, temeroso da iniciativa não dar certo. Lopes voltou a insistir outras vezes, e Díaz foi com ele a uma reunião no Colégio São Luis, com Dr.

¹⁴⁹ Desde a década de 50 existia em São Paulo o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, espécie de curso de formação técnica voltado para a realização cinematográfica. O Seminário deu origem, no final da década de 60 ao curso de cinema da Fundação Armando Álvares Penteado. Em meados de 1962, a PUC manifestou interesse em abrir um curso de cinema, inclusive publicou-se um texto de J.C. Ismael no Suplemento Literário sobre o tema, mas o fato não se consolidou. O curso de cinema da UNB tinha sido fundado em 1962 e mantido até 1965, quando foi fechado em razão do golpe militar.

¹⁵⁰ Depoimento concedido por Luis Díaz em 06/10/2006. Ver verbete em anexo.

¹⁵¹ Luis Díaz é artista plástico, escritor e ilustrador de livros infantis. Seu interesse pelo cinema fez com que viesse para o Brasil em busca de trabalho. Foi assistente de cenografia de Pierino Massenzi em um filme realizado nos estúdios da Vera Cruz, cujo nome não se recorda. Os créditos como assistente não foram encontrados em fichas técnicas de filmes da época.

Aluisio¹⁵² e uma comissão de senhoras. Díaz conta que teve a impressão de que ninguém na reunião compreendia nada do que se falava, e disse a Lopes que daquela maneira não se conseguiria criar uma escola de cinema. Viu-se que seria necessário fundamentar uma estrutura para o curso, o que foi realizado em um trabalho conjunto; o resultado de uma reunião foi um esquema do que deveria ensinar a escola, um primeiro questionário de conhecimentos gerais – utilizado no exame vestibular – e o esboço de um cartaz e um folheto, feito por Luis Dias. O logo da Escola, com as letras ESC também foi criado por ele.

Ao texto do folheto de divulgação esboçado por Luis Díaz, foram acrescentadas duas partes, elaboradas por Padre Lopes. Na parte de trás, em letras grandes: “CINEMA ao Serviço do HOMEM”, seguida do lema da escola: “Apresentar a VERDADE de forma BELA e BONDOSA sobre problemas HUMANOS e principalmente SOCIAIS com soluções CONSTRUTIVAS e OTIMISTAS.”

Na parte de dentro, texto mais minucioso, que merece ser reproduzido integralmente:

“Porque uma Escola Superior de Cinema?

Quem ignora que o CINEMA é uma das **diversões** mais **populares** de nossos dias no mundo inteiro e que, não raro, como arte, influi tremendamente sobre a massa, sobre a família e sobre os indivíduos?

Infelizmente não é a diversão e muito menos a arte o móvel principal para escolha de **argumento**, **assuntos**, **cenas**, etc. O que exerce pressão determinante sobre os produtores, exibidores e distribuidores, ao ponto de estes escravizarem a própria arte ao domínio econômico, é a ganância pelos lucros máximos!

Sendo um dos países que mais importa filmes, o Brasil está, com isso, não só prejudicando sua população, ao impingir-lhe toda a espécie de miasmas peliculares deletérios; mais, também está assistindo a uma profunda sangria em suas finanças.

Um cinema nacional bem orientado pode livrar-nos de toda distorção importada, disseminar uma cultura nacional sã e tornar-se ainda uma fonte de divisas!

Além disso o bom cinema:

¹⁵² O advogado Aloísio de Oliveira Ribeiro assessorava o Padre Lopes nas negociações sobre a Escola. Pe. Lopes chegou a dizer, ao tocar rapidamente no assunto, que ele seria responsável pela legalização da Escola de Cinema.

- a) É um meio fácil de comunicação porque, falando uma linguagem universal, influi na sociedade como também penetra no mais íntimo do indivíduo; podendo até determinar alterações psíquicas e destruir hábitos.
- b) Pode documentar os fatos históricos; sem deturpá-los, como faz o mau cinema, contribuindo para a veracidade e autenticidade.
- c) Apresenta ao mundo os problemas sociais em suas dimensões verdadeiras acompanhados de soluções humanas e cristãs e não incentivará o ódio entre irmãos, como faz o mau cinema criado com fins políticos e ideológicos.
- d) Auxilia a didática na pedagogia e a ciência na pesquisa, como orienta o psicólogo e o psiquiatra no estudo do indivíduo e na cura do paciente.

Em resumo: O bom cinema faz atuante a mensagem de Jesus Cristo difundindo de forma suave e persuasiva os seus sublimes ensinamentos, que conduzem à felicidade e a paz. Como o mau cinema é uma escola que forma para o vício e para o crime, assim o bom cinema será a escola que formará o homem no cumprimento exato de seus deveres. Com efeito, a missão essencial da arte e sua mesma razão de ser é servir como elemento aperfeiçoante da entidade moral do homem; para o que, a mesma arte deve ser moral. Mas para haver bom cinema é necessário haver boas películas. *É para fazermos boas películas construtivas, educativas, amenas e formativas, que o Departamento de Cultura da Faculdade de Economia São Luís resolveu iniciar uma escola Superior de Cinema.*¹⁵³

Segundo Díaz era aí que se encontrava o problema. De fato, esse texto acrescido ao programa é que vai dar a tônica das relações conflituosas entre as propostas de Padre Lopes e de Luis Díaz para a Escola, que neste sentido, já nasceu frágil. Díaz queria fazer um curso mais voltado para a técnica e prática e tinha a impressão que a Escola dirigida por padre Massote, em Belo Horizonte, ia mais nessa linha – era comum, por parte de críticos da época, a defesa da educação cinematográfica enquanto responsável pela realização de boas películas nacionais. B.J. Duarte é um dos que defendiam essa idéia¹⁵⁴ –, enquanto Lopes queria formar cineastas para trabalharem pelo “bom cinema”, no sentido

¹⁵³ Folheto de divulgação da Escola Superior de Cinema. Grifos meus.

¹⁵⁴ CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de Uma Só Manhã* – B.J.Duarte e o Cinema Brasileiro – Anhembi: 1950-1962. 1991. 3v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

dado nas encíclicas, em especial nas alocações sobre *O Filme Ideal*, datado de quase 10 anos antes.¹⁵⁵

Apesar de ser muito interessado por cinema e seu grande conhecedor, Pe. Lopes tinha uma postura conservadora e que soava ingênua¹⁵⁶, ao afirmar, por exemplo, que o “mau cinema” deturpava os fatos ao documentá-los, enquanto o “bom cinema” contribuía para a veracidade. Além disso, trata-se de um pensamento extremamente maniqueísta, o que pode ter sua base na formação jesuíta. Esse tipo de pensamento o próprio cineclubes do Dom Vital evitou instituir, mesmo em seu início.

Para pontuar as diferenças entre a Escola Superior São Luis e a da Universidade Católica, em Belo Horizonte, cabe observar a preocupação com a formação do profissional integral, por parte do frei Urbano Plentz – que ajudou na fundação da escola, ao lado do padre Massote:

“A Escola queria formar bons técnicos mas que fossem espectadores conscientes. E não pretendíamos formar o cineasta católico, porque a pior coisa que existe é o dirigismo em arte. O papel da Igreja era mais no sentido de formar pessoas com consciência crítica”.¹⁵⁷

Em sua opinião, a arte deveria brotar espontaneamente da vida das pessoas. Frei Urbano não comungava do pensamento cinematográfico da “escola” seguida por Guido Logger e Hélio Furtado do Amaral – que havia influenciado grandemente a formação de Massote e Lopes -, que em sua opinião ainda era muito ligado à questão escolástica e de censura.

Atentando para o conteúdo do texto do folheto, quando se fala na importância de um cinema nacional, que disseminaria uma cultura nacional sã e contribuiria na questão econômica, volta-se ao debate, já tratado no primeiro capítulo, da aproximação entre os

¹⁵⁵ Pio XII, Papa. *Allocution de Sa Sainteté Pie XII aux Representants du Monde Cinematographique*. 21 jun a 28 out 1955. <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film_fr.html>, acesso em 01/02/2006.

¹⁵⁶ Ou assim se fazia parecer, já que a escolha do corpo docente, em sua maioria feita por ele, foi realizada com tamanho conhecimento de causa.

¹⁵⁷ PLENTZ, Urbano. Depoimento, 1985 apud RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.166.

ideais católicos e as idéias de críticos comunistas, no caso, Nelson Pereira dos Santos e sua tese defendida no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, “O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro”, onde o cineasta defendia também a idéia de que os filmes nacionais de conteúdos nacionais contribuiriam economicamente para a nossa indústria cinematográfica. Infelizmente não encontrei algum texto ou referência que pudesse esclarecer se filmes realizados pelos Estúdios da Vera Cruz, como *O Caiçara*, ou filmes como *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, ou ainda os do Cinema Novo se enquadrariam como exemplos de filmes nacionais bem orientados, ou se havia algum exemplo de película já realizada nesses moldes no Brasil em sua opinião.

O texto enfatiza também a preocupação pela questão psíquica e comportamental com relação ao cinema, na medida em que este contribui para o estudo do indivíduo (itens a e d) – e a grade curricular sempre terá disciplinas ligadas a esses estudos, como Psicopatologia –, o que estava relacionada de certa forma à questão da disciplina Filmologia, que seria uma Ciência do Filme, a partir de questões filosóficas, sociológicas e psicológicas, e que era bastante discutida pelo Juizado de Menores, em São Paulo, e por alguns militantes católicos. Com frequência alguns alunos da Escola eram voluntários no trabalho de análise de filmes no Juizado de Menores, preenchendo fichas para cada obra projetada. Este tipo de trabalho, facilitado por Hélio Furtado do Amaral, permitia que os alunos assistissem a filmes com propostas muito variadas, na cabine do Juizado, e permitia o exercício analítico, apesar das finalidades serem bem restritas – a indicação de faixa etária.

Para alguns antigos alunos da escola, que buscavam aprender cinema ou se aprofundar na cultura cinematográfica, independentemente da linha ideológica adotada pela instituição ou pelo curso em si, havia sentido no fato de uma faculdade católica criar um curso de cinema. Na opinião do diretor de fotografia Carlos Alberto Ebert, que estudou na Escola durante os dois semestres de 1966, matriculado na segunda turma:

“Os fundadores eram jesuítas, da ordem que sempre se dedicou à catequese e, portanto, à propaganda. Dada à importância do cinema como mídia de massa (fato ressaltado igualmente por Lênin durante a revolução russa “*De todas as artes, para nós o cinema é a mais*

importante” Lenin para Lunacharsky em 1922), é natural que os jesuítas viessem a preencher essa lacuna e tentassem formar cineastas simpáticos à sua causa.”¹⁵⁸

A fala de Ebert vai no sentido das discussões que aproximam os meios de atuação católicos e comunistas com fim de se obter o controle ideológico ou a propagação de sua ideologia.

Carlos Reinchenbach – que como Ebert, integrou a segunda turma e cursou apenas um ano – e o colega Caron, que estudou posteriormente na Escola, seguem a mesma linha de pensamento. No entanto, Reinchenbach reconhece que havia também o fato de que padre Lopes, diretor do curso, era aficionado por cinema¹⁵⁹ - desta forma, a escola não teria sido criada apenas por uma necessidade de controle ideológico imposta de fora, mas teria um outro lado, de interesse pessoal. João Callegaro, da primeira turma, fala que haveria uma proposta de se fazer um cinema católico, endereçado aos jovens, pois padre Lopes acreditava que havia falta de comunicação entre a Igreja e os jovens, no entanto, “obviamente que os jovens nunca foram informados sobre estas intenções catequizadoras”.¹⁶⁰

Para a divulgação da escola de cinema, além dos cartazes e folhetos espalhados pela cidade (ver reproduções no anexo), publicou-se uma propaganda do no jornal dominical Shopping News, de São Paulo, e algumas notinhas sobre o curso superior no Estado. Houve divulgação inclusive no Rio de Janeiro, por intermédio do jornal O Globo – foi através dele que Carlos Alberto Ebert soube do curso, por exemplo.

Carlos Reinchenbach diz que desde sua fundação o curso era bastante comentado entre os cinéfilos, e que resolveu prestar vestibular por estímulo do amigo João Callegaro, pois queria se tornar roteirista de cinema. Foi o pai de Callegaro - um aficionado por fotografia que trabalhava da cadeia de cinema Serrador - quem passou a informação sobre a Escola, que viu em um anúncio, para o filho.

De acordo com Carlos Reinchenbach, além dele, estudavam na Escola, em sua época - na mesma turma ou em turmas diferentes, nos primeiros anos de funcionamento:

¹⁵⁸ Carlos Alberto Ebert, 07/08/2006.

¹⁵⁹ Carlos Reicheinbach, 01/07/2006 e Gilberto Caron, 05/03/2007.

¹⁶⁰ João Callegaro, 15/09/2006.

“João Callegaro, Ana Carolina, Carlos Alberto Ebert, Paulo Rufino, Cláudio Pollopoli, o hoje político Fábio Porchat, o dramaturgo e jornalista Mauro Chaves, o catedrático de sociologia Miguel Chaia, Hideo Nakayama, o goiano Jacirlandes Melquíades de Jesus, Juan Bajon, o produtor publicitário Enzo Barone, o fotógrafo e também publicitário Sylvio Bastos...”.

Além desses, João Callegaro se recorda de que passaram pela Escola Fauze Mansur, Irco, Antonio Mamede, Denis Mattar e “todos os expoentes em moda, artes plásticas e que tal da época”.

Pelas turmas posteriores, das quais se tem menos informações, passaram Gilberto Carón, José Carlos Gama, Juan Bajon, César Charlone, Aníbal Massaini Neto, William Reis Meirelles, entre outros.

De acordo com José Inácio de Melo e Souza¹⁶¹:

“Carlos Reinchenbach, admitido em 1966, integraria a segunda turma da escola se não tivesse abandonado no ano seguinte, trocando-a pela aventura e a profissionalização, ou se a própria ESC não paralisasse suas atividades antes da diplomação da primeira turma, que contava com alunos do porte de Ana Carolina, Paulo Rufino, João Callegaro e Carlos Alberto Ebert.”

A maior parte dos alunos, ao ingressar na Escola, aparentemente não se importava com o fato de o curso ser vinculado a uma instituição católica. De acordo com William Reis Meirelles, que ingressou em 1966, apesar do perfil heterogêneo dos alunos, a maioria deles tinha em comum um grande interesse no cinema como profissão. Muitos dos alunos já haviam tido algum tipo de experiência com atividades relacionadas à cultura cinematográfica na cidade de São Paulo seja nas sessões de cinema da Filmoteca do MAM, no Seminário de Cinema do MASP ou dos cursos e atividades promovidas pela Comissão Estadual de Cinema. Alguns desses alunos inclusive já conheciam alguns professores, pois haviam compartilhado tais experiências no campo cultural cinematográfico.

¹⁶¹ SOUZA, José Inácio. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.494-495.

Reichenbach se recorda, por exemplo, de que antes mesmo de Hélio Furtado passar a ser seu professor nesta escola - quando o aspirante a roteirista participava das atividades promovidas pela Comissão Estadual de Cinema -, ele permitia o acesso de muitas pessoas às exibições na cabine do Juizado de Menores, que a princípio seriam fechadas para o grupo de analistas. Reichenbach afirma que foi ali que assistiu a muitos filmes da Chanchada.

O próprio Hélio Furtado do Amaral, num texto de cunho memorialista, da década de 80:

“Há alguns anos, acompanho a obra de Carlos Reichenbach. Dele, de Paulo Rufino, de Juan Bajon, de Ana Carolina Teixeira Soares, Carlos Alberto Ebert. Todos foram alunos da Escola Superior de Cinema, uma estranha instituição de um jesuíta espanhol, também estranho. Uma escola criada para formar cineastas cristãos ou católicos. Mas que, sem o querer, se transformou em uma pequena célula ou embrião de futuros grandes cineastas.”¹⁶²

Nota-se, então, que mais uma vez a figura de Hélio Furtado do Amaral aparece com grande importância. Dando o último nó da trama de uma cultura cinematográfica vinculada ao catolicismo em São Paulo – que se inicia com as cotações morais da OME, depois cursos e cine-fóruns e o cineclubismo no Dom Vital, além do trabalho no Juizado e enquanto parecerista do financiamento de filmes, onde utilizava suas concepções relativas à questão moral - Amaral vai ministrar aulas de Ética e História do Cinema na Escola São Luis, em cuja formação esteve indiretamente ligado, visto que foi um dos mentores da cultura cinematográfica do padre Lopes.

¹⁶² AMARAL, Hélio Furtado do. A Miopia do Tempo... Perdido ou Redescoberto. In *Cisco – Revista de Cinema*. Ano I, n.4, 1986, p.08.

4.2) A dinâmica da escola: excelente corpo docente; censura e atividades práticas proibidas – o desejo de realizar.

A grade curricular da Escola Superior de Cinema era modificada constantemente - assim como parte do quadro de professores – no entanto, a estrutura do currículo era a mesma desde sua concepção: um curso de formação, de dois anos, e um de especialização, de um ou dois anos, totalizando três ou quatro anos de curso completo.

Na primeira configuração, quando da criação da Escola, a grade era composta de Cursos de Formação de professores – em uma alusão ao trabalho de apostolado cinematográfico, para o qual era de grande importância que se houvessem formadores católicos em cinema -, argumentista, roteirista, cenógrafo, diretor (geral), diretor de produção, diretor de fotografia, diretor artístico, diretor sonoplastia, interpretação, desenho animado, técnicos auxiliares e montador; e o Curso de Especialização se referia a qualquer uma das áreas escolhidas.

Para o Curso de Formação, no primeiro ano haveria matérias de arte, humanidades, cinema e cultura geral, além de projeções de filmes, que em geral ocorreriam no sábado à tarde.

Ao escrever em seu “Plano Geral do Cinema Brasileiro”¹⁶³, publicado em 1972, sobre a Escola Superior de Cinema, que à época funcionava com dois cursos, Geraldo Santos Pereira mapeia a estrutura sua estrutura curricular:

“1 – *Curso de Formação* de professores e críticos;
2 – *Curso de Especialização*, para Argumentistas, Roteiristas, Cenógrafos, Diretores, Diretores de Produção, Diretores de Fotografia, Diretores de Sonoplastia, Intérpretes, Montadores, Técnicos auxiliares e de Desenho Animado.
O *Curso de Formação*, de 2 anos de duração, inclui as seguintes matérias: Introdução à Arte; História da Arte; Filosofia da Arte; Arte Dramática; Expressão Cinematográfica; Técnica Cinematográfica; Sonoplastia; Estética; Estilística; História do Cinema; Análise Fílmica e Filmologia.

¹⁶³ PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro – História, Cultura, Economia e Educação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973, p.173.

Na relação de *Conceitos Gerais* incluem-se: Crítica Cinematográfica, Psicologia do Cinema, Cinema e Educação; Cineclubismo, Didática, Desenho; Fotografia; Filmagem; Humanidades; Psicologia; Sociologia; Legislação do Cinema; Legislação Social; História das Religiões; Cultura Religiosa; Literatura; Musicologia; Folclore; ‘Ballet’ e Moral Profissional.

O Curso de Especialização, com duração de 4 anos, compreende as mesmas matérias do Curso de Formação do 1º e 2º anos, enquanto o 3º e 4º variam de acordo com a especialização.

São obrigatórias, no concurso de habilitação, provas de Português (Redação) e de Conhecimentos Gerais, além de testes psicotécnicos e entrevista pessoal, exigindo-se, como condição de inscrição, a apresentação de certificado de conclusão do curso médio, ou equivalente.”

Luciana Rodrigues Silva, em sua dissertação sobre a formação em cinema em instituições de ensino superior brasileiras, refere-se ao curso da São Luis como sendo um dos precursores. A autora utiliza como fonte o Programa de Estudos da Escola – sob o título “Para Que Se Estuda Nesta Escola” – divulgado no 1º Encontro Nacional de Cursos de Cinema, ocorrido em Brasília - juntamente com o VI Festival de Cinema -, o qual teve como representante o próprio padre Lopez. O tom do texto é bastante didático:

“Antes de mais nada queremos fazer de você um Cineasta. Mas como muita gente não quer fazer cinema, quer fazer crítica, nós também ensinamos a criticar. E há ainda os que pretendem lecionar nos cursos médios ou dedicar-se à pesquisa. Todos são contemplados nos cursos de especialização. Claro que você não é obrigado a dirigir cinema. O curso dar-lhe-á condições de se dedicar à fotografia, ao roteirismo, à argumentação, enfim às diversas ocupações que o cinema oferece.”¹⁶⁴

O texto discorre sobre a estrutura do curso, bastante ampla, no capítulo “O Que Se Estuda”. No Básico haveria estudos em crítica literária e filosófica, de acordo com o texto, “para conseguir situações”; psicologia geral e psicopatologia, teoria da personalidade

¹⁶⁴ ENCONTRO NACIONAL DE CURSOS DE CINEMA, 1º, Brasília, DF. 1970. *Apud* SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras* – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado. 2004. 274 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.53.

e sociologia, “para definir seus personagens”; estilística e estética, “para estruturar o filme como um todo”; teoria da comunicação, para “comunicar suas idéias”; linguagem audiovisual e simbologia, para fazer um argumento, e estudos de argumentos. A Escola considerava que neste momento seria útil ao aluno ter noções de história, “a do cinema (vamos ver o que já foi feito), das religiões (todas) e como você já conhece história geral, aprenderá a criticá-la (crítica histórica)”, além de considerar útil uma retrospectiva do pensamento humano.

Com o aluno tendo todas essas noções, fundamentais para a escrita de um argumento sólido, “uma verdadeira obra de arte em potencial. Mas ainda não é cinema”, chegava a hora então de dar-lhe a forma de cinema, tarefa facilitada “porque você já estruturou de acordo com as leis da comunicação audio-visual”. Nesta etapa o estudante conheceria os princípios da fotografia, desenho e roteiro, preparando-se para filmar, aprendendo a dirigir “atores (expressão corporal, laboratório de teatro), planejar suas tomadas (decupagem) que estarão já previstas (tratamento) e coloca-las nos diversos ambientes (cenografia, decoração). E para filmar, o que é um bocado complicado (técnica cinematográfica, iluminação)”. Os estudos ainda abarcariam a finalização e exercícios nas bitolas de 8 e 16 mm, começando por documentários, seguindo com desenho animado e cinema de animação – que não chegou a ocorrer. Os estudantes também realizariam análises de filmes através de projeções. Uma vez findado o Básico, caberia ao estudante escolher entre crítica, ensino ou pesquisa, que seria a Especialização: “Aí garantimos que vai ser duro alguém passar você pra trás depois disso. E, para completar sua formação, uma matéria importante: educação moral e cívica”.¹⁶⁵

Percebe-se, desta forma, que a estrutura do curso, em sua teoria, era bem elaborada, abarcando todas as fases do fazer cinematográfico que culminaria em ao menos duas realizações, um documentário e uma animação. É curioso o fato de que não houve em momento algum, nos depoimentos dos alunos ou professores, referência à preocupação da Escola com esses tipos de filmes, e em geral as aulas se estruturavam a partir da compreensão do cinema ficcional.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*.

A *Revista do Centro de Ciências Humanas* reproduz um texto escrito pelo padre Edeimar Massote, publicado em 1962 pelo jornal *O Diário* acerca da Escola em Belo Horizonte e seus objetivos.

“O objetivo da Escola é, prioritariamente, o de formar técnicos de cinema. É preparar seus alunos para fazer cinema nos vários setores concernentes à realização de um filme. Ao mesmo tempo ela fornece subsídios para aqueles que queiram se dedicar à crítica, ao ensino do cinema, pesquisadores, ou aos que pretendem, apenas, uma cultura cinematográfica organizada. A Escola estimula as experiências práticas de seus alunos, inclusive um dos requisitos para a obtenção do certificado final é a confecção de, pelo menos, um filme de curta-metragem.”¹⁶⁶

Há, nesta proposta da Escola mineira, uma proximidade ao que se pensava realizar na São Luis. No entanto, apesar de registrar a existência de laboratórios para a produção de exercícios, nos objetivos da ESC a ênfase é menor com relação à importância das atividades práticas, que não são requisitos para a aprovação final no curso, como ocorre com a escola de Pe. Massote em Belo Horizonte. Tanto que apesar de o texto apresentado no encontro em Brasília se iniciar com a afirmação de que a principal finalidade era a de formar cineastas, os alunos, ao fim do curso, poderiam escolher entre a especialização em crítica, ensino ou pesquisa, atividades que não necessariamente agregam a prática cinematográfica.

É bem marcante, tendo em vista este texto, que o trabalho seria realizado de forma muito didática e seqüenciada, numa espécie de tentativa de cuidar para que o aluno não pulasse etapas, num sentido que acabava por subestimá-lo e por frear seus impulsos criativos.

José Carlos Gama, afirma que o fato de ser essencialmente teórico, o curso acabava por gerar muita reflexão sobre o cinema e suas possibilidades, mas que essa reflexão clamava pela ação, ou seja, colocar em prática tudo o que borbilhava na cabeça

¹⁶⁶ CUADRADO. *Revista do Centro de Ciências Humanas*, ano V, n.6, p.237-371 apud RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p.163.

daqueles jovens. Desta forma, a falta de atividades de realização gerava uma grande frustração nos alunos e em professores das áreas mais vinculadas à técnica e criatividade.

De acordo com Luis Díaz, uma das propostas que permitiria que se houvesse realização, cinematográfica ou fotográfica, seria a realização de trabalhos promocionais para empresas. Em uma das ocasiões, Dr. Aloísio de Oliveira Ribeiro informou que o Jockey Clube poderia financiar um filme publicitário sobre suas atividades. Junto com um aluno, Díaz desenvolveu o roteiro, baseado em fábulas infantis, onde um cavalinho de madeira se transformava em um cavalo que vencida uma corrida no Jockey. Além do roteiro, desenvolveu-se o storyboard. No entanto, a filmagem nunca veio a ser realizada.

Em outra ocasião, surgiu a oportunidade de os alunos realizarem fotos para a campanha de uma marca de lingerie. Quem faria as fotos - “que seriam uma coisa pura” -, de acordo com Díaz, seria uma aluna que fotografava lindamente. Ao ser consultado sobre o assunto, padre Lopes não permitiu que se fizessem tais fotografias.

Como indicado no folheto, além das aulas propriamente ditas, aos sábados havia projeção de filmes com posterior discussão, em um esquema de cineclubes. De acordo com Gama:

“O antigo prédio do Colégio ainda não havia sido demolido para a construção do prédio vertical, e as salas de aula ficavam na Rua Haddock Lobo, próximas à Avenida Paulista, enquanto os pequenos estúdio e laboratório ficavam mais para o meio do quarteirão, na mesma rua. Era ali que as pessoas se reuniam para assistir a filmes em 16 mm”.

José Carlos Gama, da turma de 1969, e que chegou a trabalhar como projetorista das sessões, se recorda do interesse pelo neo-realismo italiano, por filmes poloneses e japoneses. Havia grande dificuldade em se conseguir cópias para exibição, muitas vezes os alunos recorriam aos consulados, e faziam, em geral, programação de curtas-metragens. Essas sessões eram abertas ao público e, desta maneira, muitas pessoas acabavam por freqüentar a escola, como Rogério Sgarzerla e Jairo Ferreira, que estava então à frente do Cine-clubes do Centro Dom Vital.

Uma das campanhas promovidas pelos alunos nesta época, encabeçada por Juan Bajón, um dos aficionados pelo cinema nipônico de então, foi a de resgate de filmes

japoneses trazidos para exibição no bairro da Liberdade e que seriam descartados, em virtude do vencimento do certificado de censura. Os alunos não obtiveram sucesso.

Além destas atividades curriculares e extra-aulas, havia muitos palestrantes convidados a falar sobre seu trabalho com cinema, em diversas áreas. Houve palestras de Primo Carbonari, Fernando de Barros, Oswaldo Massaini – cujo filho, Aníbal, foi aluno da Escola - e José Mojica Marins, entre outros. Segundo Luis Díaz, grande parte dos alunos tinha preconceito em relação a algumas dessas figuras – em especial os primeiramente citados -, que tinham maior apelo comercial em seus trabalhos. Mesmo assim, Luis Díaz achava importante colocar essas pessoas à disposição para a troca de experiências, já que elas eram quem “mexiam com o dinheiro”.¹⁶⁷

Diferentemente do que ocorria com relação aos palestrantes, os professores vinculados à Escola em geral tinham prestígio intelectual. Eles eram provenientes da Academia, como professores das cadeiras de humanidades e artes; da prática cinematográfica; da crítica de cinema e artes; do militantismo católico; além de religiosos do próprio Colégio ou da Congregação, o que se configurava uma interessante mistura – na opinião de Carlos Reichenbach, “a ESC-SL era uma adorável anarquia.” Essa tamanha liberdade e diversidade de ideologias não agradavam à diretoria da Faculdade e possivelmente não agradava aos superiores da Ordem dos Jesuítas, na Espanha, ou aos militares, mesmo estando sobre o aval de uma instituição tão prezada. Pe. Lopes é quem tentava contornar a situação. Cabe informar que a Ordem dos Jesuítas, que é fortemente vinculada à hierarquia eclesiástica e que tem seus segmentos pelo mundo todo, até os dias atuais respondem sempre a seus superiores da Espanha.

De acordo com Luis Díaz, passaram pela Escola, como professores, Roberto Santos (Roteiro), Luis Sérgio Person (Filmagem), Anatol Rosenfeld (Filosofia), Décio Pignatari (Comunicação), Jean-Claude Bernardet (Crítica), Luis Díaz (Plástica; Criatividade), Pithan e Silva (Psicologia) e padre Gialoisio (Ética – depois substituído por Dom Luciano Mendes de Almeida, e este, por Hélio Furtado do Amaral).

Na opinião de João Callegaro:

¹⁶⁷ Luis Díaz , 06/10/2006.

“Acho que até hoje nunca tantos gênios deram aulas num mesmo lugar. Opositores ferrenhos se encontravam na Escola. Os filósofos Vilém Flusser e Anatol Rosenfeld eram arquiinimigos e lecionavam na escola.”¹⁶⁸

Para Reichenbach, apesar de as disciplinas em geral não terem nenhuma relação com a perspectiva católica, padre Gialoisio, ao ministrar ética, fazia uma espécie de catequese. Segundo Gama, Dom Luciano Mendes de Almeida era um professor espetacular, que além de verificar propostas humanistas, dava aula de psicopatologia, onde estudava as patologias de personagens do cinema através da projeção de filmes.

Além deles, Vilém Flusser (docente em Comunicação entre 1967 e 1968), Mário Chamie, Hélio Furtado do Amaral e Paulo Emilio Salles Gomes. Segundo José Inácio de Melo e Souza, Paulo Emilio deu aulas na São Luis até 1969, tendo sido, possivelmente, substituído por Maria Rita Galvão. De fato, a jovem professora Maria Rita foi levada a Escola pelo Paulo Emilio, que a apresentou ao Padre Lopes. Ela lecionou ali durante dois semestres, provavelmente o último de 1969 e o primeiro de 1970, quando começou a lecionar na ECA.

Paulo Emilio, em sua incessante batalha pela ampliação da cultura cinematográfica, se utilizará do espaço concedido a ele para compartilhar sua experiência e visão de cinema – desta forma, deixando de lado mais uma vez a preocupação com relação à ideologia da instituição, como contribuíra com as atividades das Equipes de Formação Cinematográfica da OME e com o Cine-clubes do Centro Dom Vital. Nesta época, Paulo Emilio realizava suas pesquisas sobre o cinema brasileiro e o filme mais comentado por ele era *Limite*. Havia também interesse pelo trabalho de Humberto Mauro, que foi homenageado tornando-se o nome do Centro Acadêmico da Escola de Cinema. Segundo Meirelles, Humberto Mauro chegou a realizar uma palestra para os alunos da Escola, fato para o qual não foi encontrado confirmação.

José Inácio prossegue afirmando que

¹⁶⁸ João Callegaro, 15/09/2006.

“Entre os professores chamados para a ESC estavam Paulo Emilio (História do Cinema Brasileiro), Anatol Rosenfeld (Dramaturgia), Roberto Santos, Luis Sergio Person, Hermelino Fiaminghi e Décio Pignatari (Teoria da Comunicação). O padre Lopes lecionava Roteiro.”¹⁶⁹

Com relação às diferentes disciplinas atribuídas para cada professor, como a maior parte das informações provém de relatos de memória, e pela própria mobilidade do currículo escolar, fica difícil precisar se os professores lecionavam diferentes disciplinas, se misturavam diferentes enfoques sob a mesma disciplina ou se a memória dos antigos freqüentadores da Escola é que trabalha de diferentes formas. Anatol Rosenfeld, por exemplo, é apontado, por diferentes fontes, como professor de filosofia, dramaturgia e estética geral¹⁷⁰.

Gilberto Carón, que estudou na escola entre 69 e 71, afirma que em sua época a maior parte dos professores eram egressos da Vera Cruz ou trabalhavam em empresas ligadas ao cinema. Ele se recorda das seguintes disciplinas e professores: Técnica Cinematográfica, dada pelo professor Benedito Duarte; Linguagem Cinematográfica, pelo padre Lopes; Artes Gráficas no Cinema, por Luigi Zanuotto; Cenografia, por Pierino Massenzi – cenógrafo de grande importância na Vera Cruz, que trabalhou em muitas produções paulistanas nas décadas de 50 e 60 - ; Iluminação, por Ferenc Fekete – que foi diretor de fotografia e operador de câmera de alguns filmes da Cinematográfica Maristela e de diversas produções paulista e cariocas -; Montagem, por Prof. Lorentis; Fotografia Estática e Fotografia Cinematográfica, por Prof. Alberto Allende; Produção Cinematográfica, por Alfio Mana – que trabalhou na equipe de produção de alguns filmes da Vera Cruz; Crítica Histórica, por padre Passos; Expressão Corporal, Prof. Pitain. Das disciplinas História da Arte, Teoria da Comunicação e Antropologia Filosófica, não se recorda os nomes dos professores.¹⁷¹

De acordo com José Carlos Gama,

¹⁶⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.494 e 495.

¹⁷⁰ Biografia de Anatol Rosenfeld, autor publicado pela editora Perspectiva. Disponível em: <<http://www.editoraperspectiva.com.br/livro.php?cod=252>>, acesso em 28/03/2007.

¹⁷¹ Gilberto Caron, 05/03/2007.

“Uma coisa que é interessante é que você tem as pessoas que participaram da escola, e daí o pe. Lopes foi um cara extremamente hábil, pois ele tinha que contar com a experiência cinematográfica que tinha aqui em São Paulo (pela proximidade). Então ele tinha a habilidade de se relacionar com cineastas, técnicos, roteiristas, professores de estética e tudo mais. E eles estavam meio que voltados pro mercado profissional, estavam trabalhando, mas tinham uma necessidade de, generosamente, comunicar didaticamente o conhecimento deles.”¹⁷²

Segundo Andrea Tonacci, ao rememorar a breve carreira enquanto professor da Escola:

“Minha experiência lá foi curta porque o padre não gostou muito da minha inexperimentação, isto é, eu era muito novo e inexperiente e valorizava a experimentação. (...) Enfim, ficou-me uma sensação física do lugar, mas do pouco que fazíamos, porque éramos jovens, valia tudo, a escola não dispunha de meios nem equipamento, só S8; durou pouco tempo, e era mais nas conversas que sonhávamos fazer cinema. Imagínávamos roteiros e trabalhávamos em conjunto.”

Fora do ambiente escolar, após as aulas grupos de alunos costumavam se dirigir para alguns bares nos arredores da Avenida Paulista e Consolação, como o bar Longchamps. Ali promovia-se discussões muito profícuas entre os colegas de turma, com a presença ocasional de alguns professores, como Luis Sérgio Person e Andrea Tonacci, e dos colegas de fora da Escola, os mesmos que participavam da movimentação cinematográfica e que freqüentavam o cineclube e atividades da Escola.

Num perfil mais aos moldes do que se pretendia a Escola na visão de Lopes, de formação cristã, havia também atividades estritamente voltadas para as “audiências religiosas”, como cursos e palestras sobre cinema para seminaristas, padres freiras e clero no geral. Em 1967, por exemplo, houve o Curso de Cultura Cinematográfica para padres, religiosos e religiosas¹⁷³. Este curso se aproximava muito ao conteúdo daqueles ministrados entre meados e final da década de 50 por católicos militantes - o próprio Lopes, como visto,

¹⁷² José Carlos Gama, 05/03/2007.

¹⁷³ Ver folheto no anexo.

havia participado de um deles, ministrado por Amaral em 1956, no Seminário Cristo Rei -, no entanto, atentava também para a questão estética e para a produção, distribuição e exibição de cinema católico.

Há diversas versões que tentam explicar o fim de uma Escola que acabou por não se realizar plenamente em suas atividades, apesar da grande expectativa nela depositada, já que congregava grandes professores e alunos sedentos pela atividade de criação. O fato de não permitir nenhum tipo de filmagem nos dois primeiros anos foi um dos que contribuíram para a evasão de alunos da Escola, já nos dois primeiros anos de atividades, pelo desejo de se partir para a realização de filmes.

Na versão mais corrente para explicar o encerramento das atividades, afirma-se que a Escola funcionou por apenas três anos e que fechou por absoluta falta de recursos – tendo em vista a manutenção de um curso de cinema é muito dispendiosa –, somada à diminuição drástica de alunos entre o primeiro e o segundo ano. Desta forma, não haveria alunos graduados, pois a primeira turma formaria em 1968. Reichenbach, que estudou na Escola durante dois semestres, na segunda turma e o pesquisador José Inácio de Melo e Souza, por exemplo, concordam com essa visão.

Na opinião de Caron o fim da escola se deu porque ela não obtinha reconhecimento legal, desta forma os alunos pressionaram, através de reivindicações, e ela sucumbiu.

O próprio Hélio Furtado do Amaral, que apoiava a iniciativa de Lopes em fundar a Escola, mas que não concordava com os métodos, em uma fase em que tinha deixado um pouco de lado o pensamento católico de cinema nos moldes a que Lopes o concebia, acabou por se unir às reivindicações dos alunos por melhores condições da faculdade, o reconhecimento do curso e a compra de equipamentos de produção. Pe. Lopes foi pressionado por todos, alunos, professores, diretores da Escola e a própria congregação da Sociedade de Jesus, na Espanha.

A data de 1967 ou 1968 não procede com relação ao final da Escola. Há informações sobre o funcionamento da Escola em 1970, por exemplo, quando ela é representada no 1º Encontro Nacional de Cursos de Cinema, ocorrido em Brasília. Além disso há professores que integraram o quadro da Escola após essa data, e alunos que ingressaram, no mínimo até 1969 (Gama e Caron são desta turma). No entanto, se não gozava de muitos recursos já em seu início, provavelmente nesta época a Escola funcionava de modo ainda mais precário.

De acordo com Maria Rita Galvão, que lecionou ali entre 1969 e 1970: “Quando saí de lá a Escola existia ainda, mas já estava periclitante, mal pagava os professores e claramente não tinha condições de se manter por muito mais tempo. E o tempo todo em que estive lá tudo me dava a impressão de um desolado deserto”.¹⁷⁴ Nesses últimos anos, Luiz Díaz já havia saído da escola, após uma derradeira briga com Pe. Lopes.

Um dos motivos que contribuíram para fechamento da Escola ou aceleraram seu processo, foi a necessidade de demolição do prédio, onde seria construído o Edifício São Luis. De acordo com Luis Antonio Bersh, secretário que trabalha no Colégio São Luis há quase cinquenta anos, e que não se sentiu a vontade para comentar sobre a Escola, foi nesta transferência de prédios que toda a documentação da Escola se perdeu. Neste momento de mudança, os poucos equipamentos que a Escola possuía desapareceram. Bersch acha plausível a hipótese de a Ordem dos Jesuítas terem desaparecido com o material ou terem encaminhado para a Espanha, talvez num intuito de não preservar a memória da Escola.

Foi o próprio Bersch quem emitiu o único certificado de conclusão de curso encontrado – provavelmente o único emitido. Esse certificado foi emitido em 1978, para que Gama pudesse comprovar sua formação, em determinada situação. Há possibilidade desse certificado ter sido forjado e não ter validade qualquer, já que, de acordo com Bersch, nesta época os arquivos da Escola já não se encontravam mais sob propriedade deles e pelo fato de o curso nunca ter sido reconhecido.

Já no final das atividades, o professor Benedito Duarte, que era fotógrafo e técnico dos laboratórios Líder, conseguiu uma doação de equipamentos da Arriflex, da

¹⁷⁴ Maria Rita Galvão, 21/06/2007.

Alemanha. A escola passaria a ter uma unidade mínima com câmeras e acessórios. Ao final desta história, mais uma frustração, pois os equipamentos nunca chegaram à Escola – ficaram parados na alfândega, provavelmente por falta de alguma documentação que os jesuítas espanhóis teriam que emitir e não emitiram. Segundo Díaz, que tinha um posicionamento totalmente contrário à estrutural eclesial, o superior dos Jesuítas não via com bons olhos a atuação da Escola brasileira.

Através desse ocorrido, percebe-se que havia mais um componente que se somava aos poucos recursos que a Escola tinha para a produção. Pe. Lopes provavelmente sabia que não conseguiria fazer com que produção cinematográfica que pudesse a vir a ser realizada ali tivesse os tais objetivos que colocava já no primeiro folheto de divulgação. Desta forma, evitava ao máximo a prática de tais exercícios, que trariam problemas para ele e para a escola - junto à Congregação, por exemplo -, que não podia se arriscar a ter sob sua égide filmes que trairiam suas concepções.

Um dos argumentos que Gama escreveu como atividade na ESC tratava-se da história de uma pessoa que estava ajoelhada ao confessional, relatando seus pecados, enquanto do outro lado do móvel confessional saia fichas de programação (dos antigos computadores). De acordo com Gama, ele pretendia causar um embate com essa “máquina de fazer servos”.¹⁷⁵ Após alguns dias, quando o texto chegou às mãos de Pe. Lopes, o Jesuíta o chamou para prestar esclarecimentos.

Uma das maneiras de contornar a situação da impossibilidade de produção foi incentivando enormemente as outras atividades, relacionadas à teoria cinematográfica e à reflexão. Mesmo que isso gerasse pensamentos os mais variados, os alunos não produziram cultura, o que ainda assim, mantinha a situação sob controle.

Em depoimento por telefone, Pe. Lopes, que começa a relatar a experiência da Escola, desiste, afirmando que é “é muito triste falar sobre isso; mataram a escola.” A questão é: quem matou? Os próprios jesuítas, a ditadura ferrenha da época, os alunos, a partir de suas reivindicações? A pergunta permanece sem resposta precisa. O mais provável é que a resposta seja encontrada em toda um conjunção de fatores, de econômicos a políticos, passando pelos estruturais e ideológicos.

¹⁷⁵ José Carlos Gama, 05/03/2007.

Padre Lopes está vivo e manteve-se até há pouco tempo interno no próprio colégio São Luis. Tanto Bersch quanto Lopes parecem querer esquecer ou abafar a história do curso.

A palavra “frustração” é correntemente utilizada para explicar o sentimento que a Escola deixou: frustraram-se os alunos, por não terem possibilidade de produção, frustraram-se os professores, que viam um bom projeto educacional se esvaír, frustrou-se Luis Díaz e Pe. Lopes, cada um deles sem a possibilidade de vislumbrar os diferentes cursos de cinema que planejaram e pretendiam realizar.

Ao final das atividades da Escola, ela já havia caído no ostracismo na vida acadêmica e cultural de São Paulo, que percebia a necessidade de se inserir nesse campo. Segundo Mello e Souza, “Os exemplos de Brasília, Belo Horizonte ou mesmo em ponto menor do padre Lopes forçaram a Universidade de São Paulo a se sintonizar com os novos tempos. Criou-se, assim, a Escola de Comunicações Culturais - ECC, depois Escola de Comunicações e Artes – ECA, com Paulo Emilio integrando o primeiro grupo de professores contratados.”¹⁷⁶, o que levou a sua saída da ESC.

No entanto, apesar da grande falta de recursos, da restrição das atividades, da falta de exercícios práticos, não se pode negar o fato de que a Escola foi um pólo da elite intelectual que congregava pessoas com os mais diversos tipo de pensamento cinematográfico e cultural. Se não veio a ser uma “escola cinematográfica”, já que nem sequer chegou a ter uma produção de filmes, possibilitou aos alunos uma grande formação cinematográfica. Muitos dos alunos saídos da instituição e que vieram a trabalhar com cinema, fizeram algo totalmente diferente do que pretendia o Pe. Lopes, envolvendo-se com o cinema da Boca do Lixo e depois com as pornochanchadas.

De acordo com Geraldo Santos Pereira, “À Escola de formação cinematográfica não compete exclusivamente a formação de quadros técnicos e especializados. Ela tem, além disso, outra finalidade, de destinação talvez mais alta: a de tornar-se centro de

¹⁷⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.495.

irradiação cultural.”¹⁷⁷ Se observarmos as atividades da Escola sobre esse viés, pode-se dizer que ela cumpriu suas finalidades enquanto pôde manter-se.

¹⁷⁷ PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro – História, Cultura, Economia e Educação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973, p.163.

5.) Conclusões

O pensamento católico sobre cinema, que começou a se formar já no início do século 20, teve seu momento de maior solidez entre meados da década de 50 e início de 60, quando, no Brasil, e em São Paulo particularmente, havia uma grande movimentação de consolidação da cultura cinematográfica.

Desta forma, as atividades promovidas pelo Cine-clubes do Centro Dom Vital e da Escola Superior de Cinema São Luis seriam mais uma oportunidade de se aprofundar neste fenômeno, tanto para os críticos e teóricos que teriam mais um ponto de ação – por isso a grande recorrência deles nas atividades promovidas pelos católicos, a exemplo de Paulo Emilio Salles Gomes, que esteve envolvido com a atuação da OME, do referido cineclubes e da ESC -, quanto para os interessados em cinema, no geral, e em realizar cinema, que teriam outras oportunidades de discuti-lo e aprender sua técnica.

Neste caso, se Hélio Furtado do Amaral tinha um pensamento sobre cinema que era considerado conservador, mas que de certa forma procurava manter-se atualizado, as concepções de Cinema da Escola São Luis, dirigida pelo pe. Lopes, baseavam-se em diretrizes católicas já ultrapassadas, apesar de, na prática, contar com uma bela equipe docente – ao mesmo tempo em que incentivava uma discussão e aprofundamento, buscava contê-los. Os alunos ali permaneceram enquanto percebiam que valeria a pena participar das ricas discussões sobre cinema e cultura, mesmo sem poder colocar suas idéias em prática - quando tornou-se insustentável manter-se na tensão entre o campo cultural cinematográfico e o campo religioso, muitos alunos romperam com a escola e partiram para a realização criativa fora de seus portões.

Apesar de criadas a partir das diretrizes católicas e utilizarem-se muitas vezes de sua metodologia (o cine-fórum, no Cine-clubes do Centro; os caminhos que levariam a prática do “bom cinema”, na ESC), nenhuma destas instituições alcançou o controle ideológico, quer utilizando-se de uma metodologia mais livre, como o Dom Vital, ou concepções, em teoria, mais fechadas, mas que não impedia que se proporcionasse grande formação, a partir de atividades também teóricas e de reflexão.

No caso destas duas instituições, o campo religioso buscava se aproximar do campo cultural cinematográfico¹⁷⁸ para tentar implantar suas concepções, com fim de dominá-lo. As atividades promovidas pelos católicos no campo do cinema, que buscaram apoio daqueles que pensavam a cultura cinematográfica, à parte dessa concepção, e que abarcou todos os interessados pelo aprofundamento do pensamento sobre cinema, acabaram por enfraquecer o campo religioso e fortalecer o campo cultural cinematográfico. Ou seja, ao invés de influir, a partir de suas diretrizes, na compreensão do cinema, acabou por incentivar propostas de pensamento cinematográfico desligadas desta concepção, e assim, acabou por ser encapsulado por ele.

¹⁷⁸ Para uma análise dos campos, com especial referência à literatura, observar: BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 2ª.Ed., em especial os capítulos intitulados “A emergência de um estrutura dualista” e “O mercado dos bens simbólicos”.

BIBLIOGRAFIA

III.a JORNADA CATÓLICA DE CINEMA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai.1958.

ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. *A Entrada da Igreja no Escurinho do Cinema: A Censura Católica ante a Produção Cinematográfica*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de Comunicação Católicos na Construção de uma Ordem Autoritária: 1907/1937*. 2002. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da F.F.L.C.H., Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMARAL, Hélio Furtado do (Org.). *O Juizado de Menores de São Paulo em Face dos Meios de Comunicação Social (Cinema – Imprensa – Rádio e Televisão – Teatro) (1956-1965)*. São Paulo: sem editora, 1966.

_____. A Miopia do Tempo... Perdido ou Redescoberto. In *Cisco – Revista de Cinema*. Ano I, n.4, 1986, p.08.

_____. A Propósito de O Caminho do Pecado: Moral em Concordata. In *Anhembi*. São Paulo, v.33, n.99, p.653-655, fev. 1959.

ANDRADE, Rudá. *Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, sem data.

_____. De São Paulo 1. In *Revista de Cultura Cinematográfica* n.06, maio jun. 1958, p.68.

APOSTOLADO DO CINEMA NO BRASIL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n.15, dez. jan. 1959, p.34-35.

- ARAÚJO, Luciana S.L.C. *A Crônica de Cinema no Recife dos Anos 50*. 1994. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André, MARIE, Michel. (org.). *L'Histoire du Cinéma – Nouvelles Approches*. Paris: Sorbonne, 1989.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: Crítico e Historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARROS, José Tavares de. *Cinema: Uma Carreira Universitária*. 1983. 75p. Memorial (Inscrição - Concurso de Professor Titular) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- BERNARDET, Jean-Claude. Do Cineclubismo. In *Suplemento Literário*, Estado de São Paulo. 28 jan. 1961.
- BLAKE, Gregory D. *The Crusade against the Movies, 1940-1975*. New York: Cambridge, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 2ª.Ed.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Novos Rumos do Centro Dom Vital”. *Última Hora, São Paulo*, 07 jun.1965.
- BRUNEAU, Thomás C. *Catolicismo Brasileiro em Época de Transição*. São Paulo: Loyola, 1974.
- CATANI, Afrânio Mendes. *Cogumelos de Uma Só Manhã – B.J.Duarte e o Cinema Brasileiro – Anhembi: 1950-1962*. 1991. 3v. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- CIOCHETTI, Ermetes e outros. *O Filme Japonês*. São Paulo: Grupo de Estudos Fílmicos, 1963.
- CURSO DE CULTURA CINEMATOGRAFICA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1957.
- DAÓLIO, Luiz Carlos. *Cineclubismo e Cine-fórum*. São Paulo: Cineclubes Pio XI da Academia São Paulo, 1962. 20 p.
- DIDONET, Humberto. A Pura Verdade Sobre o Cineclubismo. In *Revista de Cultura Cinematográfica* n.13 ago. set. 1959, p.16-19.
- _____. *Curso de Cinema*. Porto Alegre: Paulinas, 1960.
- _____. *Promoção de Bons Filmes*. Porto Alegre: Paulinas, 1959.
- _____. Apud FICHA FILMOLÓGICA DE A *PRIMEIRA MISSA*, sem data.
- DIVERSOS. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n.05, mar. abr. 1958, p.71.
- FALCONE, Fernando Trevas. *A Crítica Paraibana e o Cinema Brasileiro – Anos 50/60*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- _____. Ermetes Ciochetti (“Terra” e “A Caminho de Orion”) – Um jovem de nossa geração. *Folheto do Cine-clubes do Centro Dom Vital*, São Paulo, 14 dez. 1965.
- FINALIDADE DO CINECLUBE. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 29 mar.1961.
- FORD, Charles. *Le Cinéma au Service de la Foi*. Paris: Plon, 1953.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- GAMO, Alessandro (org.) FERREIRA, Jairo. *Críticas de Invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- GOMES, Carmem. “O Papa do Cinema”: Sua Santidade Pio XII. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 13, ago. set. 1959.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1, 1981.
- _____. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, v.2, 1981.
- LIMA, Alceu Amoroso; introdução e comentários AZZI, Riolando. *Notas Para a História do Centro Dom Vital*. Rio de Janeiro: Educam : Paulinas, 2001.
- LOGGER, Pe. Guido. *Educar para o Cinema*. Coleção Educar para a Vida v.2. Petrópolis: Vozes, 1965.
- _____. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- _____. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do S.I.C. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 13, ago. set. 1959.
- MACEDO, Felipe. *Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro*. Disponível em <http://utopia.com.br/cineclub/cronologia/crono_movimento.html>, acesso em 20/09/2004.
- _____. *Movimento Cineclubista Brasileiro*. São Paulo: Cineclubes da Fatec, 1982.
- MARINHO, José. *Dos Homens e Das Pedras: O Ciclo do Cinema Documentário Paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.
- MENEZES, José Rafael de. *Caminhos do Cinema*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- MIRANDA, Luiz Felipe, RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 3ª reimpr. 2001 da 5ª ed. 1994.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro – História, Cultura, Economia e Educação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

PIO XI, Papa. *Carta Encíclica VIGILANTI CURA Sobre o Cinema*. <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/vigcur0.htm>>, acesso em 25/09/2004.

PIO XII, Papa. *Carta Encíclica MIRANDA PRORSUS Sobre a Cinematografia, o Rádio e a Televisão*. <<http://www.veritatis.com.br/agnusdei/mirpro0.htm>>, acesso em 25/09/2004.

_____. *Allocution de Sa Sainteté Pie XII aux Representants du Monde Cinematographique*. 21 jun a 28 out 1955.

<http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_25101955_ideal-film_fr.html>, acesso em 01/02/2006.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica na Década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SILVA, Luciana Rodrigues. *A Formação em Cinema em Instituições de Ensino Superior Brasileiras – Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado*. 2004. 274 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Carlos Roberto. *Cinemateca Brasileira: 60 Anos em Movimento*. Catálogo da exposição promovida pela Cinemateca Brasileira e pelo SESC-SP, 2006, p.15.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no Paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Fontes Para o Estudo do Financiamento de Filmes: A Carteira de Crédito do Banco do Estado de São Paulo*. Disponível em <www.mnemocine.com.br>, acesso em 10/04/2006.

SOUZA, Luiz Alberto Gómez de. As Várias Faces da Igreja Católica. In *Estudos Avançados*. São Paulo, v.18, n.52, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142004000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 24/03/2007.

TERCEIRA FASE DA DIOCESE. Disponível em: <http://www.arquidiocese-sp.org.br/cpub/pt/Historia/Historia_3a_fase.php>, acesso em 16/05/2006.

VIEIRA, Carlos. A Situação dos Cine-clubes no Brasil. In *Imagem*. 2ª. Série, Lisboa, n.23, p.391, set.1958.

_____. A Criação dos Cineclubes no Brasil. In *Imagem*. 2ª. Série, Lisboa, n.13, p.23-25, jun.1955.

Entrevistas / Depoimentos:

José Carlos Gama, 05/03/2007.

Luis Díaz, 06/10/2006.

Luis Roberto Schrage Seabra Malta, 18/08/2006.

Luiz Antônio Bersch, 07/03/2007.

Por correio eletrônico:

Alfredo Davis Sternheim, 07/07/2006.

Andrea Tonacci, 22/03/2007.

Carlos Alberto Ebert, 07/08/2006.

Carlos Reicheinbach, 01/07/2006.

Gilberto Caron, 05/03/2007.

Hélio Furtado do Amaral, 22/02, 18 e 23/03, 15/04 e 11/05/2007.

João Callegaro, 15/09/2006.

Luiz Carlos Daólio, 12 e 17/01/2007.

Maria Rita Galvão, 21/07/2007.

Riolando Azzi, 06/07/2006.

William Reis Meirelles, 03/07/2007.

Por correspondência:

Hélio Furtado do Amaral, diversas ocasiões entre fevereiro e julho de 2007.

ANEXOS

Verbetes

Guido Logger

Padre Guido Logger era holandês e radicou-se no Brasil em 1936. Teve grande atuação no cinema: foi assistente eclesiástico da SIC (Serviço de Informação Cinematográfica) - que tinha uma postura de proteção aos fiéis, através das cotações morais -, e presidente do Centro de Orientação Cinematográfica, ligado à CNBB e destinado à formação de espectadores, ambos sediados na capital fluminense. Além disso, a partir de 1954, foi professor de cinema e teoria cinematográfica em cursos da Ação Social Arquidiocesana, no Rio de Janeiro e posteriormente na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Ministrou diversos cursos de cinema e palestras em várias cidades brasileiras, muitas vezes ao lado de Hélio Furtado do Amaral.

Publicou os livros *Elementos de Cinestética*, de 1957 e *Educar para o Cinema* da coleção Educar para a Vida, da editora Vozes, em 1965.

Hélio Furtado do Amaral

Filho do advogado Alberto José do Amaral e da dona de casa Júlia Furtado do Amaral, primogênito de dez irmãos, Hélio Furtado do Amaral nasceu em Rio Casca, na Zona da Mata Mineira, em 04 de maio de 1926. Fez os primeiros estudos na cidade natal e os estudos secundários em Nova Friburgo, como seminarista da Companhia de Jesus, no colégio Máximo Anchieta.

Ainda no seminário começou a se interessar pela sétima arte, mas o período dos estudos superiores foi decisivo para a aproximação ao cinema, ligação esta que vai se prolongar por décadas. Hélio frequentou por dois anos o curso de Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1948-50), o qual interrompeu para se dedicar ao estudo de cinema. Retomou os estudos em filosofia somente em 1967,

diplomando-se na Faculdade de Filosofia Nossa Senhora Medianeira, dos Padres Jesuítas.

Em 1950 começa a cursar o recém-criado Centro de Estudos Cinematográficos, que frequentou durante os três anos seguintes e onde entrou em contato com a produção cinematográfica, através da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. No mesmo ano passa a fazer parte da OME, a Orientação Moral dos Espetáculos, vinculada então a Arquidiocese de São Paulo. Mais adiante, foi sócio e membro do Conselho Diretor da União Cristã Brasileira de Comunicação Social (UCBC).

Em 1952, Hélio Furtado do Amaral conhece Prof. André Ruskowski, antigo Secretário Geral do OCIC, professor de cinema em Lima que anos mais tarde foi diretor/fundador da Faculdade de Comunicações de Ottawa, e Prof. Fernand Cadieux, sociólogo e grande animador de cineclubes no Canadá. Os dois membros do OCIC vieram ao Brasil para dar orientar animadores católicos de cinema.

A partir deste contato, Hélio Furtado do Amaral, ao lado do também integrante da OME, Álvaro Malheiros, começa a organizar Cursos de Iniciação Cinematográfica integrados ao curriculum do curso secundário de alguns colégios em São Paulo.

Em 1953 dá aulas de Introdução à Cultura Cinematográfica para universitários vinculados à Juventude Universitária Católica de São Paulo. Após estas experiências, Hélio Furtado do Amaral passa a proferir palestras, lecionar disciplinas e reger cursos relacionados ao cinema em diversos locais.

Em 1954 reger um curso de cinema com duração de 30 dias em São Luís do Maranhão. Em 1956, é convidado a reger um curso de Introdução à Cultura Cinematográfica no Colégio Máximo Cristo Rei (Filosofia e Teologia dos Padres Jesuítas) em São Leopoldo, Rio Grande do Sul. O curso, primeiro do gênero no país, teve duração de duas semanas, com frequência de quase 300 seminaristas. Além de noções de técnica e estética, de história do cinema e de crítica cinematográfica, Hélio Furtado já se propunha a utilizar o método de Cine-fórum, onde os seminaristas realizaram análises e debates de diversos filmes.

Em decorrência deste curso, surgiram nomes que mais tarde assumiriam uma atitude de liderança na organização de escolas de cinema: os jesuítas Pe. Edeimar Massote,

diretor/fundador da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e José Lopez Acedo, diretor/fundador da Escola Superior de Cinema São Luis, em São Paulo. Hélio Furtado acompanhou a criação destas duas escolas e lecionou nas duas instituições: na primeira deu aulas de História do Cinema e Análise de Autores, na segunda lecionou História do Cinema, entre 1967 e 68.

Em 1957, Hélio Furtado do Amaral volta à Porto Alegre, para um novo curso no Seminário Cristo Rei e agora também no Cineclube Pro Deo, que era coordenado pelo militante católico Humberto Didonet.

Ainda em 1957, Hélio se aproxima do Padre Guido Logger, holandês radicado no Brasil, militante católico que se dedicará à crítica cinematográfica durante anos. A associação entre Hélio Furtado e Pe. Guido Logger tornou possível a realização de Cursos de Introdução à Cultura Cinematográfica em inúmeras cidades, de estados como São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Espírito Santo, Bahia, Santa Catarina, Pernambuco, Rio de Janeiro e Paraná.

Em 1962, Amaral ministrou um curso de Introdução à Pesquisa Filmológica na Universidade Católica de São Paulo. Na mesma universidade, em 1970, dentro da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras *Sedes Sapientiae* deu aulas de Cultura Cinematográfica. Neste período também assessorou o Departamento de Psiquiatria e Psicologia Médica da Faculdade de Medicina da Unicamp na realização de filmes científicos.

Em 1957, sob a coordenação de Hélio, o Grupo de Cinema e Cultura promove um Curso de Cultura Cinematográfica no tradicional Centro Dom Vital. Este curso será o germe da criação do Cine-clube Centro Dom Vital, no qual o professor participou ativamente.

Hélio Furtado do Amaral foi também membro e vice-presidente da Comissão Estadual de Cultura (Conselho Estadual de Cultura) – Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo de São Paulo. Entre 1956 e 1961, enquanto membro da Comissão, foi parecerista do Financiamento de Filmes do Banco do Estado. Neste período analisou mais de uma centena de roteiros e diversos copiões.

Como delegado brasileiro, participou de três congressos mundiais do OCIC, em Havana, 1957, em Berlim, 1967 e em Luxemburgo, 1970. Foi também membro do Juri do OCIC no Festival de Mar del Plata, em 1965, e do Grande Prêmio OCIC, em Roma, 1970.

Desde o início de sua vida profissional Hélio Furtado foi funcionário público estadual. De 1947 até meados da década de 50, quando já atuava com bastante proximidade do cinema, ele trabalhou como Técnico de Laboratório da Secretaria de Agricultura. Após este período, o professor passou a fazer parte do quadro do Juizado de Menores de São Paulo, onde foi Chefe do Serviço de Comissões Técnicas (Cinema – Rádio/Televisão, Teatro e Imprensa/Literatura). Nesta fase, colaborou com a estruturação especializada de outros Juizados em capitais.

Sob orientação dos especialistas Prof. André Ruszkowski, Prof. Fernand Cadieux e Prof. Frei Félix Morlion - então reitor da Universidade Internacional “Pro Deo” em Roma -, Hélio Furtado do Amaral formulou alguns projetos de pesquisa, entre eles, um sobre suas experiências com menores infratores do Centro de Observação Feminino do Juizado de Menores de São Paulo, intitulado *O cinema como perspectiva de alfabetização*. Com esses trabalhos, participou do Seminário Continental de Meios de Comunicação Social (Lima, 1966) e da X Semana de Estudos do Problema de Menores (São Paulo, 1970).

Publicou os trabalhos *O Juizado de Menores de São Paulo em Face dos Meios de Comunicação Social* (1966) e *Juizado de Menores de São Paulo – Estrutura e Dinâmica*, além dos vários artigos nas revistas *Academos*, *Justitia*, *Convivium* (1962 a 66), *Vozes*, entre outras. Em grande parte destes artigos defendeu a necessidade do cinema como objeto de atenção por parte da Universidade.

Entre março e setembro de 1972 foi diretor do Departamento do Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema, por indicação do Pe. Edeimar Massote. Após a curta e malograda experiência no INC, no Rio de Janeiro, Hélio resolveu se afastar do Sudeste.

Em 1973, após submeter-se a concurso, foi nomeado professor titular da Universidade Federal de Goiás. Ocupou os cargos de Chefe do Departamento de

Comunicação e Presidente do colegiado de Cursos de Comunicação. Não obteve título de mestre ou doutor, apesar da extensa carreira.

No final da década de 70 foi um dos responsáveis pela criação do Cineclube Antônio das Mortes, em Goiânia.

Hélio conheceu e trabalhou com muitas pessoas do meio cinematográfico em São Paulo, entre eles Paulo Emilio Salles Gomes, Almeida Salles, entre outros, mas seu trabalho sofreu grandes críticas, por seu viés católico e de censura. Apesar de seus conhecimentos cinematográficos e da vontade de ser cineasta, nunca realizou este desejo. Manteve-se ligado ao cinema até a década de 90, quando se afastou definitivamente. Hélio vive em Goiânia com a mulher, com quem tem três filhos.

Humberto Didonet

Nascido na cidade de Júlio de Castilhos-RS, em 1921, foi cronista e crítico cinematográfico, colaborador do “Jornal do Dia, de Porto Alegre. Fundou nesta cidade o cineclube Pro-Deo em 1954 – um dos cineclubes católicos mais atuantes e com maior tempo de atividade -, a Federação Gaúcha de Cineclubes e a Associação Rio-grandense de Estudos Audiovisuais. Sua bibliografia compõe-se de artigos, guias, apostilas e outros trabalhos sobre cinema, como os livros *Promoção de Bons Filmes*, de 1959, e *Curso de Cinema* de 1960, ambos da editora Paulinas. Mantinha grande contato com Hélio Furtado do Amaral, Pe. Guido Logger e outros militantes, através das instituições católicas que representavam – chegaram a preparar alguns cursos em conjunto. Contribuiu enormemente para o pensamento católico sobre o cinema, dando grande importância à formação, sem deixar de preocupar-se pelo aspecto moral. Através de sua abnegada atuação, Porto Alegre, e outras cidades gaúchas, tiveram grande importância neste cenário, ao lado de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

José Rafael de Menezes

Intelectual paraibano que militou no cinema. Escreveu críticas em jornais da capital paraibana e dirigiu o Cineclube de João Pessoa em seu início. Em 1958 escreveu o livro *Caminhos do Cinema*, uma das poucas publicações brasileiras sobre cinema na época, publicado pela editora Agir no “calor do momento”; ligado ao Centro Dom Vital do Rio de Janeiro, fundou uma filial do Centro em João Pessoa. Foi também professor em vários colégios no Recife e professor universitário, escreveu os livros *Jackson de Figueiredo* e *Cristianismo e Socialização*, entre outros.

Luiz Carlos Daólio

Encarregado de cinema do Cine-Clube Pio XI da Academia São Paulo, no Seminário Central do Ipiranga, em São Paulo, durante 1962 e 1963. Então seminarista, era quem descobria as distribuidoras de filmes em 16mm e os programava para os colegas de seminário, além de ter registrado o cineclube. Ele e os outros cineclubistas preparavam informações e realizavam palestras sobre cinema para os colegas, além de montarem um jornalzinho. Após a exibição das películas, havia os “cine-fórums”, à maneira que Daólio descreveu em sua apostila “Cine-clubismo e Cine-Fórum”, fortemente inspirada nas diretrizes católicas, e que segundo ele foi elaborada para suprir a falta de literatura sobre o assunto – o cineclubista católico Humberto Didonet, do Rio Grande do Sul, chegou a lhe encomendar 200 cópias, que foram feitas uma a uma manualmente.

Alguns anos antes da experiência no Cine-Clube Pio XI, estudando filosofia no Seminário de Aparecida do Norte, coordenou o “Grupo de Cinema” – no seminário, os alunos formavam grupos de interesse por área –, que não organizava sessões, pois eram os padres quem decidiam os filmes a serem vistos nas salas da cidade, mas montavam um jornal-mural sobre cinema a cada quinze dias e debatiam os filmes assistidos. Quem “herdou” o grupo foi João Silvério Trevisan, que acabou por criar ali um cineclube propriamente dito.

Depois deste período estudantil nunca mais trabalhou com cinema, embora seu interesse pela sétima arte permaneça.

Riolando Azzi

Paulistano, formado em Teologia e História da Igreja, e Doutor em Filosofia, escreveu diversos livros sobre o catolicismo no Brasil. Como cinéfilo, participou de diversos cursos sobre cinema e de cineclubes. Frequentou as discussões de filmes no convento dos dominicanos, onde também orientou a discussão na ocasião do lançamento de *A Noite*, de Antonioni. Orientou durante um ano as reuniões mensais do cineclubes da Faculdade de Filosofia de Lorena. Participou, na década de 60, de um curso de cultura cinematográfica promovido pela Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, sob os cuidados de Padre Edeimar Massote.

OCIC

Office Catholique International du Cinéma. Organismo católico criado em 1928, em Haia, Holanda, com o objetivo de agrupar as iniciativas católicas no domínio do cinema e confrontar suas experiências, além de orientar, através de critérios morais, os católicos que iam ao cinema. Ao longo dos anos, no entanto, desenvolveu seu modo atuação e mudou sua postura com relação ao cinema, adotando diretrizes diversas.

Na ocasião do 2º Congresso Internacional do Cinema, em 1929, foi elaborado o primeiro estatuto do OCIC. Em 1933, durante o 3º Congresso, realizado em Bruxelas, os estatutos foram reformulados e criou-se uma secretaria permanente, ali sediada.

Durante muitos anos o OCIC realizou congressos internacionais e mundiais, de onde saíram algumas publicações que serviriam como diretrizes do posicionamento

católico frente ao cinema. Além disso, o organismo promovia premiações paralelas em grandes festivais europeus de cinema, como o de Veneza.

Na década de 50, quando sua atuação gozou de maior visibilidade, organizou os seguintes congressos mundiais e os respectivos temas:

1951 – 1º. Congresso em Lucerna, Suíça – Problema da crítica e responsabilidade dos críticos;

1952 – 4º. Congresso em Madri, Espanha – Educação Cinematográfica; ensino do cinema nas escolas¹⁷⁹;

1953 – 5º. Congresso em Malta – Problema do cinema para as terras das Missões; preocupações de espírito apostólico;

1954 – 6º. Congresso em Colônia, Alemanha – O problema da classificação moral;

1955 – 7º. Congresso em Dublin, Irlanda – O problema da classificação moral;

1957 – 8º. Congresso em Havana, Cuba – Valorização de bons filmes;

1958 – 9º. Congresso em Paris, França – Promoção de bons filmes.

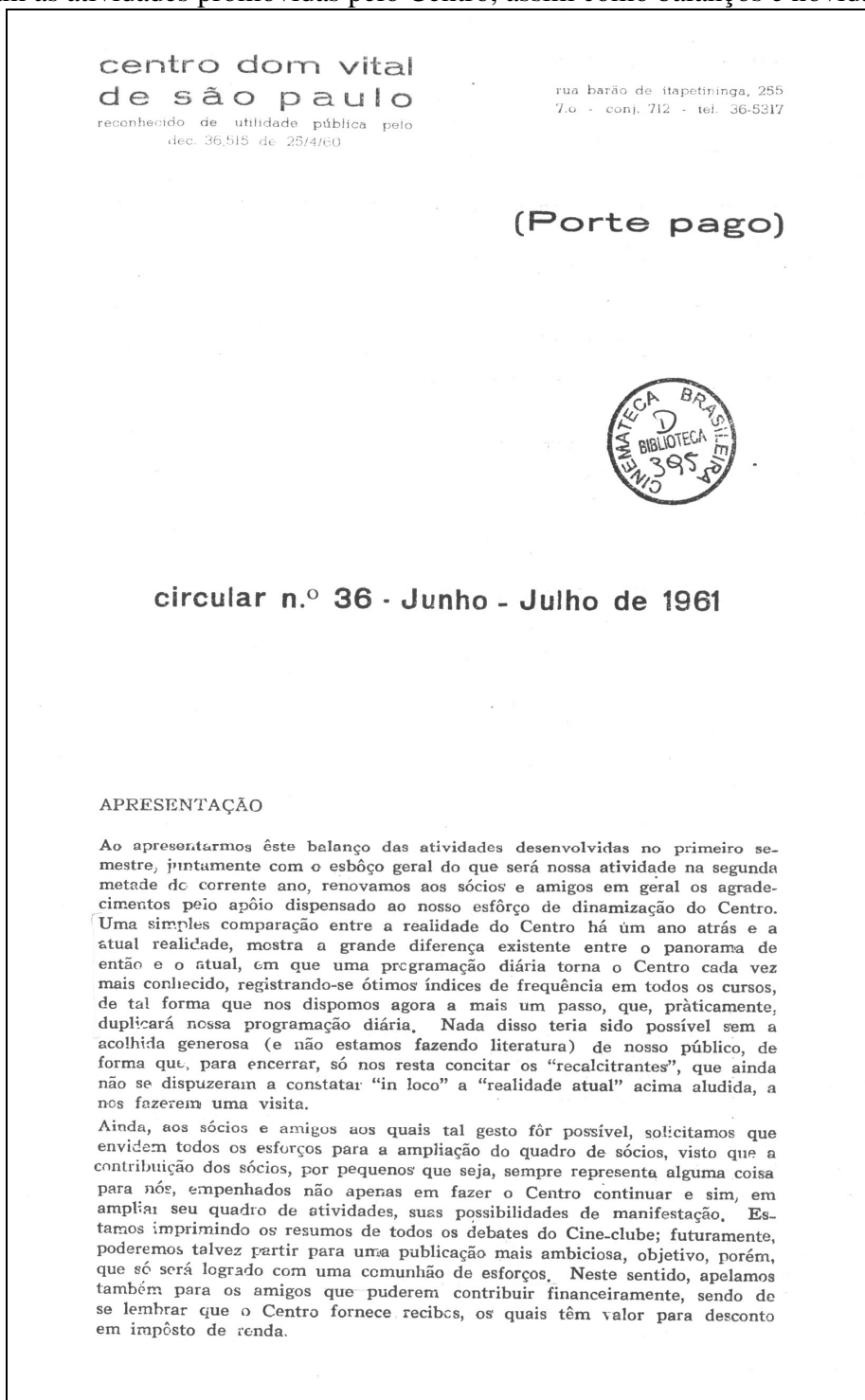
Esses dois últimos congressos contaram com a presença de delegados brasileiros: em 1957, em Havana, Hélio Furtado do Amaral e 1958, em Paris, Humberto Didonet.

O OCIC tinha uma publicação bimestral, a “Revue Internationale du Cinéma”, criada pelo Prof. André Ruskowski e que chegava ao Brasil através de seu correspondente nacional, o Serviço de Informações Cinematográficas, no Rio de Janeiro. O organismo é oficialmente implantado no Brasil na década de 80, com o título de OCIC-Brasil, nesta época, porém sua importância já era mínima se comparada às décadas anteriores.

¹⁷⁹ Não encontrei explicações para o fato de se passar do 1º. para o 4º Congresso, já que, segundo informações, os congressos tinham periodicidade anual.

Imagens

1. Exemplo de circular do Centro Dom Vital endereçada aos sócios. Deste modo se divulgavam as atividades promovidas pelo Centro, assim como balanços e novidades.



2. Publicação do debate sobre *A Doce Vida*, de Federico Fellini, ocorrido no Cine-club do Centro Dom Vital em 07 fev. 1961, inaugurando os debates deste ano e sua impressão em folhetos. Abaixo, a primeira página, com foto do momento da discussão.

o cine clube do centro dom vital
e "a doce vida"



3. Última página do folheto publicado sobre *A Doce Vida*, ilustrada com fotografia que retrata os dirigentes do Cine-clube e os freqüentadores, e desta forma, a dinâmica do debate. Dentre os dirigentes, há a especial participação do diretor Trigueirinho Neto, que voltaria ao Cine-clube em breve apresentando seu filme *Bahia de Todos os Santos*.



Enfim, um dos melhores filmes exibidos ultimamente em São Paulo, podendo formar, ao lado de "Hiroshima mon amour", de Alain Resnais entre os filmes definitivamente integrados na história do cinema, entre o que ela tem de mais grandioso e representativo.

Salientamos, ainda a participação, em nosso debate, do diretor Trigueirinho Neto, realizador de "Bahia de todos os Santos", um dos próximos debates do cine-clube, e do diretor de programação, Luiz Fernando Vianna Mendes que, unânimes, exaltaram a importância de "A doce vida".

LUIZ ROBERTO S. S. MALTA
JOSE' EDUARDO MARQUES DE OLIVEIRA
(Da Diretoria do Cine-Clube)

Legenda: Capa — Gianni Amico
Acima: — Aspecto parcial do público

**centro dom vital
de são paulo**

reconhecido de utilidade pública pelo
dec. 36.515 de 25/4/60

rua barão de itapetininga, 255
7.º conj. 712 - tel. 36-5317


fotos: José Xavier - João Xavier

4. Primeiro cartaz de divulgação da Escola Superior de Cinema São Luis, que foi colocado em diversos pontos da cidade de São Paulo. Quem figura na foto é o próprio Luis Díaz, um dos fundadores da Escola e criador do cartaz. Não há alusão ao ideário católico.



5. Primeiro folheto de divulgação da Escola Superior de Cinema São Luis. Na parte interna do folheto dobrável encontra-se a proposta do curso de cinema, sua estrutura e disciplinas além dos procedimentos para inscrição no vestibular.

FACULDADE DE ECONOMIA SÃO LUIS



**escola
superior
de cinema**

A Escola Superior de Cinema, fundada em 1965 pela Faculdade de Economia São Luis em São Paulo (SP) possui atualmente dois cursos:

1.º - Curso de Formação de:

PROFESSORES
ARGUMENTISTA
ROTEIRISTA
CENÓGRAFO
DIRETOR (Geral)
DIRETOR DE PRODUÇÃO
DIRETOR DE FOTOGRAFIA
DIRETOR ARTÍSTICO
DIRETOR SONOPLASTA
INTERPRETAÇÃO
DESENHO ANIMADO
TÉCNICOS AUXILIARES
MONTADOR
 Duração: 4 anos

2.º - Curso de Especialização.

1 - CURSO DE FORMAÇÃO

1.º ANO

MATERIAS DE ARTE:
 1 - Introdução à Arte
 2 - Estética da Arte
 3 - História da Arte

HUMANIDADES:
 1 - Filosofia (Lógica)
 2 - Estilística
 3 - Linguística
 4 - Psicologia
 5 - Ética - Moral

CINEMA:
 1 - Introdução ao Cinema
 2 - Argumento
 3 - Linguagem Cinematográfica
 4 - Plástica
 5 - Fotografia
 6 - História do Cinema (Primórdios)
 7 - História do Cinema Brasileiro
 8 - Crítica Cinematográfica

CULTURA GERAL:
 1 - Seminários
 2 - Entrevistas
 3 - Debates

PROJEÇÕES - FOTOGRAFIA

2.º ANO

MATERIAS DE ARTE:
 1 - Arte Dramática
 2 - História da Arte
 3 - Antropologia Cultural

HUMANIDADES:
 1 - História da Filosofia
 2 - Literatura
 3 - Psicologia de valores e das massas
 4 - Sociologia
 5 - Ética - Moral Profissional

CINEMA:
 1 - Roteiro
 2 - Estética Cinematográfica
 3 - Estilística Cinematográfica
 4 - Cenografia
 5 - Fotografia
 6 - História do Cinema
 7 - História do Cinema Novo (Brasileiro)
 8 - Sonoplastia
 9 - Filmologia

CULTURA GERAL:
 1 - Seminários
 2 - Entrevistas
 3 - Debates

PROJEÇÕES - LABORATÓRIO
 Cenografia
 Filmagem 8 m/m.

2 - CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO

Duração: 1 a 2 anos de acordo com a especialização.

O Concurso de habilitação constará de:

PROVA DE PORTUGUÊS (Redação)
PROVA DE CONHECIMENTOS GERAIS
 (Conhecimentos que deve ter um jovem de certa cultura)
TESTE PSICOTÉCNICO
ENTREVISTA

Condições de inscrição: Apresentação de certificado de conclusão do curso médio ou equivalente - 2 fotografias.

Local de inscrição: FACULDADE DE ECONOMIA SÃO LUIS
 Av. Paulista, 2324 - Das 20,00 às 23,00 hs.

Data de inscrição: de 20 de dezembro a 13 de janeiro.

Data das provas: 14, 16 e 17 de janeiro.

2.ª chamada (se houver): Inscrições até 13 de fevereiro.

Provas: 14, 16 e 17 de fevereiro.

Início das aulas: 1.º de março.

Dias de aulas: Segundas à Sábados.

Horário das aulas:

Diurno: A combinar
 Noturno: das 20 às 23 horas.

FACULDADE DE ECONOMIA SÃO LUIS - (Secretaria)
AV. PAULISTA, 2324
TELS.: 31-5359 - 36-2158

6. A parte externa do folheto de divulgação ilustra a motivação da Escola baseada nos ideais católicos de preocupação com os meios de comunicação.

porque uma escola superior de cinema?

Quem ignora que o CINEMA é uma das diversões mais populares de nossos dias no mundo inteiro e que, não raro, como arte, influe tremendamente sobre a massa, sobre a família e sobre os indivíduos?

Infelizmente não é a diversão e muito menos a arte o móvel principal para escolha de argumento, assuntos, cenas, etc. O que exerce pressão determinante sobre os produtores, exibidores e distribuidores, ao ponto de estes escravizarem a própria arte ao domínio econômico, é a ganância pelos lucros máximos!

Sendo um dos países que mais importa filmes, o Brasil está, com isso, não só prejudicando sua população, ao impingir-lhe toda a espécie de miasmas peliculares deletérios; mas, também está assistindo a uma profunda sangria em suas finanças.

Um cinema nacional bem orientado pode livrar-nos de toda distorção importada, disseminar uma cultura nacional sã e tornar-se ainda uma fonte de divisas!

Além disso o bom cinema:


- a) é um meio fácil de comunicação porque, falando uma linguagem universal, influe na sociedade como também penetra no mais íntimo do indivíduo; podendo até determinar alterações psíquicas e destruir hábitos.
- b) pode documentar os fatos históricos; sem deturpá-los, como faz o mau cinema, contribuindo para a veracidade e autenticidade.
- c) apresenta ao mundo os problemas sociais em suas dimensões verdadeiras acompanhados de soluções humanas, e cristãs e não incentivará o ódio entre irmãos, como faz o mau cinema criado com fins políticos e ideológicos.
- d) auxilia a didática na pedagogia e a ciência na pesquisa, como orienta o psicólogo e o psiquiatra no estudo do indivíduo e na cura do paciente.

Em resumo: O bom cinema faz atuante a mensagem de Jesus Cristo difundindo de forma suave e persuasiva os seus sublimes ensinamentos, que conduzem à felicidade e à paz. Como o mau cinema é uma escola que forma para o vício e para o crime, assim o bom cinema será a escola que formará o homem no cumprimento exato de seus deveres. Com efeito, a missão essencial da arte e sua mesma razão de ser é servir como elemento aperfeiçoante da entidade moral do homem; para o que, a mesma arte deve ser moral.

Mas para haver bom cinema é necessário haver boas películas. É para fazermos boas películas construtivas, educativas, amenas e formativas, que o Departamento de Cultura da Faculdade de Economia São Luís resolveu iniciar uma Escola Superior de Cinema.

CINEMA ao Serviço do HOMEM

Lema:
Apresentar a VERDADE de forma BELA e BONDOSA sobre problemas HUMANOS e principalmente SOCIAIS com soluções CONSTRUTIVAS e OTIMISTAS




escola superior de cinema

FACULDADE DE ECONOMIA SÃO LUÍS
AV. PAULISTA, 2324 - Tel. 31-5359, 36-2158
SÃO PAULO - S. P.

escola superior de cinema

faculdade de economia são luís



"Eu criaria uma nova linguagem, pois uma idéia é mais importante que um tema. O verdadeiro espírito da vida é um aspecto da questão; o outro aspecto é uma nova compreensão da forma. Ai, onde ambos se cruzam, reside o Cinema do Futuro".
S. EISENSTEIN, 1946

programa dos cursos

7. Parte externa do folheto de divulgação do Curso de Cultura Cinematográfica voltado para o clero, promovido pela Escola em 1967.

CINEMA ao Serviço
do **HOMEM**

Lema:
Apresentar a **VERDADE**
de forma **BELA e BONDOSA**
sôbre problemas **HUMANOS**
e principalmente **SOCIAIS**
com (possíveis) soluções
CONSTRUTIVAS e OTIMISTAS

ESC

**escola superior
de cinema**

Horário dos Cursos:
das 9 horas às 11,30 horas
das 14 horas às 17,30 horas

Local:
Avenida Paulista, 2324
Fones: 31-1515 - 31-5359

curso de cultura
cinematográfica
para padres, religiosos
e religiosas
da escola sup. de cinema

de 20 à 29 de janeiro de 1967

8. Na parte interna do folheto vê-se a apresentação do curso, assim como seu programa e instituições colaboradoras, entre elas, a Cinemateca Brasileira.

<p style="text-align: center;">Curso de Cultura Cinematográfica</p> <p>Pela presente temos a satisfação de convidar V. Revma. para participar do Curso de Cultura Cinematográfica, a realizar-se em São Paulo, de 20 à 29 de janeiro de 1967.</p> <p>O referido Curso, seguindo a orientação do Concílio no Apostolado moderno com os meios audio-Visuais, têm por finalidade capacitar aos Sacerdotes e Religiosos a um trabalho apostólico e eficaz, através do Cinema.</p> <p>Na certeza de sua adesão e irrestrita colaboração, agradecemos antecipadamente, enviando nossa bênção.</p> <p>† AGNELO Cardeal ROSSI, Arcebispo Metropolitano</p>	<p style="text-align: center;"><u>Programa</u></p> <p>Dia 20 às 14,00 hs. - Aula Inaugural Apresentação do curso O Cinema no mundo de hoje Projeção</p> <p>Dia 21 às 9,00 hs. - Primórdios do Cinema Processo criativo do filme (1.a parte) Secretariado Debate MESA REDONDA: Evangelificação através do Cinema Projeção</p> <p>Dia 23 às 9,00 hs. - Processo criativo do filme (2.a parte) História do Cinema mudo História do Cinema Brasileiro Debate MESA REDONDA: Educação para e pelo Cinema Projeção</p> <p>Dia 24 às 9,00 hs. - História do Cinema sonoro Linguagem cinematográfica Como se faz um Cine-Forum História do Cinema novo (Brasileiro) Debate MESA REDONDA: Juventude e Cinema Projeção</p> <p>Dia 25 às 14,00 hs. - Projeção (Colégio S. Inês)</p> <p>Dia 26 às 9,00 hs. - Fotografia e Iluminação Plástica Gêneros de filmes Aula prática de conservação de máquinas e de projeção Debate MESA REDONDA: O ensino do Cinema nos colégios e seminários maiores e menores Projeção</p> <p>Dia 27 às 9,00 hs. - Produção Montagem e Mixagem Psicologia e Sociologia do Cinema Cine Clubes Debate MESA REDONDA: O Cinema e a Censura (oficial e católica) Projeção</p> <p>Dia 28 às 9,00 hs. - Crítica de cinema Direção Fichário e Biblioteca Debate MESA REDONDA: Cinema católico (produção, distribuição e exibição) Projeção</p> <p>Dia 29 às 14,00 hs. - MESA REDONDA: Filmes nas Igrejas Encerramento: Entrega de Diplomas Projeção Breve Debate</p> <p>N. B. — Este programa está sujeito a modificações.</p>
<p>Colaborações</p> <p>Colégio São Luís Colégio Santa Inês Cinemateca Brasileira Gráfica Nossa Senhora das Graças Ltda. Sr. Durval Paraguassu de Lacerda</p>	

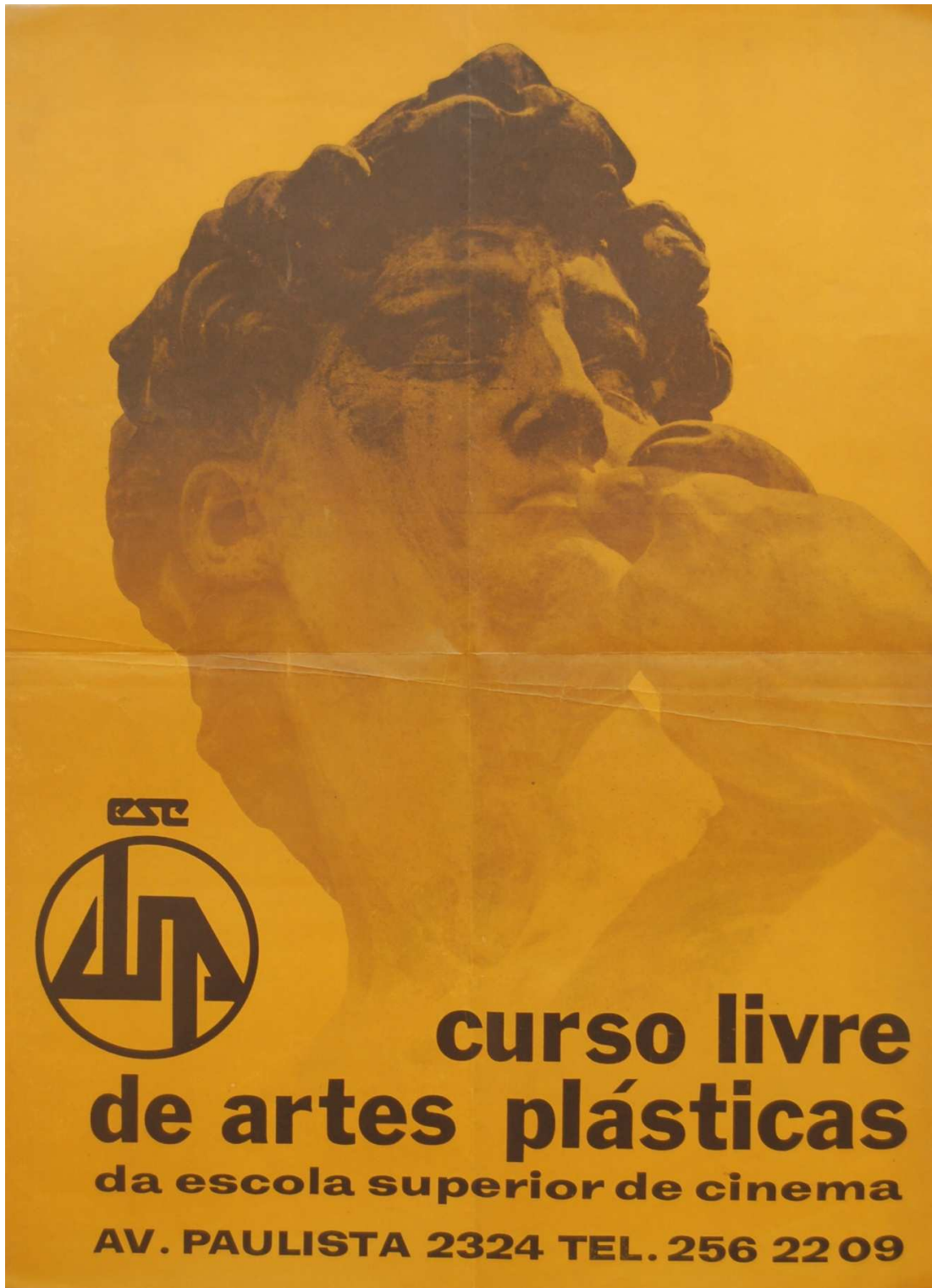
9. Cartaz de divulgação do curso de fotografia que seria instituído pela Escola, mas que nunca ocorreu.



**você quer aprender fotografia?
venha falar com a gente.**

ESC **ESCOLA SUPERIOR DE CINEMA**
Av. Paulista 2324 Tel. 256 22 09
Laboratório Bela Cintra 629 Tel. 256 87 44

10. Cartaz de divulgação do curso de artes plásticas que seria promovido pela Escola e que nunca se realizou.



11. Certificado de conclusão de curso de José Carlos Gama, referente ao curso superior de Cinema.

FACULDADE DE ECONOMIA SAO LUIS

(Mantida pela Sociedade Brasileira de Educação)

RECONHECIDA PELOS DECRETOS FEDERAIS:
 N.º 30.267 DE 11-12-51 - D.O.U. DE 22-12-51 : CIÊNCIAS ECONÔMICAS
 N.º 79.870 DE 27-06-77 - D.O.U. DE 28-06-77 : ADMINISTRAÇÃO DE
 EMPRESAS E CIÊNCIAS CONTÁBEIS

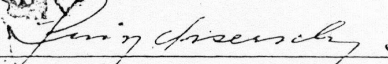
CEP 01414 - RUA HADDOCK LOBO, 400 - TEL. 257-3092
 SÃO PAULO - SP


CERTIFICADO

Certificamos, para os devidos fins e efeitos, que o sr. JOSÉ CARLOS BISCONCINI GAMA, filho de José Rodrigues Gama e de Da. Hilda Bisconcini Gama, nascido aos 09 de novembro de 1945, Em São Paulo; Capital, cursou com aproveitamento, conforme discriminação, abaixo, as disciplinas do curso superior de Cinema, da Escola Superior de Cinema, extinta, cujos arquivos encontram-se na Faculdade de Economia São Luís, mantida pela mesma Entidade Mantenedora, a Sociedade Brasileira de Educação, tendo o mesmo aluno obtido aprovação nas disciplinas a seguir relacionadas, em nível superior de Estudos:

Disciplinas do curso:	1º Período/Situação/Hs.aula-2º Per. (1969)	Situação/Hs.aula (1969)
Estudo de Problemas Brasileiros	Aprov. 30	Aprov. 30
Fotografia	" 75	" 75
Teoria da Informação e Comunicação	" 60	" 60
Estilística	" 60	" 60
Artes Gráficas no Cinema/Desenho	" 60	" 60
Literatura Brasileira	-----	" 60
	<u>3º Período/1970</u>	<u>4º Período/1970</u>
História da Arte	" 60	" 60
Psicologia	" 60	" 60
Filosofia	" 45	" 45
Roteiro	" 60	" 60
Antropologia	" 30	" 30
Estética	-----	" 60
	<u>5º Período/1971</u>	<u>6º Período/1971</u>
História do Cinema	" 60	" 60
Sociologia	" 60	" 60
Linguagem Cinematográfica	" 60	" 60
Estética	" 75	-----
Psicopatologia	" 60	-----
Decuplagem	" 60	-----
História das Religiões	" 30	-----
Cenografia	-----	Aprov. 60
Iluminação	-----	" 60
Sonoplastia	-----	" 60
Fotografia Cinematográfica	-----	" 60
	<u>7º Período/1972</u>	<u>8º Período/1972</u>
Produção Cinematográfica	" 60	" 60
Cinema Brasileiro	" 60	" 60
Técnica Cinematográfica	" 30	" 30
Expressão Corporal	" 60	-----
Montagem Cinematográfica	" 60	-----
Cinema I (Prática)	" 150	-----
Cinema Brasileiro (Prática)	-----	" 150
Crítica Histórica	" 60	-----
Animação Cinematográfica	-----	" 30

São Paulo, 22 de maio de 1978.


 Prof. Luiz Antonio Bersch
 RG. nº 4.455.581 -
 Secretário Geral


 Dr. Francisco Cósia
 Diretor Comunitário

Entrevista concedida por Hélio Furtado Amaral, 81 anos, entre fevereiro e julho de 2007.

Qual sua formação e como se deu seu envolvimento com o cinema?

O senhor foi seminarista? Se sim, ligado a qual irmandade? Fez parte da Ação Católica?

(Preliminar: afastei-me do cinema por entender que o meu tempo já passou. Saturei as pessoas e me saturei. Chegou a fase dos gênios da raça).

Interessei-me pelo estudo do cinema quando, em 1950, passei a participar da então Orientação Moral dos Espetáculos, criada em 1937. A OME era, à época, vinculada à Arquidiocese de São Paulo. A entidade tinha a finalidade de se reunir semanalmente e de discutir os filmes em lançamento na capital e publicar suas críticas, às sextas-feiras, no jornal “A Gazeta” ou no semanário, “O Legionário”, então dirigido pelo professor Plínio Correia de Oliveira, fundador da “TFP” (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade). (O professor Plínio Correia de Oliveira, dotado de vasta cultura, era um ser inatingível, idolatrado. O grupo, de que ele era líder, rezava o terço diariamente na missa e esta deveria ser em Latim, era ultra-conservador. O professor Plínio queria o restabelecimento do Regime Imperial (Patronovista); ao tomar um táxi, exigia que o motorista abrisse a porta e não se sentava ao lado deste.

A minha timidez me impediu uma maior aproximação com o grupo. Aliás, havia uma personagem, Ulhôa Cintra, o “sombra”, que era um verdadeiro segurança.

Da OME participaram nomes de prestígio do laicato católico como: Padre Laércio Dias de Moura, S.J., ex-Reitor da PUC/RJ, Dom Cândido, OSB (quando ainda universitário de Direito e de Filosofia; foi meu professor de Estética na Faculdade de Filosofia, Ciências, e Letras de São Bento da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), Clóvis Garcia, cenógrafo, mais tarde professor da ECA, da USP, Luiz Toloza Oliveira Costa Filho (advogado e assistente social), Aldo Hênio Francisco Simisgalli (assessor jurídico e assistente social - professor da Escola de Serviço Social, incorporada à

PUC/SP), Leonardo José de Carvalho (advogado e professor de Filosofia do Colégio São Bento e da Escola de Serviço Social de PUC/SP), filho do Desembargador Afonso José de Carvalho, ex-Presidente do Tribunal de Justiça de São Paulo, poeta), Danilo Marchese (advogado e artista plástico), José Ângelo Gaiarsa (psicanalista), Paulo Cotrim (Orientador Educacional do Colégio São Bento), Luiz Alberto Ramos de Faria (funcionário público estadual), Hélio de Quadros Arruda (Desembargador - professor de Direito).

Nos anos 50, ingressaram na OME, além de mim, Álvaro Malheiros, José Maria Whitaker Neto, Paulo de Carvalho Borges, uma geração de jovens, originários do Colégio São Luis, que receberam sólida formação religiosa do Padre Walter Mariaux, jesuíta e que se projetou no mundo, como liderança na Confederação das Congregações Marianas, com sede em Roma.

A OME, apesar de suas limitações, tinha um aspecto particular: colocava em discussão todos os filmes lançados em São Paulo. Era uma discussão que enfatizava o aspecto moral, desconsiderando o valor estético da obra. Um sistema que empobrecia a análise do filme.

O fato da prevalência do aspecto moral sem consideração do estético criou uma polêmica no grupo, obrigando Álvaro Malheiros e Hélio Furtado do Amaral a proporem à OME, através da Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs, que fossem autorizado a cursar o Centro de Estudos Cinematográficos.

Cabe dizer que a Comissão de Moral Costumes incorporou a OME e estimulou assim o exercício de uma censura radical contra as empresas exibidoras, quando os filmes recebiam a cotação Condenado. Nesse ponto, havia uma preocupação em seguir as diretrizes da Legião da Decência dos Estados Unidos.

De 1950 a 1966, exerci a funções de Secretário da Comissão de Moral e Costumes - como, verdadeiro ateu - além de atuar, como crítico, da OME. Um tipo de atividade que conflitava com meus estudos de Filosofia na PUC/SP e com a necessidade de aprofundamento no campo do cinema, já que a presença do cineasta Alberto de Almeida Cavalcanti (em seu retorno ao país, após se ligar ao Documentário Inglês e à Vanguarda Francesa), nos obrigou a ingressarmos no Centro de Estudos Cinematográficos. O Centro era uma criação apoiada por Cavalcanti, já que este fora incumbido da fundação da

Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A grande alma do Centro era Trigueirinho Neto, que, ao depois, cursaria o “Centro Spirituale di Cinematografia”, em Roma.

O funcionamento do Centro era precário, embora nele se destacassem, como professores, Marcos Marguliés (de origem polonesa, que estudara no “Institut des Hautes Études Cinématographiques”, IDHEC), Ruggero Jacobbi. Mas o Centro enfrentava muitos problemas, inclusive crises acentuadas. (O próprio Fernando Henrique Cardoso aparecia por lá algumas vezes, ele que era estudante de Ciências Sociais - talvez em visita à namorada e apoiando as reivindicações dos alunos).

Esperava eu ser um aluno brilhante de Filosofia na PUC/SP. Encontrei, porém, no professor Leonardo Van Acker a fonte de maiores críticas:

a) que enquanto não fosse organizado, não seria bem sucedido em especial na Lógica (O professor Van Acker era douto, doutíssimo, na Lógica Aristotélica, assumida por Santo Tomás de Aquino);

b) que, por limitações intelectuais, não deveria freqüentar a Biblioteca de São Bento (ora, eu era assíduo freqüentador, graças a uma profunda amizade ao meu professor de alemão Luiz Kubinski (Kubinski era aparentado do então Padre Nicolau Boer, sociólogo, vindo da Hungria e que veio a ser colaborador de “O Estado de São Paulo”. Quando Boer preparava os seus sermões, eu o ajudava na língua. Kubinski era o bibliotecário);

c) que eu deveria direcionar melhor meus estudos, evitando assim de me dedicar ao cinema (dois colegas de Filosofia foram meus contatos constantes em estudos fora de aula: o hoje advogado, Breno Mário Pileggi - que não vejo há mais de 50 anos – e a poetisa e dramaturga, Renata Pallottini, ex-professora da ECA. Pileggi e eu líamos e discutíamos os textos de Joseph Maréchal, S.J., em especial “Le point de départ de la metaphysique”. Como eu dominava, regularmente, o grego, estudávamos os textos de Aristóteles em “Organon”.)

Lamento que o professor Van Acker, um sábio, já falecido, me tenha desestimulado no estudo do cinema, além de me reduzir a zero, quando afirmava, em aula, que eu fora expulso de jesuítas, por incapacidade - como se explica que uma década depois,

os jesuítas me tenham convidado para dar um Curso de Cinema para filósofos e teólogos no Colégio Máximo Cristo Rei, hoje Unisinos?

Os anos 50 me encontraram na condição de funcionário público, como técnico de laboratório, lotado no Departamento de Produção Animal. Aí encontrei três oportunidades:

A primeira, o fato de o veterinário João Barrison Villares (que seria mais tarde professor em Botucatu - UNESP) me haver utilizado como pesquisador, em sua área, para levantamentos bibliográficos;

A segunda, ao me aliar ao veterinário José Marques de Mello para elaborar um trabalho sobre a “aplicação de método didático na divulgação científica”, em 1950. O trabalho foi elogiado mas muitos acabaram por desvalorizá-lo - sempre o problema de inexistência de verba.

À época, estavam em evidência as teses do cinema educativo, graças a Jônathas Serrano, Humberto Mauro e Roquette Pinto. Infelizmente, à época, eu tinha preconceito contra o cinema educativo; só, em 1972, quando fui nomeado Diretor do Departamento de Filme Educativo do Instituto Nacional do Cinema, mudei o meu ponto de vista, principalmente após ver cerca de 800 filmes de curta-metragem.

A terceira – por ligação ao trabalho, com Zoe Olindina Prestes Gomes, no Parque da Água Branca. Zoé, parente de docentes da Escola de Veterinária, era co-cunhada do Paulo Emilio Salles Gomes. Por ela conheci, nos mínimos detalhes, todo o universo familiar de Paulo Emilio, na perspectiva de uma contra-parente que encarava o cinema como algo acessório, uma atividade descabida. Mesmo assim, iniciei através dela uma correspondência com o Paulo Emilio, sem pensar no aspecto ideológico: eu, católico, o Paulo Emilio, um agnóstico, quase uma “Anima naturaliter Christiana”, no dizer de Santo Agostinho.

Há circunstâncias, locais e pessoas que me aproximaram mais ainda do cinema:

a) Nasci em Rio Casca/MG, cidade da Zona da Mata, próxima de Cataguases, ou de Volta Grande, de onde era o grande Humberto Mauro. (Presença do Padre Antônio Ribeiro Pinto, famoso milagreiro, já que meu pai, que era ateu, fora promotor público em

Rio Casca e aprovado em concurso para Juiz de Direito, ameaçado de ser preso por agentes policiais do Governo do Estado. Fugiu e acabou se mudando para o Rio de Janeiro).

b) Minha mãe vivia contando que dois primos dela, engenheiros, moravam em Los Angeles e se dedicavam ao cinema. Por ser de família numerosa, nunca descobri os nomes dos parentes, que, nos Estados Unidos, adotaram pseudônimos;

c) Meus pais eram viciados em cinema, numa época em que “E o vento levou ” significou um extraordinário acontecimento social (1940).

d) Meu pai fora magistrado em Nova Friburgo RJ, cidade de onde surgiram nomes no Cinema Brasileiro: Anélio Latini Filho, autor do 1º longa metragem em desenho animado, “Sinfonia Amazônica”, Mário Latini, Roberto Farias e seu irmão Reginaldo. Um dos maiores nomes da chanchada, Watson Macedo, tio de Eliane, residia no Hotel Friburguense;

e) Apesar de o professor Van Acker me hostilizar, devo a ele a descoberta de Henri Bergson, com sua “intuição criadora”. Daí a inteligência precisar estatizar as coisas para entendê-las. Eis a base do cinema.

f) Além do Centro de Estudos Cinematográficos, aproximei-me do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo. Pude assim evoluir no aspecto técnico do cinema. Tive contato com Ruy Santos que fora assistente de Edgard Brasil em “Limite”, de Mário Peixoto e Rodolfo Nanni, que fizera, se não me engano, com os irmãos Santos Pereira, o “IDHEC”. Máximo Barro esqueceu-se de que fui seu aluno, ele que sempre foi montador, e hoje é professor da FAAP.

Eu era um elemento de conciliação entre o Serviço Nacional de Informações (Rio de Janeiro), que pretendia impôr uma unidade na cotação moral dos filmes, e a OME, que era regional. Por causa disso, tornei-me simpático ao órgão nacional e acabei sendo beneficiado. Nessa época, o Serviço Nacional de Informações era ligado a Dom Helder Câmara, que logo seria, por muitos anos, Secretário-Geral da CNBB.

Em 1954, por interferência de Dom Helder Câmara e a pedido de João Mohana (médico, depois sacerdote e escritor maranhense, que se notabilizou com obras como “O Outro Caminho” e “Maria Tempestade”), regi um Curso de Cinema, em São Luís/Ma (na oportunidade, o escritor e cineasta, João Silvério Trevisan pediu-me para interferir junto

Mohana para adaptar ao cinema “Maria Tempestade”, Mohana não aceitou a proposta). Foi o curso uma experiência inédita para mim, obrigado a estabelecer regras para análise de filmes, ensinou a decupar, ao oferecer as bases da montagem, a decompor as obras cinematográficas e a definir os filmes do ponto de vista moral.

Essa experiência fora precedida por um Curso de Cinema, dado por Álvaro Malheiros (com grande capacidade didática e facilidade de expressão) e por mim, para a Juventude Universitária Católica (JUC) em São Paulo, a pedido de Plínio de Arruda Sampaio. Do Curso participaram Jorge de Cunha Lima, Luis Carlos Bresser Pereira, que anos mais tarde seria crítico de cinema do jornal “O Tempo” (atento à violenta reação de Fernando de Barros à minha posição em relação a seu roteiro “Moral em Concordata”, com base na peça de Abílio Pereira de Almeida, cujo irmão, Félix, era jesuíta).

Fui seminarista dos Jesuítas. Estudei no então Colégio Maximo Anchieta (o celebrado Colégio Anchieta em discurso de Rui Barbosa), em Nova Friburgo/RJ: Seminário Menor e Noviciado (O livro do Padre Fernando Bastos de Ávila, S.J., “A alma de um padre - testemunho de uma vida”, relata aspecto da vida dos seminaristas). Já naquele tempo, os estudantes não tinham qualquer contato com o cinema; quando havia algumas exposições, em cenas um pouco mais sensuais, sempre se colocava em objeto escuro que vedava as imagens. (De 1938 a 1945)

A preocupação com o cinema de um modo efetivo só apareceu anos mais tarde: em 1956, quando o Padre Guido Logger regeu um Curso de Cinema para estudantes de Filosofia, em Nova Friburgo/RJ, sob a influência do Padre Henrique Cláudio de Lima Vaz, um dos grandes filósofos brasileiro; em 1956, rego um curso de cinema para estudantes de Filosofia e de Teologia, em São Leopoldo/RS, no Colégio Máximo Cristo Rei, hoje transformado na Unisinos.

No curso dado pelo padre Guido Logger surgiria José Tavares de Barros que era estudante de Filosofia e se tornou um dos grandes estudiosos de cinema, no Brasil. Do Curso dado por mim apareceriam os Padres Edeimar Massote, S.J. e José Acedo Lopez. Tanto José Tavares de Barros – que deixou o Seminário -, como o Padre Massote representam, com o Padre Guido Logger (holandês, radicado no Brasil, desde 1936) – autor

da obra clássica, “Elementos de Cinestética” -, um dos grandes do grupo católico que se dedicava ao cinema. Devem ser citados e respeitados.

Lamento que a Dra. Maria de Lourdes Baldi de Alcântara, ao elaborar sua tese, não tenha se aprofundado na relação católicos – cinema. Nem sei se a minha colaboração a ela, como co-orientador, tenha sido eficiente. Acho que, apesar de ter sido indicado pela professora Lúcia Maria Sálvia Coelho (esposa, à época, do professor Ruy Galvão de Andrada Coelho), fracassei e foi bom o fracasso. (Indicado para co-orientador da tese, infelizmente ela não se dignou de me apresentar sua Dissertação de Mestrado, sobre a orientação do professor Renato Ortiz).

Quais cargos relacionados a cinema ocupou entre as décadas de 50 e 60?

- Fui membro da Orientação Moral dos Espetáculos: de 1950 a 1966.

- Desde 1956, fui colocado (como servidor público estadual) à disposição da então Juiz de Menores, Aldo de Assis Dias para exercer funções de assessoria e de Chefe do Serviço de Comissões Técnicas do Juizado de Menores de São Paulo. Coube-me, nos limites da capacidade individual, organizar um sistema de colaboração da comunidade em relação aos Meios de Comunicação Social (Cinema - Rádio e TV – Teatro – Imprensa e Literatura). Esse sistema percorreu etapas no período de 1956 a 1970, sendo que a sua maior amplitude se deu de 1956 a 1966, quando exercia o cargo o juiz Aldo de Assis Dias, por “O Estado de São Paulo” considerado um dos maiores Juízes de Menores de São Paulo e por outros, como José Inácio de Melo Souza (In “Fontes para o Estudo do Financiamento de Filmes: a Carteira de Crédito do Banco do Estado de São Paulo”), um reacionário”.

- Coordenador do grupo Cultura e Cinema e Grupo de Formação Cinematográfica da Confederação das Famílias Cristãs.

- Uma experiência que tentou introduzir o cinema, como disciplina, no currículo escolar, atingindo inúmeros colégios católicos da Capital (Des Oiseaux, Sion, São Luís, São Bento, Santa Inês, Santa Cruz, etc.). No período de 1956 a 1974, Guido Logger e Hélio Furtado do Amaral realizaram Cursos de Cinema e de Introdução à Cultura Cinematográfica em cerca de 150 cidades brasileiras.

O Grupo de Formação Cinematográfica era constituído de Luís Antônio Souza Lima de Macedo, de Gilberto de Souza Lima, de Paulo Victor de Souza Lima Júnior, de Álvaro Malheiros, além de Hélio Furtado do Amaral.

- Representante do Banco do Estado de São Paulo na comissão de julgamento de filmes nacionais. Seu trabalho abarcou o exame crítico de cem roteiros e copiões, além de acompanhamento de filmagens, de montagem, de entrevista com diretores ou produtores. Essa representação se deu no período de 1956 a 1961.

- Colaborador técnico do Juizado de Menores do Rio de Janeiro (Juiz de Menores: Alberto Augusto Cavalcanti de Gusmão) e Belo Horizonte (Juiz de Menores: Moacyr Pimenta Brant, pai do letrista Fernando Brant).

- Assessoria do setor de Comunicações Social da CNBB (coordenado por Dom Avelar Brandão Vilela).

Qual sua relação com o OCIC (Office Catholique International du Cinéma)? Há um texto escrito pelo senhor no boletim do Centro Dom Vital de São Paulo sobre suas impressões a respeito do oitavo Congresso do OCIC, em Havana, no final da década de 50. O senhor esteve lá com algum cargo específico?

Sua concepção sobre cinema na época se baseava no conteúdo dos documentos da OCIC e nas encíclicas *Vigilanti Cura* e *Miranda Prorsus*, que tratavam sobre o evento cinematográfico?

Minha ligação com o “OCIC” veio através do Serviço Nacional de Informações e do professor Andrés Ruzkowski, que era Secretário-Geral do “OCIC”. Daí a minha participação no Congresso Nacional do “OCIC”, realizada em 1957, em Havana, com a ressalva de que a Confederação das Famílias Cristãs financiou minha viagem. É claro que os meus horizontes culturais e críticos foram ampliados, embora sentisse que o “OCIC” ainda estava preso ao aspecto moral. Tanto a encíclica “Vigilanti Cura” como a “Miranda Prorsus” eram tomadas como diretrizes. Havia, no entanto uma abertura para a educação cinematográfica, a formação do espectador.

Fui um simples representante do Brasil, que compareceu através de Hilda de Azevedo Soares. Hilda é um nome que não pode ser deixado de lado, ela que era um influente personagem junto a Dom Helder Câmara e que tinha formação em cinema, muito ligada ao então professor de História do Cinema (da ASA, Ação Social Arquidiocesana), o hoje renomado sociólogo, Cândido Mendes de Almeida, irmão do falecido Dom Luciano.

Devo ao “OCIC” inúmeros benefícios e atenções; praticamente reconhecia em mim a única pessoa que merecia consideração na OME.

Como se divulgavam as idéias cristãs sobre cinema no Brasil? O senhor sofreu preconceitos por ser declaradamente católico?

A divulgação das idéias cristãs no Brasil não era assim tão nítida, os jornais nem sempre levavam a sério os documentos da Igreja.

A hierarquia católica mantinha sob tacape leigos que se ocupavam do cinema. Era fatal nas associações, na OME e no Serviço Nacional de Informações a presença de assistentes eclesiásticos. É verdade que, nos últimos anos, o Cardeal Motta, criador da Confederação das Famílias Cristãs, se opunha à presença de um assistente eclesiástico na OME, por ser ela vinculada a uma entidade civil.

Sofri, em inúmeras ocasiões, críticas por parte de intelectuais, que não eram católicos. Quando o Juizado de Menores de São Paulo promoveu em 1957, um ciclo de debates sobre Cinema e Adolescente, o crítico Paulo Emilio Salles Gomes, embora fosse participante, criticou, civilizadamente, a questão da influência do cinema. Já em 1960, seus textos publicados no Suplemento Literário de “O Estado de São Paulo”, sob o título “Os Amantes Ultrajados” me atingiram em cheio. Os textos do Paulo Emilio, em cinco capítulos, foram publicados em “O Estado de São Paulo”, em suas edições respectivas, de 20/02/1960, 05/03/1960, 12/05/1960, 19/03/1960 e 20/03/1960.

Mais do que Álvaro Malheiros fui o mais atacado.

Como se deu seu contato com Álvaro Malheiros? O senhor esteve envolvido na vinda de André Ruskowski e Fernand Cadieux, do OCIC, para dar

cursos no Brasil? Para o senhor, o que representou a vinda deles posteriormente para a cultura cinematográfica no Brasil?

Conheci Álvaro Malheiros na própria OME, quando ele e companheiros compareceram a uma das reuniões. Álvaro tinha talvez 18 anos, mal começara como estudante de Direito da São Francisco. Álvaro, a meu ver, não nasceu para ser editor, mas para professor universitário, se no Brasil houvesse a Harvard.

Nossa ligação foi tão profunda que resolvemos estudar cinema, por entendermos que a OME estava a necessitar de uma reciclagem; seus membros, ao analisarem o filme, deveriam encarar todos os aspectos das obras, pouco importando sem “desvalor” moral.

Para isso tivemos apoio da própria OME e pudemos freqüentar o Centro de Estudos Cinematográficos. Ao contrário de mim, que era solteiro, o Álvaro casou-se logo, em 1955, aos 24 anos – se não me engano.

Em 1954, tentamos em vão interferir para que a “OCIC” pudesse ter uma participação no Festival Internacional de Cinema do Brasil em São Paulo. Nem a presença de um nome de importância, como o professor Andrés Ruszkowski, Secretário-Geral de Relações Externas do “OCIC” (só o Paulo Emilio o conhecia), serviu de fundamento. O Paulo Emilio tinha uma acentuada consideração para com o “OCIC”.

Andrés Ruszkowski e Fernand Cadieux me abriram novos horizontes, ao falarem do cinema como fato cultural, básico para a formação do espectador. Graças a eles, passamos a pensar na formação de espectadores em especial nas escolas católicas. Predominava ainda o aspecto formal; poderia se iniciar pelo fato cultural, como história, sem se descurar o fato moral, o estético subordinado ao moral. É lamentável: durante alguns anos, lutávamos por uma análise mais aprofundada da obra de grandes cineastas como Ingmar Bergman ou Roberto Rossellini ou outros. O grande problema era conciliar o estético com o moral.

Por causa deles, passei a viajar, pelo Brasil, numa preocupação com a formação de espectadores (de 1957 a 1972). E o fiz em colaboração com o Padre Guido Logger, um holandês que recebera influência de famosos clubes de cinemas da Holanda. Foi a base de

que se serviu Rudá de Andrade para levar à Itália o trabalho sobre a Cultura Cinematográfica; no Brasil (com a colaboração de Álvaro Malheiros e apoio do Juiz Aldo de Assis Dias, publiquei um opúsculo, “O Juizado de Menores de São Paulo e os Meios de Comunicação”. Lá se encontra um resumo do meu pensamento crítico-cinematográfico, entre 1956 a 1960).

Conheceu os padres Guido Logger e Edeimar Massote? Se sim, como? Conheceu Humberto Didonet, do cineclubes Pro-Deo, no Rio Grande do Sul? Vocês trabalharam juntos?

Fui colaborador assíduo do Padre Guido Logger: Logger era um profundo entendedor de cinema, embora prejudicado, em suas análises, por uma formação filosófica nos estreitos limites do Seminário. Trabalhamos juntos de 1956 a 1972, quando estivemos em cerca de 150 cidades. Eu nunca discutia com ele, quer em público quer em particular, suas limitações como crítico, derivadas elas do fato de ter problemas auditivos. Nos últimos tempos, sofria problemas de depressão mas era muito espirituoso.

O Padre Massote, um dos grandes comunicadores entre os católicos, foi meu colega de Seminário dos jesuítas, em 1945. Tinha um apurado senso de cinema, limitado por sua formação, e uma grande atividade apostólica. Seria um grande educador, se pudesse aparar sua agressividade. Se fosse de esquerda, teria um espaço imenso no Brasil. Graças ao Padre Massote, S.J., regi o primeiro Curso de Cinema em Seminário no Brasil, em 1956. Graças a ele fui indicado ao Ministro Jarbas Passarinho e ao Brigadeiro Armando Tróia (então Presidente do Instituto Nacional de Cinema) para ser Diretor do Departamento do Filme Educativo. Percebi logo que, como o Brigadeiro nada entendia de cinema, eu logo, além de Diretor, seria assessor - que parece ter sido sempre minha vocação desde 1956.

O meu ato falho foi não só assumir o cargo, mas tentar modificar o Departamento do Filme Educativo, dar-lhe um quadro de credibilidade. Infelizmente agia muito nos bastidores, um dos grandes críticos brasileiros da época, o médico Antônio Moniz Vianna. Isso é que perturbava um pouco a minha administração. Esqueci-me, além disso, de muitos detalhes; dei apoio a uma jovem, que poderia ter sido tudo, menos a mim

ligada. Perdi a batalha, pois foi fácil aos administradores e à ideologia da segurança nacional dominada pela FAB, descobrirem falhas imperdoáveis em mim como gestor.

Liguei-me mais ainda com o Padre Massote quando organizei um Curso de Cinema em Bajé/RS. Muita discussão, muitos encontros e desencontros.

Sobre o Padre Massote, já falecido, um injustiçado, há um longo debate que se encontra na Dissertação do Mestrado de José Américo Ribeiro in “Cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica, na década de 60”. Em especial, quando se fala sobre a Escola Superior de Cinema da UCMG (página 158/194).

O Padre Massote, filho de fotógrafo, era um visionário, embora corajoso. Afinal era nascido em Varginha/MG, terra dos ETs. Graças a algumas idéias dele, que não tinham apoio oficial, Rudá Poronominare de Andrade, filho de Oswald de Andrade, o escritor, pôde com respaldo da esposa do professor Gama e Silva, o dito herói da Revolução, lançar as bases da atual Escola de Comunicação e Artes de USP.

Além do Padre Massote, há a figura do professor José Tavares de Barros, que se fixou em Minas Gerais, Tavares de Barros, nascido no Rio de Janeiro, foi seminarista jesuíta, muito ligado ao falecido Padre Henrique Cláudio de Lima Vaz, grande filósofo. É dos últimos representantes no Brasil do “OCIC”, que não sei mais se existe.

Particpei do concurso para professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais, ao qual José Tavares de Barros se inscreveu. Na monografia, ele fala de sua formação, do Padre Guido, de mim (nem sei mais onde se encontra essa monografia). Nossos encontros passaram a ser sistemáticos desde 1957 e se prolongaram até 1972.

Em 1957, o Padre Guido Logger (holandês radicado no Brasil desde 1936), Padre Massote, S.J., Humberto Didonet e eu participamos de um Encontro de Cinema, em Porto Alegre.

Em 1962, o Padre Guido Logger e eu organizamos um curso de Cinema para Educadores (a pedido da Secretaria Estadual de Educação). Na ocasião, percorremos diversas Colônias de Férias exibindo filmes para alunos do 1º grau (na Era Leonel Brizola). No Rio Grande do Sul o Padre Guido e eu participamos de inúmeros Cursos de Cinemas ou de debates de filmes em evidência como “Balão Vermelho” (documentário).

Além disso, durante vários anos participamos do Júri da Central Católica de Cinema (antigo Serviço Nacional de Informações), da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - como representante do “OCIC” -, do Festival de Cinema do Brasília. Participei do Congresso Mundial do “OCIC” em Havana (1957), quando da ascensão ao poder de Fidel Castro. Participei do Congresso da “OCIC” em Berlim (1967), em Luxemburgo (1970). Participei do Festival Internacional de Mar del Plata (1965), que veio a ser extinto. Participei do Seminário Continental dos Meios de Comunicação em Lima (1968), sobre os auspícios do “OCIC” e da Conferência Episcopal Latino-Americana, Celam.

O senhor fez parte da OME (Orientação Moral dos Espetáculos), vinculada à Confederação das Famílias Cristãs. De que maneira? Qual era a proposta de trabalho?

Fiz parte da OME, de 1950 a 1966. No início, era mero colaborador, principalmente quando a OME era independente. Com a incorporação da OME à Comissão de Moral e Costumes – vinculada à Confederação das Famílias Cristãs – assumi ainda as funções de secretário.

A Comissão de Moral e Costumes era presidida pelo médico Vicente de Paula Melillo, cujo pai, já viúvo, veio a se ordenar sacerdote; um dos irmãos do Dr. Melillo foi Bispo de Piracicaba, Dom Aniger Maria Melillo.

Dr. Melillo teve uma atuação destacada, a partir de uma visão moralista radical, ao contrário de sua mulher, Gilda Lessa Melillo, uma liberal. Esta participava de um grupo de autênticos católicos ligados ao Tomismo, em curso regido por Frei Miguel Pervis, O.P., nos primórdios do Centro Dom Vital (ela era cunhada de Flávio de Oliveira Ribeiro da Fonseca, professor de parasitologia da Escola Paulista de Medicina, antigo Diretor do Instituto Butantã – irmão de Olympio da Fonseca, por muitos anos, Diretor do Instituto Manguinhos/RJ). (Antes de me dedicar ao cinema, era professor de latim).

Quando surgiam filmes que afetavam a moral e os bons costumes, o Dr. Melillo agia como a “Legion of Decency” dos Estados Unidos: o sistema de boicote.

Dentre os filmes a serem boicotados se citam “Os amantes”, de Louis Malle, “Os cafajestes”, de Ruy Guerra e “Conflitos do amor” (La Ronde), de Max Olfus, “Lucrecia Borgia”.

A ação se iniciava por uma carta ao exibidor contendo uma advertência e uma ameaça de boicote, inclusive alertando os espectadores no caso de comparecerem às salas exibidoras (naquela época, São Paulo dispunha de quase 200 salas). A atuação da Comissão de Moral e Costumes veio a ser repudiada pela justiça.

À medida que o Juizado de Menores de São Paulo, com a ascensão do Juiz Aldo de Assis Dias (que viera de Santos, precedido de fama; inclusive expedira Carteira de Trabalho para Edson Arantes do Nascimento, Pelé), houve uma nova orientação na Justiça de Menores, a se abrir para a comunidade, assumindo um papel, no início negativo, em relação aos Meios de Comunicação Social, englobando cinema, teatro, rádio e televisão e imprensa e literatura (à época, o juiz de Menores tinha poderes para controle dos livros; censura radical). Por aí a Comissão de Moral e Costumes tornou-se menos radical, com uma pequena ressalva: o Juizado de Menores foi mais radical, quando atendendo a uma sugestão da Arquidiocese, determinou a apreensão de milhares de exemplares da revista “Realidade”, apesar de meu parecer contrário. Na justiça o Juizado perdeu a batalha.

Nos anos 70, a atuação da Confederação das Famílias Cristãs (cujo presidente era tio da esposa do Dr. Aldo de Assis Dias) sofreu limitações; a própria OME teve seus textos semanais de crítica moral de filmes somente publicados no semanário “O São Paulo” (em substituição ao antigo “O Legionário”). “A Gazeta” não mais ofereceu seu espaço.

No período de 1950 a 1966, quando o Juiz titular era Aldo de Assis Dias, o Juizado de Menores exerceu uma atividade censória bem crítica, evoluiu de um sistema de um sistema de colaboração de pequenos grupos para uma composição mais ao nível de comunidade.

O opúsculo “O Juizado de Menores de São Paulo e os meios de Comunicação Social” (1966) mostra o sistema de composição, a partir do exame prévio, em cabine específica, dos filmes em lançamentos em São Paulo. O resultado dos exames, o fundamento, era publicado no “Diário de Justiça de São Paulo”, pela forma de “Súmulas” redigidas por mim.

Muitos dos filmes sofriam atenuação censória ou de nível etário; incluíram-se ainda as faixas etárias de 12 e 16 anos. Eliminou-se a faixa de 21 anos.

Ao lado disso, o Juizado passou a organizar sessões semanais para menores infratores, internados em suas obras. Após a exibição, eu fazia questão de discutir com os (as) menores diversos aspectos dos filmes. Uma das experiências se deu com “A Hora do Lobo”, de Ingmar Bergman. Percebi que esses menores, de 16 ou 17 anos, poderiam não ler os letreiros ou as legendas, mas entendiam o conteúdo das imagens a partir do sistema intuitivo e de experiência de vida. (Na época, “O Jornal do Brasil” publicou uma longa reportagem sobre o assunto. Na Revista **Cruzeiro**).

Financiamento de Filmes Nacionais

O Banco do Estado de São Paulo (no início, o maior credor, depois, quase proprietário da Companhia Cinematográfica Vera Cruz), por determinação do então governador Jânio Quadros, passou a financiar filmes nacionais, desde que houvesse um certo conteúdo moral, fora valores intelectuais ou estéticos.

O financiamento envolvia dois momentos: **o primeiro**, quando da apresentação do roteiro, sob forma de adiantamento; **o segundo**, por ocasião do exame do copião (uma forma de rascunho do filme, às vezes ocupando cerca de quatro a seis horas de exibição), quando então se conseguiria uma complementação.

Na oportunidade, em 1956, o Banespa, presidido pelo Dr. Francisco de Paula Vicente de Azevedo, católico, muito conservador, impôs uma condição: que, além de representantes da Comissão Estadual de Cinema, houvesse alguém, de parte do Banco, que se manifestasse sobre o aspecto moral do filme. Para isso a Confederação das Famílias Cristãs foi convidada a indicar representante. E eu fui o indicado.

No período de 1956 a 1961, examinei mais ou menos cem roteiros e copiões, a maioria não veio a ser financiada. Tão logo a Diretoria do Banco examinou o meu parecer sobre o primeiro filme a financiar, “O Sobrado”, entendeu que, além do aspecto moral, minha manifestação era mais profunda do que a da Comissão Estadual de Cinema.

Meu trabalho foi se tornando completo, eis que me se exigia examinasse os roteiros (todos eles que constituíam a minha reserva de documentação foram cedidos ou emprestados, mas ninguém se dignou de devolvê-los), o plano de produção, levantamento do *curriculum* do diretor ou autor, a equipe técnica e de produção (o Banco se esqueceu de me pagar o trabalho; e eu não soube me impor).

No início de meu trabalho, eu comparecia perante o Presidente e discutia com ele os aspectos gerais do roteiro, ao menos no plano moral, levando sempre em conta que o roteiro não é uma definição de obra cinematográfica, é uma predisposição. Por aí aprendi a analisar o cinema, e entender a importância do roteiro (já que uma das falhas grandes do cinema brasileiro é o roteiro; em minha opinião, Lima Barreto, se não tivesse problemas, seria o nosso maior roteirista).

Tive acesso a todo complexo de produção cinematográfica, no Brasil, inclusive acompanhei as filmagens, a montagem ou pré-montagem, a introdução do som (o grande problema na época – música, diálogo, ruídos, etc.).

Ao final, surgiram-me dois problemas: os meus pareceres sobre “Bahia de Todos os Santos”, de Trigueirinho Neto e “Moral em Concordata”, de Fernando de Barros.

O rompimento de Vicente de Azevedo com o Secretário da Fazenda, Carvalho Pinto, me deixou a ver navios (não estava interessado em receber, agia por idealismo. Mas promessa é promessa).

O Banco não me defendeu em nada, pois entendia que existia o sigilo bancário. Anos mais tarde, soube que o Banco Santander remeteu para a Cinemateca Brasileira toda a documentação, sem que se dignasse de me informar. Não critico o pesquisador José Inácio de Melo e Souza, ao descobrir minhas atividades, meu pensamento e me atacar. Afinal o que escrevi data de mais de 50 anos e meu pensamento mudou e muito (graças à minha filha, que se prepara para o doutorado em Física, na USP, vim a saber sobre as anotações do pesquisador citado, in “Fontes para o estudo de financiamento de filmes: A Carteira de Crédito do Banco do Estado de São Paulo”).

Aprendi cinema. Se não me tornei um cineasta, era porque me sentia dominado por um complexo.

Pedi a um amigo, então advogado, hoje o Desembargador Antônio Rulli Júnior, que estudasse uma maneira para eu cobrar do Banco do Estado de São Paulo meus honorários como se fosse um perito. Escrevi preliminarmente ao Secretário da Fazenda, Dr. Arrobas Martins. O Banco me respondeu que eu, embora fosse representante dele, não tinha vínculo empregatício (no tempo do Governador Abreu Sodré). Desisti de tudo, apesar de haver o prazo de prescrição em 20 anos.

Nota final: como compensação pela prestação de serviços sem qualquer remuneração, o Governador Jânio Quadros determinara que, tão logo houvesse vaga no cargo de chefia na Secretaria de Agricultura, eu fosse nomeado, já que exercia há mais de oito anos o cargo de Técnico de Laboratório, lotado no Departamento de Produção Animal. Acontece que o despacho de um Governador tão rigoroso nunca foi cumprido, viajando eu para Cuba sem qualquer vantagem e inclusive com proibição de permanência por mais tempo (Fidel Castro era Vitorioso, em 1957, em Cuba, por anos explorada pelos Estados Unidos).

Como se deu a elaboração do curso de cinema para a Liga de Senhoras Católicas? Como foi o convite a Paulo Emílio para dar palestras neste curso? O curso contribuiu para a criação do Cine-clube do Centro Dom Vital? Qual sua participação no referido cineclube? O senhor mantinha contato também com a Cinemateca Brasileira?

Algumas senhoras católicas tiveram a coragem de convidar Paulo Emilio Salles Gomes para dar um curso de História e Crítica do Cinema. De um lado, o grupo respeitava muito sua competência na matéria – principalmente no campo do cinema francês (Paulo Emilio escreveu um livro sobre Jean Vigo, famoso cineasta, precocemente falecido). E de outro, o grupo tinha receio das incursões no campo moral ou ideológico.

Fui então encarregado de exercer um papel crítico “sui generis”, por imposição do Cardeal Motta (graças ao Cardeal, ganhei um emprego no serviço público estadual, em 1947 – como técnico de laboratório, lotado no então Departamento da Produção Animal).

Se aceitei a incumbência, a exerci com maior cuidado, ao perceber os lampejos do Paulo Emilio e suas limitações, ao mesmo tempo em que reconhecia os meus limites.

Sabia, além disso, que o Paulo Emilio sempre foi um grande ator – talvez mal aproveitado – e que conseguiria seduzir o auditório com sua gesticulação, sem a perda de sua competência (o pesquisador José Inácio de Melo Souza em sua obra, “Paulo Emílio no Paraíso” desmistifica um pouco o ser do Paulo Emílio, já que o autor me lançara no cadafalso, projetando a minha imagem dos anos 56/61). Não porque ele dedicara uma linha para mim, como Professor de Filmologia, por ocasião do I Curso para Dirigentes para Cine-Clubes em 1958.

Aliás, o Paulo Emilio sabia que, no Brasil, os católicos exerceram um papel significativo no campo do cinema, na divulgação da cultura cinematográfica, na formação do expectador. Infelizmente, vez por outra, se deixavam levar por uma ênfase no aspecto moral dos filmes sem considerar a sua estrutura como obra ou não de arte.

Aprendi muito com Paulo Emilio, quando ele decompõe o cinema em seus aspectos de espetáculo, de estrutura (de rompimento com o teatro), sua diversificação cultural, seu modo massivo. Em conseqüência, colocava em cheque a influência moral do cinema, a não ser no que dizia respeito ao processo de manipulação em relação à criança e ao adolescente (e a mimesis de Aristóteles?).

Sempre achei que o Paulo Emilio era um esboço de uma “anima naturaliter christiana”, na expressão de Santo Agostinho. Seria um apóstolo em busca de um rumo.

Paulo Emilio esteve ligado a Weimar Pena, que veio a ser Dom Irineu Pena, OSB, professor de História da Filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, profundo conhecedor de Platão (Paulo Emilio admirava muito Dom Irineu, desconhecendo embora os lances de conservadorismo e de ligações com Gustavo Corção, conforme observa Antonio Carlos Villaça tanto em “O Livro dos Fragmentos”, como em “O Nariz do Morto”. Villaça foi um extraordinário analista de católicos brasileiros, desde o meu mestre, Padre Leonel Franca, S.J., sábio e santo, até Frei Damião Berge, OFM, cuja obra, “Logos Heraclítico”, sei de cor).

O Cineclubes do Centro Dom Vital surgiu de um Curso de Cinema, totalmente pensado e organizado por mim (perdoe-me a vaidade), a colaboração de várias pessoas só

se deu por ocasião dos convites para palestras ou inserções. Daí a escolha que fiz para Paulo Emilio e Almeida Salles. Após o Curso, apareceram os interessados na organização cineclube, que consistiria principalmente em encontro semanal para discussão de filmes, sempre sob a coordenação de um relator. Os filmes eram escolhidos de acordo com os lançamentos na praça, considerando, como ponto de referência, “Indicações da Semana”, de responsabilidade de Rubem G. Biáfora.

Apesar de Paulo Emilio reconhecer que o Curso tinha uma certa ótica católica, por se preocupar com a formação de expectadores, a educação cinematográfica, era o primeiro a citar nomes como Henri Agel (crítico e professor do “IDHEC”) ou Amédée Ayfre ou Andrés Ruzskowski – este ligado ao “OCIC” – dignos de respeito. Sua participação nos debates não era assídua, mas carismática.

Mais participavam Jean-Claude Bernardet, Carlos Maximiliano Motta, Fernando Seplinsky, Alfredo Davis Sternhein, Luis Roberto Schrage Seabra Malta – o pessoal da OME nunca apareceu, dada a resistência à ênfase na estética. (naturalmente o Álvaro Malheiros comparecia, já que foi um dos expositores). Tive aí uma grande atuação.

Até Walter Hugo Khouri, à época, cineasta em surgimento, aparecia (o Cineclube do Centro Dom Vital surgiu após o Festival Internacional de Cinema no Brasil, que fora realizado 1954, quando Khouri começou a se aprofundar em Bergman).

Minha relação com a Cinemateca Brasileira sempre foi precária, como precária era a situação da entidade (será que os fundadores da Cinemateca, ao menos alguns, sempre pensaram na vantagem de ser precário? Com isso sempre teriam acesso a recursos dos poderes públicos).

A minha única relação foi quando a Cinemateca me convidou para falar sobre Filmologia, no I Curso para Dirigentes de Cineclube. A Filmologia, para muitos, era uma preocupação de seu fundador, Gilbert Cohen-Séat, um fantasista, que pretendia criar uma ciência dos fatos fílmicos e dos cinematográficos, do estético ao social.

Com base nas considerações de Cohen-Séat, apoiadas por Henri Wallon, Fulchignoni, etc, passei a estudar, com as limitações de formação, a questão do público, por exemplo, a atividade bioelétrica do cérebro diante do estímulo luminoso intermitente. Para isso estudei autores como Wallon, Maurício de Begoña. Recebi lições de Frei Felix

Morlion, OP, Reitor da Universidade Internacional “Pro Deo”, de Roma, sobre a dialética do tema central (a tese de doutorado de minha filha tem seus ancestrais – atividade bioelétrica do cérebro).

O senhor se recorda dos jovens freqüentadores do Cine-clube do Centro Dom Vital – Luiz Roberto Seabra Malta, Fernando Seplinsky, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, José Júlio Spiewak, entre outros? Se sim, qual sua relação com eles?

Conheci todos eles, com a ressalva de que Maurice Capovilla, José Julio Spiewak (cujo guru era Rubem G. Biáfora, talvez o maior pesquisador do cinema estrangeiro do País; pouco respeitado; o próprio Paulo Emílio não o aceitava bem: questão do partidão) eram pouco freqüentadores.

Luiz Roberto – que não vejo há mais de 40 anos – foi injustiçado, injustiçado por quem mais admirava (Walter Hugo Khouri). Luiz Roberto era dotado de poder de análise, merecia um melhor reconhecimento. Ele e mais Alfredo Davis Sternheim, outro injustiçado tiveram a oportunidade de publicar trabalhos no “Diário” de Belo Horizonte, por esforço meu junto à direção daquele jornal. É verdade que Sternheim colaborou com o “Estadão”.

A criação do Cineclubes do Centro Dom Vital foi conseqüência natural do Curso de Cinema, por mim organizado e freqüentado por inúmeros interessados. Tudo teve vida efêmera, já que o Centro Dom Vital sempre enfrentou problemas financeiros.

Gustavo Dahl não era tão freqüentador assim, ele, argentino de nascimento, surgia como vocação explosiva para o cinema. Jean-Claude Bernardet sempre foi um grande pesquisador; ajudei-o quando cedi a sala de projeção do Juizado de Menores para ver dezenas de filmes brasileiros, vinculados à Chanchada.

Sua participação no Cineclubes Dom Vital foi decisiva: tem uma visão de cinema que eu defino como roteirista (nem sempre admirado por Glauber Rocha. Mas Glauber Rocha, quando esteve em São Paulo, para ver a Retrospectiva do Cinema Alemão,

rejeitou a minha oferta para se hospedar no Convento dos Dominicanos, a pedido do Paulo Emílio, à época encantado com as baianas).

Jean-Claude, desde o início, teve os olhares de um protetor: o Paulo Emílio. Com isso pôde se realizar como crítico e pesquisador. Se é um grande pesquisador, não é um grande comunicador, porque não favorece o diálogo.

Não o vejo há muitos anos, desde que, a pedido do SESC demos um Curso de Cinema para servidores do órgão. Só lamento que, por ocasião do FICA, em Goiânia, tenha eu escrito uma carta a ele. Sei que seria entregue, se não o foi é porque houve atravessadores, os gênios da raça. Se foi entregue e ele não respondeu, é porque nada represento para ele. (Preconceito de esquerda; intelectuais orgânicos).

**O senhor conhecia outros cineclubes católicos na cidade de São Paulo?
Como eram os convites para ministrar cursos e seminários fora da cidade?**

Ao contrário de Porto Alegre ou Belo Horizonte, nunca consegui levar adiante um cineclube. O Cineclube Dom Vital foi um movimento efêmero. Afinal, o Centro Dom Vital, como já o afirmei, morreu por causa das dívidas. Faltou um gestor. Nunca consegui criar um cineclube católico como fazia questão Humberto Didonet, um homem extraordinário (nunca encontrou sua vocação ao sacerdócio como tanto insistiu o escritor Antônio Carlos Villaça). Didonet tinha um irmão, Frederico, primeiro Bispo de Rio Grande/RS, e um outro que era Desembargador. A sua grande amargura ou de sua mulher era (é) o fato de não terem filhos.

Perdi o Didonet de vista; durante anos, recebi suas cartas, profundas mas tristes; nunca quis respondê-las. Acho que ele foi injustiçado pelos Jesuítas.

Dispus, por alguns anos, de caderninhos nos quais havia os nomes e endereços de alunos de Cursos de Cinema: Salvador, Cachoeiro do Itapemirim, São Paulo, Guaratinguetá, Lorena, Ita (São José dos Campos), Florianópolis, Campinas (Centro de Ciências e Letras), Marília, São José do Rio Preto, Votuporanga, Londrina, Curitiba, São Luis, Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Ribeirão Preto, Rio Claro, São Carlos, Araraquara, Santos, Santo André, Bebedouro, Botucatu, Seminário Central do Ipiranga

(São Paulo), Colégio Máximo Cristo Rei (São Leopoldo), Bagé, Poços de Caldas, Varginha, Alfenas, Teresina, Niterói, Formiga, Venâncio Aires, Flores da Cunha, Nova Friburgo (a relação é bem maior, mas é a memória... de um quase gagá).

Conheceu o Sr. Carlos Vieira, diretor do Centro dos Cine-Clubes entre fins de 50 e início da década de 60?

Carlos Vieira, Presidente do Centro de Cineclubes de São Paulo, de origem americana, poderia ter exercido um papel significativo. À época influíra no Cineclube de Campinas, no de Marília. Em São Paulo, o seu papel foi muito limitado.

Tenho a impressão de que a fase do cineclubismo, conforme você pode ler na revista “Vozes”, remetida, se esgotou. A TV acabou por sepultá-lo.

Qual sua relação com os críticos de cinema da época?

A minha relação é satisfatória. Senti que a minha movimentação sofria limitações, não por ser católico mas por minha posição no Juizado de Menores, já que diziam que eu era eminência parda (cf. “Jornal da Tarde” em carta de leitores).

É chegado o momento de me lançar no ar.

Paulo Emilio Salles Gomes e o senhor reconhecem o trabalho um do outro em textos do final da década de 50, mas ressaltam que pensavam ideologicamente de maneira diferente e divergiam em algumas opiniões. Como era o relacionamento entre vocês?

Paulo Emilio, nos últimos tempos, dizia a meus amigos (Ruy e Lucia) que eu me tornara dispersivo. Ora, naquela época, nos anos 71/73, ele era como eu, membro da Comissão Estadual de Cinema, do Conselho Estadual de Cultura. (O Presidente da Comissão era o falecido Roberto Santos, que fora meu colega no Centro de Estudos Cinematográficos. Eu era o Vice-Presidente da Comissão).

A tentativa de Paulo Emilio analisar a minha personalidade, no seu dinamismo, se refletia em seus artigos, “Amantes ultrajados”, publicados em vários “Suplementos Literários” de “O Estado de São Paulo”. Não sei se o Paulo Emilio era bom psicólogo. Só que ele se lembrou que era muito difícil, para mim, analisar uma fita como “Os Amantes”, perante um Delegado de Polícia. Afinal “Os Amantes” poderia ter sido considerado uma obra-prima, de Louis Malle. O que eu disse em Delegacia nunca poderia ser reproduzido na imprensa, sem que eu fosse ouvido, pois era eu o autor do depoimento.

Fui colocado no pelourinho... Daí não ter facilidade de expressão, como me definia o Paulo Emilio. E a timidez? O uso de expressões latinas se tornou uma saída.

Fui forçado, aos 30 anos, a me tornar testemunha principal.

A análise que eu fiz do filme não dizia a respeito a uma perspectiva de quem vive o universo de um grande filme e nele se esgota; a minha referência dizia respeito à correlação com o público, o grande público que devia ser respeitado para não ser manipulado. Daí o imoral “per accidens” da época.

Como se dava e quanto tempo durou o trabalho no Juizado de Menores, na Vera Cruz e no Banco do Estado de São Paulo?

Já me referi sobre o assunto. O trabalho no Juizado de Menores durou de 1950 a 1966, quando Aldo de Assis Dias foi promovido para o Tribunal de Alçada Civil, além da interferência abrupta do Ministro Alfredo Buzaid, emérito jurista, mas condicionado pela Ditadura. Tão logo o hoje Desembargador Arthur de Oliveira Costa assumiu a Vara de Menores, o que houve foi uma grande omissão. Senti, desde aquele momento, a necessidade de mudança (Já que eu não poderia mudar o mundo, eu me mudaria).

O senhor deu aulas na Escola Superior de Cinema São Luis? Como foi a experiência na escola? O senhor conheceu bem o Padre Lopez?

Quando o padre Lopez fundou a Escola Superior de Cinema, senti que a minha ação estaria cerceada. Se dei aulas, meu papel se transformou em dialogador com os alunos, cada vez mais insatisfeitos.

O padre Lopez tinha uma certa inveja do padre Massote (inveja ou ciúme). Não nego que ele era ou é um jesuíta autêntico que se articula com vários meios (dizem que antes de ser jesuíta, estudara Medicina na Espanha. Mistério).

Nos últimos tempos, apoiei os alunos nas suas reivindicações, chegando a ser testemunha em processo contra o padre Lopez: prometeu uma coisa e fez outra.

Cometi falhas, especialmente quando fui a Europa contando com a ajuda dele.

Prestei serviços à Escola Superior de Cinema sem contrato e sem qualquer remuneração.

Segundo o assessor do padre Lopez, o advogado Aloísio de Oliveira Ribeiro (ligado ao escritor e jornalista J. Pereira, então Diretor da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, tutelado do Governador Jânio Quadros), eu não fora correto com o padre Lopez, em matéria financeira. Não sei como.

O que sei é que tive uma reunião com o padre Paulo Pedreira de Freitas, S. J., que fora meu colega de Seminário. E ai muita coisa veio à tona, quase roupa suja.

O padre Lopez tem um poder extraordinário de argumentação mas cometeu uma falha: escolheu docentes dos mais competentes, mas nunca soube coordená-los. Cada um deles dava sua matéria e não se articulava entre si (o padre Lopez fora meu aluno em São Leopoldo/RS).

Quais as principais diferenças e semelhanças, não apenas metodológica, mas de concepção sobre cinema, entre o trabalho do Cine-clube do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis?

O padre Lopez se cercou de grandes nomes na Escola Superior de Cinema: Décio Pignatári, Paulo Emilio, Roberto Santo, Luiz Sérgio Person, Jean-Claude Bernardet,

o crítico teatral Anatol Rosenfeld. Preocupou-se em formar cineastas, mas não lhes deu oportunidade para produção. (Queria formar cineastas cristãos).

Havia muitos alunos em potencial, inclusive alguns gênios da raça.

O padre Lopez foi meu aluno, em 1956, talvez em um dos primeiros Cursos de Cinema realizados no País, com um bafejo católico. É verdade que nos anos 50, eu, semanalmente, fazia debates de filmes no Seminário Central do Ipiranga, com a colaboração do Monsenhor Simas, já falecido.

O Cineclube do Centro Dom Vital, após o Curso de Cinema, só se preocupava com a discussão dos filmes, indicados semanalmente, cabendo a um relator a coordenação. Era um exercício de diálogo.

O padre Lopez, com sua preocupação de formação (cristã) de cineastas, não se centrava na discussão dos filmes. Daí a dificuldade em estabelecer uma correlação.

O padre Lopez queria, no início, que eu regesse uma disciplina, Ética no Cinema, fato que me causava relutância. Eu queria dedicar-me aos estudos dos autores estrangeiros, embora, graças ao Banespa, estivesse a dominar o cinema brasileiro, ao menos o surgido em São Paulo. (Graças ao Banespa, eu dominava a decupagem).

O padre Lopez preferia usar-me. (Naquela época, 1966, eu ficara noivo e minha noiva me impusera uma atitude de independência, por entender que eu era facilmente manipulado).

A minha grande especialidade era, à época, estimular o exercício gramatical do filme (Explicitação da Linguagem), análise quase imagem por imagem de filmes como “Van Gogh” e “Toute la mémoire du monde” (Sobre a Biblioteca Nacional de Paris – o livro sepultado para trazer a memória do conhecimento), ambos de Alain Resnais (ou como “Nuit et Brouillard”- sobre os campos de concentração).

Mas o padre Lopez insistiu na Ética. Isso no ano de 1967. A Escola Superior de Cinema era subordinada à Faculdade de Economia São Luís.

Quando deixou definitivamente São Paulo e por quê?

Afastei-me de São Paulo (onde residi de 1947 a 1973), em decorrência de duas razões: a primeira – quando assumi o Departamento do Filme Educativo do Instituto Nacional de Cinema, em março de 1972. Preferi assim atender ao padre Massote, à época, muito ouvido pelo Ministro da Educação, Jarbas Passarinho.

A segunda – divergência com a orientação do Tribunal de Justiça de São Paulo.

Na primeira razão:

Me arrependi, pois enfrentei uma estrutura de Poder quase inexpugnável. Havia um personagem, por sinal um crítico respeitável (o médico Antonio Moniz Vianna), que agia nos bastidores, numa forma de administração paralela. Fui obrigado a me exonerar, em outubro de 1972, já que a FAB, em especial um Brigadeiro, arrumara uma sindicância contra mim. Infelizmente, eu não soube reagir, embora tivesse a possibilidade de reação, pois meu irmão, Major Engenheiro do Exército, poderia auxiliar (ele e dois cunhados, Coronéis, um deles Chefe de Comunicação Social do Ministério). Mas meu irmão residia em Recife e ligado, sentimentalmente, ao Piauí (casara-se duas vezes, a primeira mulher, Terezinha, morrera por ocasião do nascimento de um filho; a segunda, cunhada de meu irmão vinte dois anos mais nova. Ambas nasceram em Amarante, Piauí, terra do grande poeta, Da Costa e Silva, autor do célebre poema “Saudade”).

Em representação ao Ministro Passarinho, que não me respondeu, apesar de ser o assessor de imprensa dele, nascido no Piauí, amigo de família. (a única coisa que o Ministro Passarinho fez, foi não dificultar o meu ingresso na Universidade Federal de Goiás, passando por cima do Atestado de Ideologia). Foi uma decorrência da interferência do meu irmão, então Major e na ativa.

No Departamento do Filme Educativo, consegui uma série de coisas (por ser oficialmente Diretor e, oficiosamente, assessor):

a) que o Instituto Nacional de Cinema, então presidido pelo Brigadeiro Armando Tróia, financiasse uma cópia de “Encouraçado de Potemkin”, de Eisenstein;

b) que custeasse uma viagem a Paris para o documentarista Benedito J. Duarte, para participar de um Congresso Internacional, levando sua produção no campo do Cinema Científico;

c) que concedesse auxílio funeral à família do físico Plínio Sussekind da Rocha, muito amigo do Paulo Emilio e o maior especialista no mundo do filme brasileiro “Limite”, de Mario Peixoto;

d) que o Instituto Nacional de Cinema estabelecesse convênios com as Universidades Públicas, com Cursos de Cinemas, para a produção de curta-metragem.

Na segunda razão:

Eu sentia que, desde a saída do Dr. Aldo de Assis Dias (que marcou época como Juiz de Direito de Capivari: amigo do jornalista Amadeu do Amaral), intuí que o clima no Juizado perdera sua vitalidade. E eu exercia uma certa liderança entre mais de mil servidores... Sentia que o Juiz Arthur de Oliveira Costa (hoje Desembargador) era omissos e não era levado a sério pelo Tribunal.

Morria aos poucos o meu idealismo. A Lúcia Coelho fora colocada à disposição na USP, após a sua prisão e liberação pela Justiça; a Leontina de Almeida Waack se afastara, já que se formara em Ciências Sociais, e seu então marido, era Diretor de Redação do Estadão e o filho, William se tornara jornalista profissional; a filha, Ana Cristina residia em Boston (nesse ínterim, uma senhora, assistente social, tia de alguns religiosos dominicanos, se suicidara e me fez enfrentar sérios problemas. Família Mesquita Sampaio, de Campinas).

Eu na minha limitação de servidor, resolvi questionar o Tribunal de Justiça, que pretendia restringir a atuação da Vara de Menores.

Divergi do Corregedor-Geral, que era o Desembargador Alckmin (tio do ex-governador Alckmim) ambos ligados profundamente à Opus Dei. (Ele, o Desembargador foi, ao depois, nomeado para o Supremo Tribunal Federal).

Entendi que a intenção última era desmoralizar o Juiz Aldo – muito respeitado em todo país – e que fora promovido para o Tribunal de Alçada Civil (acho que se promoveu para se remover: muito próprio de certas figuras da Igreja).

Além do mais, o Tribunal pretendia desfazer-se da questão de menores infratores, uma vez que o doutor Aldo enfrentara o problema construindo obras que o Tribunal entendia ser de competência do Poder Executivo.

Na questão da atividade censória para menores, o doutor Aldo entendia que se tratava de uma competência do Juiz de Menores, mesmo que tivesse que ser regionalizada.

Quando muito, pode prevalecer a tese da censura unificada para o que respeita à moralidade pública e segurança. Isso antes da Constituição Federal/88.

O opúsculo, de que fui autor teórico, em sua edição de 1966, é uma reflexão. Com o tempo, verificou-se que São Paulo não resolveu o problema do menor; agravou-o simplesmente. Não basta que nossos técnicos façam curso de especialização/mestrado/doutorado/ na França. O que importa é o aspecto humano, a relação de igualdade.

Sei que as minhas reflexões extrapolam o universo da relação católicos – cinema e ultrapassam do prazo até 68. Mas essa relação tem o seu aspecto humano, que deve ser relevado.

Por divergir, entendi que deveria afastar-me de São Paulo, buscar novos ares: já que eu não poderia mudar o mundo, preferi me mudar.

Foi uma fuga? Seria um aspecto de minha judeidade, pois do lado de minha mãe, o sobrenome **Carneiro**.

E a 1º de agosto de 1973, após me submeter a concurso, assumi as funções de professor titular da Universidade Federal de Goiás. Embora quisesse ser cineasta, vim a ser Chefe do Departamento de Comunicação, de 1977 a 1979; e Presidente do Colegiado de Cursos de Comunicação de 1979 a 1981.

Candidatei-me ao mestrado em Ciências Sociais, com o apoio do professor Ruy Coelho em 67. Mas à época, (como gosto da expressão), o Departamento de Ciências Sociais me rejeitou por não ser portador de diploma específico. Anos mais tarde, o Departamento mudou de opinião. Mas a Universidade Federal de Goiás, alegando que eu era Chefe de Departamento e titular e havendo professores no exterior e na Universidade de Brasília, em mestrado ou doutorado, a minha saída se tornava difícil.

Aposentadoria, professor visitante

Aposentei-me em janeiro de 1984, chegando a assumir uma assessoria na Secretaria Estadual de Educação. Sem salário, é claro.

Por imposição de alunos e acórdância do Reitor, professor Joel Pimentel de Ulhôa, foi contratado como professor visitante e como assessor de Reitor no período de 1987 a 1991, e recontratado de 1991 a 1995, (a minha contratação, se destinava, principalmente, a uma articulação com o congresso nacional, numa forma de assessoria junto a Deputados e Senadores por Goiás, por ocasião da elaboração da Constituição Federal/88).

Associação dos Docentes da Universidade Federal

Terminada a minha contratação, em 1995, passei a me ocupar da Associação dos Docentes da Universidade Federal (ADUFG), da qual fui um dos fundadores e primeiro Presidente (1978). Em 1991, retirei-me da ADUFG por divergências com a Presidente. Só retornei em 1996, quando fui reeleito Diretor.

Dado o fato de meu pai ter sido Juiz e de ter eu exercido funções de assessoria no Tribunal de Justiça de São Paulo, tenho sido designado, para coordenador do Grupo Jurídico da ADUFG. Eu e o professor Fernando Luiz Kratz (geneticista; aposentado da Universidade Federal de Goiás e anistiado da Universidade de Brasília), exercemos um papel de observadores e de críticos de processos da ADUFG nos tribunais de Brasília (Supremo Tribunal Federal, Superior Tribunal de Justiça e Tribunal Regional Federal da 1º Região); observadores e questionadores, apesar dos advogados, junto ao Conselho Nacional de Justiça.

Para mim o trabalho é fácil, pois graças à mamãe, minha família tem ancestrais na área do Judiciário ou do Direito. Afinal o fundador da imprensa no Brasil, Hipólito José da Costa Pereira Furtado Mendonça, Lucio de Mendonça (co-fundador da Academia Brasileira de Letras – Supremo Tribunal Federal) e Pedro Augusto Carneiro Lessa (ou Pedro Lessa – membro do Supremo Tribunal Federal), todos aparentados mais do que aparentados de mamãe.

Fui, além disso, aluno do curso de Direito das Faculdades Metropolitanas Unidas de São Paulo, embora, decepcionado, não tivesse sido diplomado.

Além dos processos da ADUFG, que chegam a mais de uma centena, tenho, em tramitação, mais de 25 processos, contra a União, a Universidade Federal de Goiás. Um deles se encontra no Supremo Tribunal Federal e tramita há mais de 16 anos, sem solução. É um caso polêmico, porque determina o pagamento de 87 meses atrasados, afora pagamento mensal de salários atualizados, na forma de complementação dos proventos da Previdência Social.

O senhor tem documentos ou fotos da época? Saberria dizer onde encontrar hoje os antigos documentos do OCIC?

O meu grande defeito é ser desorganizado; por aí o professor Van Acker tinha razão. Mas se eu fosse organizado, ao modo dos teóricos da organização racional do trabalho, seria quase perfeito (é o que nos leva a ser humilde – a condição humana dá limitação).

Um quartinho que se encontra em meu apartamento (que não é meu), chamado de cova das serpentes, há muita coisa a ser redescoberta. A minha mulher dá graças a Deus, porque você me obrigou a organizar o caos.

Qual sua motivação para trabalhar com tanto afinco pelo cinema?

Aceito até a contradição... Uma forma da condição humana, do ser para o não ser, na visão heliana, assumida pelos clássicos.

É bom que você tente, a partir do que escrevi, estabelecer uma síntese. Se não houver a “contradictio heliana” (non hegeliana).

No decorrer da vida, sofri muitos vexames. Nos últimos anos, o maior vexame tem sido a Universidade Federal de Goiás. Não pude concretizar, como professor, tudo que desejava, já que a minha presença em Goiás, tem muito de invasor.

O período de 1950 (ou de 1947) a 1966 nunca foi analisado plenamente por mim: foi uma etapa, talvez, do inconsciente para o consciente.

De 1973 a 1984 (quando me aposentei), exerci tarefas docentes, a que se incluíram atividades de chefia, nem sempre podendo conciliar as duas. Já no período de 1987 a 1995, quando a minha principal tarefa era a de exercer funções de assessoria – deixei muito a desejar como docente (minhas atividades de escrever não mais diziam respeito ao exercício da crítica de filmes, mas se relacionavam com “cartas de leitores”. Em cerca de 50 anos, fui prolífico como escrevinhador de cartas sobre todos os assuntos, inclusive contendo reclamações contra o governo. De 1984 a 1995 ou até recentemente, minhas cartas falavam sobre aposentadoria na Previdência Social ou no Serviço Público).

Entendo que o meu catolicismo teria mais autenticidade, se eu procurasse uma forma de solidariedade aos colegas. Nos anos passados, exerci funções que não me pareciam coerentes com o meu catolicismo: a necessidade de impor ao outro uma orientação, desconsiderando a liberdade do agir individual. As atividades da OME não mais se justificam, não por causa da Constituição Federal/88, até em termos de respeito à liberdade de pensamento; as do Juizado, mesmo em defesa do menor, representam um confronto com o Pátrio-Poder e tendem a uma busca da formação do espectador.

Com a minha aposentadoria, em definitivo, assumi atividades em favor dos aposentados e pensionistas: o outro mais próximo.

Apesar da minha dedicação ao cinema, desde 1950 até recentemente, exerci atividades paralelas (serão um ato de vaidade ou uma necessidade de me afirmar no plano social?). Desde 1951, passei a escrever cartas e encaminhá-las aos jornais. É provável que, em todo esse tempo, eu tenha escrito cerca de 3.000 (algumas repudiadas, outras esquecidas, outras reconhecidas, outras jogadas no cesto). A primeira delas beneficiou meu pai (ele e mamãe não gostavam de Getúlio Vargas). Ele, que perdeu o emprego com a extinção do Departamento Nacional do Café, em 1946, mas graças à minha carta ao Presidente Getúlio Vargas, em 1951, meu pai veio a ser admitido na Divisão de Economia Cafeeira (eu tinha 20 anos). Getúlio Vargas, bem informado, sabia que meu pai participara da Revolução Paulista contra ele. Devia saber que meu pai, aprovado em concurso para Juiz de Direito em Minas Gerais, se vinculara anteriormente ao escritório de advocacia de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e este rompera com Getúlio Vargas. Se meu pai se afastou do Rio de Janeiro para, inicialmente, ser promotor público em Minas Gerais,

nomeado pelo Presidente Antônio Carlos, só o fizera porque estava ameaçado pelos irmãos por causa de herança (era o mais velho e os irmãos, ao todo dez, eram violentos por natureza). A família se situara, na ocasião, na confluência de Minas Gerais com o Estado do Rio de Janeiro (Juiz de Fora e Valença).

O meu catolicismo tem a influência marcante de minha mãe; de meu pai de modo indireto, pois, embora ateu,- sofrera influência de uma extraordinária figura humana, Mons. Nogueira, meu padrinho de batismo – sabia respeitar a marca de minha mãe, um “gênio”, na expressão da palavra, dotada de uma vontade fora do comum.

De Mons. Nogueira tive notícias de suas virtudes, pois, à época, era criança: sabia que residira em Barbacena-MG, em que tinha uma escola em região próxima de Juiz de Fora. Dele se conta que uma de suas virtudes era o desprendimento.

Certo dia, um fazendeiro forte da região, passou para ele um envelope cheio de valores. Um pobre, daqueles pobres autênticos, viu a cena e, em seguida, pediu uma ajuda a Mons. Nogueira. Este, sem relutar, entregou o envelope ao pobre. O fazendeiro, percebendo o gesto se arrependeu e chamou a atenção do Mons. Nogueira. Este simplesmente disse: “Sorte dele”.

Em Rio Casca, residia um padre, Antônio Ribeiro Pinto, que tinha a fama de cachaceiro e de fala livre. Antes de a mãe morrer, esta impôs a ele uma mudança radical na vida. Com a mudança, passou ele a fazer milagres e meu pai foi um dos influenciados, embora ateu.

Em Santo Antônio do Gama, à época, que era vinculada a Rio Casca, aos 7 anos, vi uma cena que nunca mais veria. Uma senhora pede ao padre Antônio que cure o filho surdo-mudo. O padre, em resposta, diz o seguinte: “se ele sarar, é Deus; se não, sou eu o culpado”. Deu a bênção e o menino passou a falar.

Em São Paulo, quando morei, em 1947, ao retirar a carteira de identidade, consegui faze-lo em um só dia, sem pagar qualquer despesa, simplesmente porque nascera em Rio Casca, cidade que estava em evidência na época.

Meu pai tinha a mania de estudar até altas horas da noite. Daí o apelido de “farol”. Naquele dia, ele dissera à mulher que necessitava de um certo dinheiro. Não sabia como fazer. – Quase às 23h, um menino bate à porta e informa que era portador de um

envelope para meu pai. Meu pai pergunta de quem era. Ele não quis dizer ou não pôde fazê-lo. Era o dinheiro de que necessitava meu pai.

Em família, nunca se discutiu quem enviara o dinheiro, um bom dinheiro. Desconfio hoje que o dinheiro foi enviado pelo fazendeiro Nico Lana, que anos depois, acolhera minha mãe e 7 filhos, em sua fazenda. Papai estava foragido. Nico Lana era avô de João Bosco, o cantor, que nascido em Ponte Nova, estudara Engenharia Civil em Ouro Preto.

Há uns mistérios na vida, imprevisíveis.

Como se explica aquela cena do viandante em “Caminho de São Thiago” ou “Via Láctea”, filme famoso de Luiz Buñuel? Personagem estranha.

Existem no mundo algumas figuras extraordinárias. Precisam ser contempladas, não adoradas, pois são seres humanos.