

## 6.

### Referências bibliográficas:

ALEA, T. **Dialética do espectador**. São Paulo: Summus, 1984.

ALCÂNTARA, M. **Cinema, quantos demônios**. Acesso em 5 de junho de 2008.

ALMEIDA, C. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária 1907-1937**. Doutorado em História (Tese). São Paulo: USP, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Igreja Católica e o cinema: Vozes de Petrópolis, A Tela e o jornal A União entre 1907 e 1921**. In: História e cinema Alameda, 2006.

ANDRADE, R. **Cronologia da Cultura Cinematográfica do Brasil**. Cadernos da Cinemateca: 1, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.

AMARAL, H. F. do. **Carta para Dom. Lucas Moreira Neves**. São Paulo, 16 abr. 1971.

\_\_\_\_\_. **Carta para Hilda Azevedo**. São Paulo, 19 abr. 1971.

\_\_\_\_\_. **Relatório da formação do júri e da escolha dos filmes**. 1969?.

\_\_\_\_\_. **Relatório sobre Congresso**. 10 - 14 nov. 1970

AMOROSO, M. **A paixão pelo Real: Pasolini e a crítica literária**. São Paulo: Edusp, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Edusp, 2002.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 2007

AZEVEDO, H. **Entrevista concedida a Júlia Machado**. Rio de Janeiro, 15 de set. 2007.

BRESSON, R. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Iluminuras, 2005.

BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de reprodutibilidade técnica**.

In: Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

\_\_\_\_\_. **História cultural do brinquedo**. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BARROS, E. **Michel Marie e a poesia do olhar**. Revista

Famecos. Porto Alegre, nº 33, Agosto de 2007, quadrimestral.

BARROS, J. **Entrevista concedida a Daniel Paes**. Buenos Aires. 3 out. 2008.

\_\_\_\_\_. **A cultura da Imagem**. In: Horizonte, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 49-59, 1º sem. 2004.  
<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/579/610> Acessado em 06 de jul. de 2009.

\_\_\_\_\_. **Presença da OCIC – Reflexão Crítica**. Congresso Mundial do OCIC, Petrópolis, Brasil. 1975.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 4.ed. 2003.

\_\_\_\_\_. **Arte e responsabilidade**. In: Estética da Criação Verbal, ed. Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. VOLOSHINOV. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.

CAPELATO, M. Et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007

CAMPELO, T. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)**. UFF, 2005.

CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2003.

CENTRAL CATÓLICA DE CINEMA. Serviço de Informações Cinematográficas. **Falando de Filmes: O evangelho segundo São Mateus**. Rio de Janeiro, 1965?, datilografado.

\_\_\_\_\_. Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência dos Bispos do Brasil. **Catálogo geral de filmes 1958-1959**. Rio de Janeiro, 1959.

\_\_\_\_\_. Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência dos Bispos do Brasil. **Catálogo geral de filmes 1959-1960**. Rio de Janeiro, 1960.

\_\_\_\_\_. Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência dos Bispos do Brasil. **Catálogo geral de filmes 1960-1961**. Rio de Janeiro, 1961.

\_\_\_\_ a. **Estatuto da Central Católica de Cinema**. Sem data.

\_\_\_\_ b. **Entrevista com Andrés Ruzkowski**. Rio de Janeiro, 15-28 set. 1965.

CENTRO Nacional de Orientação Cinematográfica. **Estatuto**. Rio de Janeiro, sem data, datilografado.

CHARNEY, L e SCHWARTZ, V. **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

CINEDUC. **História**. [www.cineduc.org.br](http://www.cineduc.org.br). Acessado em 6 jun. 2009

CNBB. **Circular Centros Nacionais de Cinema da América Latina**. 27 dez. 1974.

CONDINI, M. **Dom Hélder Câmara: Modelo de Esperança a caminhada para a paz e justiça social**. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. PUC-SP, 2004.

CORREIO BRAZILIENSE. **Os vencedores do III Festival**. Caderno 2. Brasília, sábado, 2 dez. 1967.

CPDOC a. **Jackson Figueiredo**. Desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, 2010. Apresenta textos de pesquisas do período do Governo Vargas. Disponível em:  
[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/jackson\\_de\\_figueiredo](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/jackson_de_figueiredo)>. Acesso em: 7 jan. 2010.

\_\_\_\_ b. **Sebastião Leme**. Desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, 2010. Apresenta textos de pesquisas do período do Governo Vargas. Disponível em:  
[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/sebastiao\\_leme](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/sebastiao_leme)>. Acesso em: 7 jan. 2010.

\_\_\_\_ c. **Alceu Amoroso Lima**. Desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, 2010. Apresenta textos de pesquisas do período do Governo Vargas. Disponível em:  
[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/alceu\\_amoroso\\_lima](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/biografias/alceu_amoroso_lima). Acesso em: 7 jan. 2010.

\_\_\_\_ d. **Criação da Pontifícia Universidade Católica**. Desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, 2010. Apresenta textos de pesquisas do período do Governo Vargas. Disponível em:  
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/anos37-45/educacaoculturapropaganda>>. Acesso em: 7 jan. 2010.

\_\_\_\_ e. **Liga Eleitoral Católica**. Desenvolvido pela Fundação Getúlio Vargas, 2010. Apresenta textos de pesquisas do período do Governo Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/aeravargas1/anos37-37/constituicao1934ligaeleitoralcatolica>>. Acesso em: 7 jan. 2010.

DALE, R. **A Ação Católica Brasileira**. São Paulo, Edições Loyola, 1985.

<http://www.opusdei.org.br/art.php?p=30649>

FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo italiano**. In: Fernando Mascarello. (Org.). História do cinema mundial. 1 ed. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.

\_\_\_\_. **Sujeito e o poder**. In: Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. São Paulo: Forense universitária, 1995.

\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1983.

\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979.

FREUD, S. **O futuro de uma ilusão**. Rio de Janeiro, Imago. 1997a.

\_\_\_\_\_. **O mal estar na civilização.** Rio de Janeiro, Imago. 1997b.

GIUMBELLI, Emerson. **A modernidade do Cristo Redentor.** In: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 51, no 1, 2008, pp. 75 a 105.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade.** São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GALIMBERTI, U. **Rastros do sagrado.** São Paulo, Paulus, 2003.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do cinema paulistano.** São Paulo, Ética, 1975.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis, Vozes, 1986.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.** São Paulo, Ed. Loyola, 2003, 12ª ed

JOBIM e SOUZA, S. **Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin.** Campinas, SP: Papirus, 1994.

JORNAL DO BRASIL. **Do cinema. Prêmio.** 6 dez. 1968.

KANDISKY, W. **Do espiritual na arte.** São Paulo. Martins Fontes, 1996.

LABELLE, Lucien. **Discurso de abertura Del Congreso Mundial de la O.C.I.C en Petropólís, Brasil.** 10-16 Abr. 1975.

\_\_\_\_\_. **Conselho Geral do OCIC. Nuevo concepción del papel de las Oficinas Nacionales de Cine em relación cin la apreciación de las películas.** Berlin, 4 de jul. 1967.

LAHUD, M. **A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LOGGER, G. **75 anos de cinema.** Central Católica de Cinema. Rio de Janeiro. 1970.

\_\_\_\_\_. **Elementos de Cinestética.** Rio de Janeiro. Agir, 1957.

\_\_\_\_\_. **O cinema é um meio de valorização do homem e de formação da personalidade.** Publicado em O Diário do Pequeno. Belo Horizonte, domingo, 9 de junho de 1957.

MALUSÁ, V. **A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil nos anos 50.**

[www.mnemocine.com.br/cinema/historiaetextos/cinemacatolico.htm](http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiaetextos/cinemacatolico.htm), acesso em 29 set. 2007.

\_\_\_\_\_. **O cineclube do Centro Dom Vital: Católicos e cinema na capital.** In MACHADO JR, Rubens et. al. Estudos de Cinema. São Paulo, Anablume, Socine, VIII 2007.

\_\_\_\_ b . **Católicos e Cinema em São Paulo: O Cine-clubes do Centro Dom Vital e a Escola Superior de Cinema São Luis**. Dissertação de mestrado. Campinas, 2007.

MUNIZ, P. Globo repórter. **Os cineastas na televisão**.

<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm>. Acessado em 31 set. 2007.

LAURA, E. **Teorema**. In: Rivista Del Cinematografo. Roma: set-out, 1968.

MARIE, M.; AUMONT, J. **Cinema e linguagem**. In: A estética do filme. Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

MENEZES, J. **Caminhos do cinema**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MONTEIRO, M. **Cinema e educação para o olhar**. Revista de educação pública, Rio de Janeiro, 24 set. 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Nuevas visibilidades de lo cultural y nuevos regímenes de lo estético**. Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales, Ropidi, Amsterdam, 2004.

\_\_\_\_. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 2ª ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MONTEIRO, M. Entrevista concedida a Daniel Paes e Júlia Machado. Rio de Janeiro, 21 de set. 2007.

MORAES, D. **O sopro de João XXII**, In: A esquerda e o golpe de 64. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX: neurose**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

OLIVEIRA, P. **Estruturas de Igreja e Conflitos Religiosos**. In: Catolicismo: Modernidade e tradição. Org. Pierre Sanchis. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 1992.

OCIC/ SIGNIS. **Ocic/ Unda: the beginnings**. Disponível em [http://www.signis.net/article.php3?id\\_article=3](http://www.signis.net/article.php3?id_article=3). Acesso em 15 jan. 2010a. Tradução nossa.

\_\_\_\_. **Sixty Years in Venice**. Disponível em [http://www.signis.net/article.php3?id\\_article=2653](http://www.signis.net/article.php3?id_article=2653). Acesso em 13 jan. 2010b. Tradução nossa.

\_\_\_\_. **Jornadas de estudo Conclusões da primeira sessão plenária. A comunicação cinematográfica e seu destinatário**. Congresso Mundial do OCIC, Petrópolis, Brasil. 1975.

\_\_\_\_\_. **Debate sobre cotações morais.** Cuernavaca, México, 1966.

\_\_\_\_\_. **Jornada de Estudos.** 22-24 Mai. 1952.

\_\_\_\_\_. **Resoluciones finales. II Seminario Latinoamericano de la OCIC.** Tema: Contribucion del cine a la actual transformacion de America Latina. 1967

OPUS DEI. **O primeiro italiano do Opus Dei:** “Eu projetava Fellini para Paulo VI”. Disponível em <<http://www.opusdei.org.br/art.plp?p=30649>>. Acesso em: 14 de dez. 2009.

OTTO, R. **O Sagrado.** Lisboa: Edições 70, 2005.

PEREIRA, M. **Um olhar sobre o cinema de Pasolini.** In: ALCEU – v. 5 – n. 9 – P. 14 a 26 – Jul./ dez. 2004.

PEREIRA, Geraldo Santos. **Plano Geral do Cinema Brasileiro.** Borsoi, 1973.

RAMOS, F. (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Senac, 2000.

PLATÃO. **Diálogos – A República.** Ediouro, 1986.

PAULO IV. **Decreto Inter Mirifica sobre os meios de comunicação social.** Vaticano, 4 de dez. 1966. Disponível em [http://www.vatican.va/archive/hist\\_councils/ii\\_vatican\\_council/documents/vat-ii\\_decree\\_19631204\\_inter-mirifica\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_decree_19631204_inter-mirifica_po.html). Acesso em 12 de jan. 2010.

PIO XI, Papa. **Vigilanti Cura.** [http://www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_xi/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura\\_it.html](http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_it.html). Acessada em 25 de set. de 2007.

SARLO, B. **Tempo presente:** notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

STRICKLAND, C. **Idade Média:** o reino da religião, in: Arte Comentada. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

SCHRADER, P. **Trancendental Style in film:** Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley, University of California Press, 1972.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas SP: Papyrus, 2003.

\_\_\_\_\_. Bakhtin: da crítica literária à cultura de massas.

SONTAG, S. **O estilo espiritual dos filmes de Bresson.** In: Contra a interpretação. Porto Alegre, RS: LP&M, 1987.

\_\_\_\_\_. **Simone Weil.** In: Contra a interpretação. Porto Alegre, RS: LP&M, 1987

SCHRADER, P. **Il transcendente nel cinema:** Ozu, Bresson, Dreyer. Roma: Donzelli, 2002. Tradução Flávio Britto.

VADICO, L. **Os filmes de Cristo no Brasil**: a recepção como fator de influência estilística. Revista Galáxia, São Paulo, n. 11, p. 87-103, jun. 2006.

WEIL, Simone. **Aulas de filosofia**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

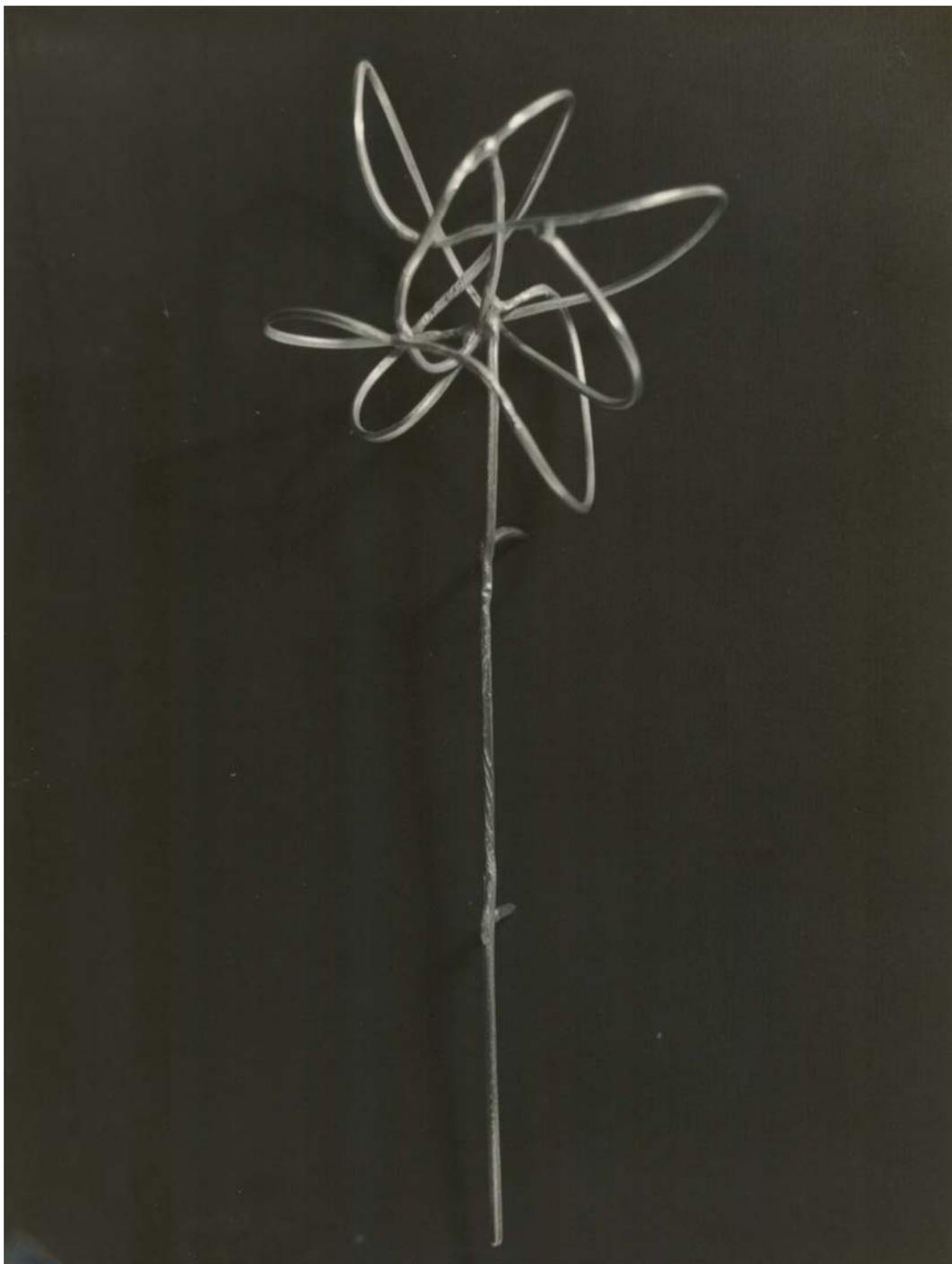
\_\_\_\_\_. **A gravidade e a graça**. São Paulo: ECE editora, 1986.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**. São Paulo: Terra e paz, 2008.

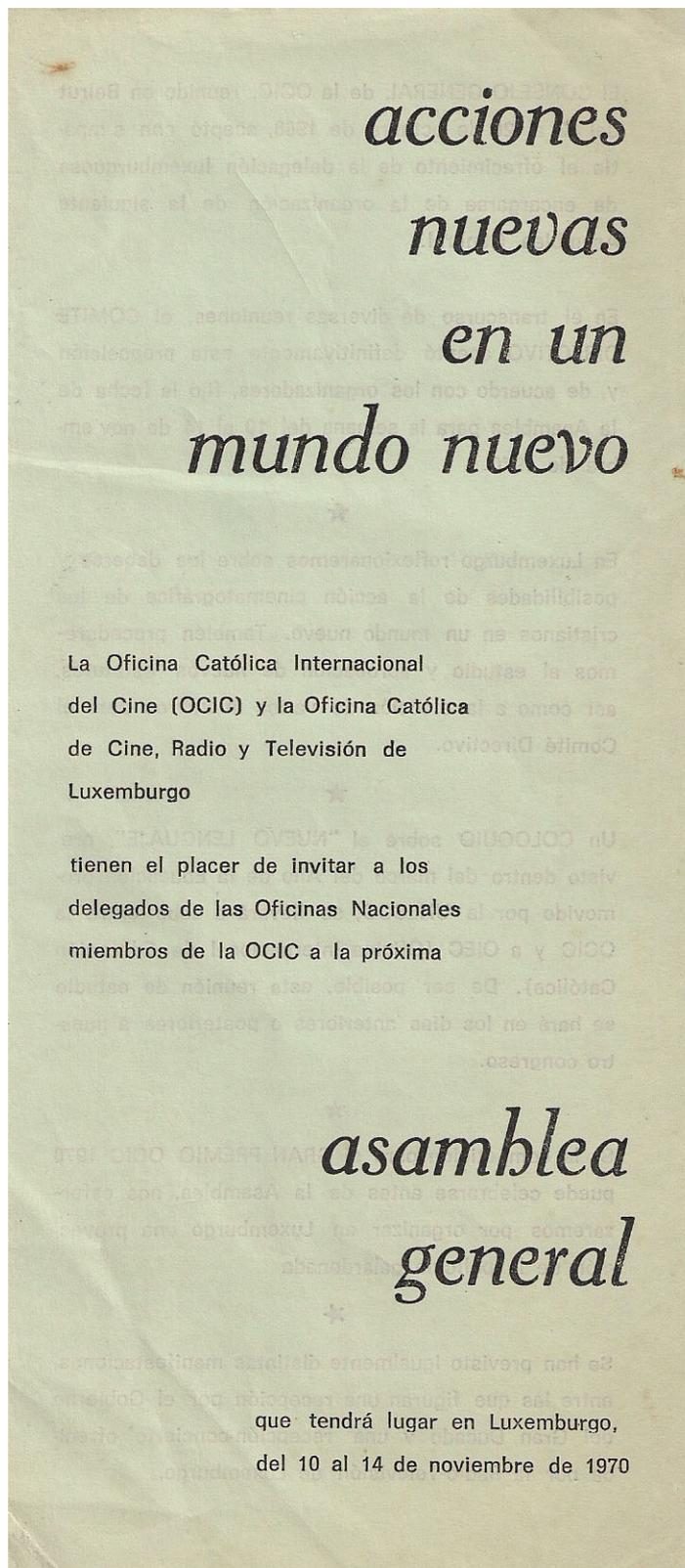
## **ANEXOS**

## 1. Imagens

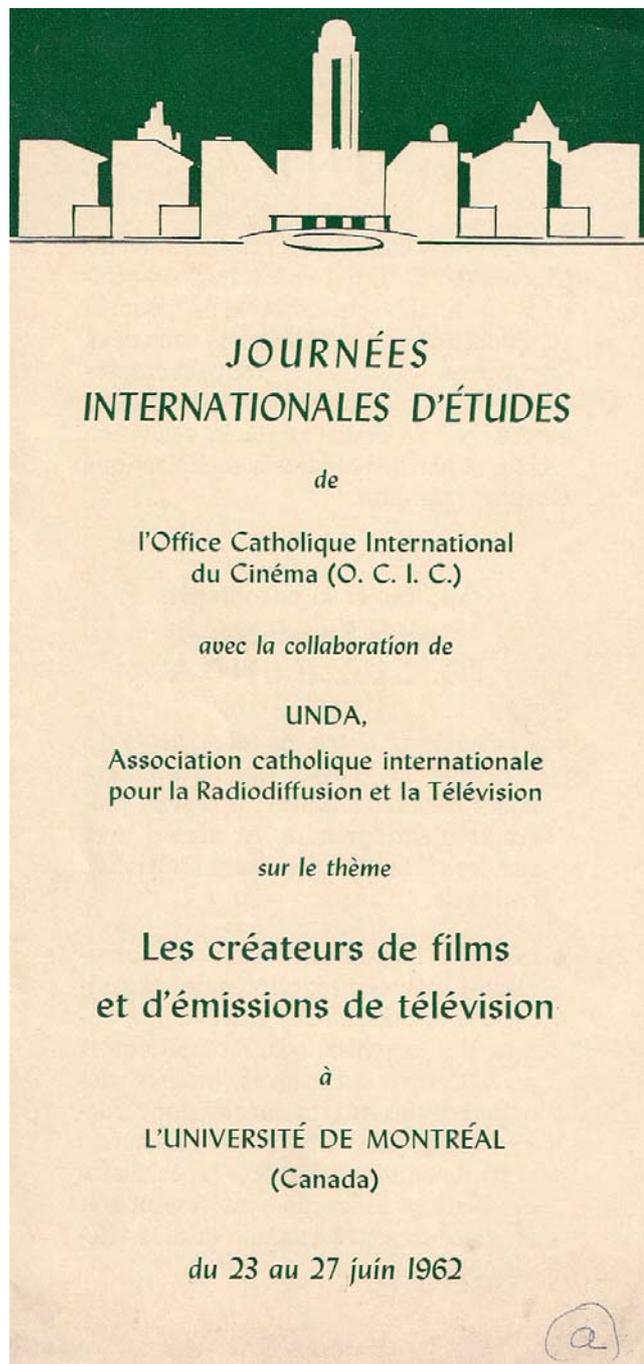
1. Primeiro troféu do Prêmio Margarida de Prata.



2. Folheto da Assembléia Geral do OCIC, realizada em Luxemburgo, Áustria, em 1970.



## 3. Programação da Jornada Internacional de Estudos do OCIC, em Montreal, 1962.



4. Capa da revista do CN da Itália, que trouxe debate acerca de Teorema, de Pier Paolo Pasolini.



## 5. Capa de um boletim da Central.



SERVIÇO DE INFORMAÇÕES CINEMATOGRAFICAS  
FICHAS FILMOGRAFICAS

Rua do Russel, 76 . Rio de Janeiro - GB

Ass. anual:    ncr.10,00 (simples)  
"            "            ncr.10,80 (aereo)

---

DEATH OF A BUNFIGHTER 36 MATANDO...

Prod: Richard Lyons; Universal-I. EE.UU., 1969. Dir: Allen Smithee (Robert Totten, Don Siegel). Rot: Joseph Calvelli. Foto (Tecnicolor): Andrew Jackson. Mus: Oliver Nelson. El: Richard Widmark, Lena Horne, Carroll O'Connor, David Opatoshu, Kent Smith. Distr: Universal

Gênero: Western

Sinopse: Um xerife tradicional é criticado pelos políticos por sua violência e desacordo com o modernismo (a ação se passa na virada do século). Na verdade, o que os amedronta é a firmeza e correção quase doentias do homem e, sobretudo, extremamente perigosas para os aproveitadores. Ele insiste e acaba morto.

Apreciação: A idéia é interessante porque poderia veicular muito da mentalidade e do comportamento americanos. Os que regem contra a tradição primitiva são tão ou mais violentos do que o herói-vítima, e este, apesar dos resquícios de conservadorismo, é caçado com uma mestiza. Afinal, o que interessa aos políticos é eliminar a sua consciência objetiva para poder manobrar "neo-capitalisticamente". Pena que a direção se perca em clichês avassaladores, que terminam por anular a idéia central, atirando o filme ao monte das mediocridades que acumulam o lugar-comum. Passa, no entanto, a brutalidade latente de espíritos mesquinhos, materialistas e violentos, o que não é lá muito agradável para o país de origem (desde que o filme retrata essa sociedade, ainda que pela escapatória do passado. Também não é muito salutar para público em formação, porque a crítica não se completa e tudo paira numa visão apenas desagradável, sem o suporte crítico. R.M. (Allen Smithee - direção - é pseudônimo. O filme foi dirigido a princípio por Robert Totten e depois por Don Siegel).

N. 3. 762 janeiro-fevereiro 1970

---

ISADORA - THE LOVES OF ISADORA (o) ISADORA

Prod: Robert Hakim, Raymond Hakim; Universal. Inglaterra, 1968. Dir: Karel Reisz. Rot: Melvyn Gragg, Clive Exton. Foto (Panavision, Eastmancolor): Larry Pizer. Mus: Maurice Jarre. El: Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards, Ivan Tchenko, John Fraser, Bessie Love. Distr: Universal.

Gênero: Biografia

Sinopse: Nice, 1927. A dançarina Isadora Duncan dita suas memórias. Nasceu em 1878. Foi uma revolucionária tanto na vida profissional quanto na sua moral. Um acidente de automóvel pôs fim à sua vida agitada.

Apreciação: Tarefa difícil para um cineasta é esta de documentar completa e honestamente essa personalidade marcante mais pelo espírito revolucionário do que por seu talento coreográfico. Reisz fez um filme impressionista, um retrato lírico dos momentos decisivos na vida da bailarina. Explode como uma força da natureza seu culto pela dança, pela arte, pela beleza, pelo amor, pela maternidade. Um culto que exigia a máxima liberdade.. Vanessa Redgrave é a intérprete raríssima, criadora do próprio papel, ao ponto de um crítico chamar o filme de "Isadora Redgrave". O resultado é um filme que prende o espectador, profissionalmente bem feito, mas bastante romaneado. G.L.

N. 3. 763 janeiro-fevereiro 1960

6. Ficha do filme *Mouchette* (1967), de Robert Bresson.

MOUCHETTE

(+) (c) MOUCHETTE, A VIRGEM POSSUIDA

Prod.: França, 1967. Dir. e Rot.: Robert Bresson, baseado no romance de Georges Bernanos. Foto: Ghislain Cloquet. Mus.: Jean Wiener e trechos de "Magnificat" de C. Monteverdi. Elenco: Nadine Nortier, Jean-Claude Guilbert, Marie Cardinal, Paul Herbert, Jean Vimenet. Distr. Franco-Brasileira (Prêmio OCIO no Festival de Veneza 1967).

Gênero: Drama

**Enredo:** Mouchette, adolescente, vive em circunstâncias terríveis, na aldeia de Provence. A mãe é doente incurável. O pai e irmão, alcoólatras e contrabandistas. Ela cuida do irmão menor, ainda um bebê. Escola e aldeia são-lhe hostis. Apenas um homem olha por ela: um ladrão de caça, epilético. Certo dia, após um ataque e socorrido por Mouchette, ele a violenta. Resta mais ninguém. Nem a mãe, que morre antes de ouvi-la. Mouchette já não quer viver: mergulha na lagoa.

**Apreciação:** Mouchette é uma rebelde. Bresson sempre divinizou, em suas obras, a força de vontade. Estoica. Agora, não. Mouchette é sofrida pela maldade do mundo, mas não aceita. E a sua rebeldia se traduz até mesmo no suicídio em forma de folguedo. A morte de Mouchette é um desacato aqueles que não permitiram que ela brincasse no meio deles, aos que não admitiram que ela amadurecesse. Mouchette brinca de casar - ou casa a sua moda, rolando num vestido de noiva - e parte para as profundezas do rio: lá ela pode ser aceita. E ela precisa. Mouchette é um belo poema de amor. R. M.

Filme de beleza incomparável mas entristecedora, porque Bresson obscureceu ainda mais Bernanos. Confessou mesmo, num estado de extrema melancolia, que a salvação e a graça só poderiam alcançar o homem neste mundo se ele não vivesse tão privado de amor. O escritor ainda pode recomendar Mouchette a graça divina. Bresson também, mas ligeiramente. Sua fé jansenista assume proporções maiores. A história é a de um suicídio. Incompreensão, maldade, ausência de amor impellem Mouchette para a morte. A sequência final é pungente. As duas tentativas frustradas. Na terceira vez, o corpo já está sem alma.

Bresson constrói o filme com pequenas observações que, por si só, não têm importância, mas no conjunto formam a imagem total de uma vida. São objetos, figuras, ações, olhares, movimentos de mãos, tudo num todo equilibrado. Nada fica entregue à improvisação e tudo se prepara para a sequência final. A gente mal ousa levantar-se, e o "Magnificat" que envolve o filme de sentido cristão é curto demais em face da iniquidade revelada no filme.

Mouchette não tem opção, é empurrada para a auto-destruição. Mas no ambiente egoísta e corrupto, ela também não é perfeita. Bresson jamais é patético, no seu estilo austero de sempre, mas todos os adjetivos e advérbios de Bernanos estão presentes. G.L.

Em poucos minutos, a vida, o sofrimento e a morte de uma adolescente; o encontro com a fraqueza do próximo, a impossibilidade de enfrenta-la e a morte, sua única defesa.

"Não é absolutamente um filme cruel e desesperado. Denunciar a violência é mergulhar no desespero?" escreveu Sadoul, expressando assim o que a sensibilidade de Bresson e Bernanos parece estar gritando no silêncio de uma criança de 14 anos.

Para os raros homens desarmados, como a desarmada Mouchette, não tem sentido o mundo construído pela força e sobrevivendo à sua custa. Tudo vem armando o homem até os dentes, e é assim que ele como indivíduo e como povo tenta o "diálogo" com o outro.

Essa é a denúncia de "Mouchette". Bresson não oferece um manifesto a ser assinado. Mostra Mouchette e interpela: é possível sobreviver? Porque ela é a miséria que machuca e ameaça as colegas, os meninos do bairro, os adultos da comunidade. A fuga a morte. Mas sua morte não é suicídio, é o crime de toda uma sociedade da qual participamos. e o filme é o recurso de Bresson para nos conscientizar da culpa pela partida de Mouchette. Seu protesto é este, é a figura de Mouchette, veemente na sua miséria e na sua beleza e sem vez neste mundo. Mas é um protesto sem desespero, como revela o "Magnificat" final. Não julga, não condena o homem. Ao contrário, ele espera, mesmo sem esperança, desse homem que Deus criou à sua imagem e semelhança. L. F. S.

Nº 3. 561

abril-maio 1968

7. Pe. Guido Logger em fotografia publicada no jornal *O Pequeno Polegar*, de Belo Horizonte, na ocasião de um curso ministrado por ele.



## 8. Programa do Congresso do OCIC realizado no Brasil.



## 2. Fichas filmográficas citadas

**Acochado** – À bout de souffle

**Produção:** G. Beauregard, Imperia **França**, 1959 **Distribuição:** França. **Direção:** Jean-Luc Godard **Roteiro:** François Truffaut **Foto:** Raoul Coutard **Música:** Martial Solal **Elenco:** Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Van Daude, Liliane David, Henri-Jacques Huet.

**Gênero:** Drama passiona e policial

**Enredo:** Após assassinar um policial, um jovem ladrão de carros refugia-se no apartamento da amante, enquanto procura, através de expedientes, recolher o dinheiro que auxilie a fuga. concluindo pela ausência de amor entre os dois, ela denuncia o companheiro.

**Apreciação artística:** Esforço característico da “nouvelle vague”. Repleto de símbolos cujo alcance é restrito, o filme ressent-se de uma super-intelectualização nos diálogos que finalmente não leva a parte alguma. Tecnicamente, a utilização de contraste entre a imagem fracionada e o diálogo, normalmente desenvolvido, cria uma arritmia dificilmente encontrável no cinema e que sublinha mais o caráter hermético do filme. Fotografia, música e mesmo interpretação atingem um nível excelente, mas não se sobrepõem à confusa construção dramática que fornece a tônica mestra do trabalho de Godard-Truffaut.

**Apreciação Moral:** Os personagens principais são apresentados como de natureza marcadamente ingênua, embora a protagonista revele também alguma preocupação com as coisas do espírito. Do contraste resultam posições nitidamente amorais, em que problemas do sexo, da vida e do amor existem em função de uma conduta de ordem animal, como se a ausência de um sentido de finalidade condicionasse um mecanismo existencial.

**Cotação moral:** 4 – CONDENADO  
(Central, 1961, p. 18)

**OS INCOMPREENSÍVEIS (+)** (Les quatre cents coups)

3A

**Produção:** Carrosse e outras, 1958 **França**. **Distribuição:** França Filmes. **Gênero:** Drama juvenil. **Dyaliscope.** **Direção:** François Truffaut. **Roteiro:** Idem **Foto:** Henry Decae. **Música:** Jean Constantin. **Elenco:** Pierre Leaud, Clair Maurier, Albert Remy, Guy Decomble, Georges Flamant, Patrick Auffay.

**Enredo:** História de um menino à procura de um pouco de calor humano, e que se choca sempre contra as incompreensões, indiferença, a falta de amor dos pais e educadores. Procura escapar a tudo isto, está aberto para o primeiro que o compreenda, mas em vão!

**Apreciação artística:** Narrativa sóbria em estilo de reportagem sem enfeites, crescendo para um testemunho impressionante. A forma é um tanto brusca e impetuosa na imaginação e elaboração. Emprego funcional da tela larga e da tele-lente. Interpretação estendida de Jan Pierre Leaud.

**Apreciação moral:** Veemente apêlo à maior compreensão e caridade. Chama a atenção dos adultos para a responsabilidade que têm diante dos jovens, para a obrigação de atraí-los, de suscitar neles coragem e confiança na vida, de tomá-los à sério. O filme está repleto de valores humanos, pedagógicos e sociais. A natureza do assunto obriga a reservar o filme para adultos.

**Cotação moral:** 3 A – ADULTOS (Recomendável) (Prêmio do OCIC).  
(Central, 1960, p. 183)

**Intriga Internacional (+) (North by northwest)****3 B**

**Produção e distribuição:** Metro Goldwyn Mayer (A. Hitchcock) **Estados Unidos**, 1958 **Gênero:** Policial. Em **Vistavision**. **Technicolor**. **Direção:** Alfred Hitchcock, **Roteiro** Ernst Lehman **Adaptação** da novela do roteirista. **Foto:** Robert Burks. **Música:** Bernard Hermann. **Elenco:** Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis, Leo G. Carroll, Philip Ober.

**Enrêdo:** Em Nova York, um atarefado homem de negócios é tomado com agente de contra-espionagem por uma quadrilha e se vê envolvido numa sucessão de situações difíceis que culminam numa fuga espetacular.

**Apreciação artística:** Hitchcock maneja a interessante intriga policial que tinha em mãos de modo a lhe dar o máximo valor como cinema. Essa valorização consiste numa narrativa tensa, contruída em ritmo trepidante, pontuado por climaxes de suspense. “Decor”, atôres, argumento, música se integram no único objetivo visado e plenamente atingido: causar emoção.

**Apreciação moral:** Como de praxe, vence a Justiça, e os “bandidos” são castigados. Mas há implícita aceitação do divórcio, a ligação amorosa livre é mostrada com simpatia, a vida irregular da moça é justificada, quando passa a servir aos interesses do Estado. Passagens cruas no diálogo, cenas amorosas detalhadas.

**Cotação Moral:** 3B – ADULTOS COM RESERVAS.

(Central, 1961, p. 185)

**AVENTURA, A****(+) 3 B**

**Produção** A. Pennasilico, Del Duca, Lyre. **Itália**, 1960. **Direção:** Michelangelo Antonioni. **Roteiro** Antonioni, Bartolini, Guerra. **Foto:** Aldo Scavarda. **Música:** Giovanni Fusco. **Elenco:** Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Esmeralda Ruspoli.

**Gênero:** Drama.

**Enrêdo:** Anna, depois de discutir com o noivo, desaparece. Inicia-se a busca, primeiro por amigas, depois pela polícia. Os mais preocupados, o noivo e uma amiga, prosseguem no rastro de Anna através do continente. Do contato nasce o amor, a princípio reprimido, aflorando a seguir. Um amor começado com remorços e de futuro oscilante, que o par aceita sem ilusões.

**Apreciação artística:** Admirável estudo dos sentimentos humanos. Abandonando os esquematismos da progressão dramática e da convenção psicológica, a direção se preocupa exclusivamente em traduzir os sentimentos íntimos dos personagens através das reações mais comuns e das situações mais banais. Décors e personagens, indissolavelmente ligados, são a preocupação soberada. Registrem-se o desempenho e a extraordinária fotografia. “L'Avventura” é um marco importantíssimo na evolução da arte cinematográfica.

**Apreciação moral:** Num universo em que se debatem entes fracassados e vazios, o amor surge como a expressão humana mais positiva. É amor-compreensão, o amor-tolerância, o amor-amparo que devolve aos personagens a condição de homens. Contudo, a natureza do tema e o tratamento dado exigem público amadurecido.

**Cotação moral:** 3B – ADULTOS COM RESERVAS.

**Nota:** A título de complementação da apreciação moral de “L'Avventura”, filme rico e difícil, fornecemos abaixo extratos de críticas e impressões de alguns de seus exetas, que não implicam em adesão, mas conduzem a uma reflexão maior a respeito da obra.

**René Gilson:** ... ruptura consumada do autor com uma expressão do mundo dos sentimentos propriamente medievais e que, no entanto, continuam a reger a

literatura, o teatro, o cinema e nossas relações afetivas, herança de séculos, entorpecida pelo romantismo ao mesmo tempo perpetuada pela cultura, pela imprensa e pela canção popular. Antonioni mostra, mais do que nunca, a fragilidade dessas construções sentimentais, sem retirar conclusões que tendam para a libertinagem, esta também ultrapassada, ou uma negação amarga e resignada do amor e da felicidade. É, ao contrário, no último e tão belo plano do filme, no gesto refletido e consciente de Cláudia para Sandro, que não supõe absolutamente perdão, uma calorosa, compreensiva e amorosa piedade.

**Madaline Garrigou-Lagrange:** A Graça é estranha a esses homens medíocres sofredores e, no entanto, a intensidade de seus desejos, sua busca obstinada de um amor maior que eles, abrem um flanco pelo qual possa ela se introduzir abundantemente.

**Jean d'Yvoire:** Entre esses pagãos, cuja maioria traduz o mesmo vazio interior de “La dolce Vita”, dois descobrirão uma saída do abismo de desgosto em que se perdeu a noiva desaparecida. Cristão ou não, o espírito está presente...

(Central, 1961, p. 25)

#### **DOCE VIDA, A – La dolce vita**

(+) 3C

**Produção:** G. Amato, Pathé. **Itália-França**, 1960. **Distribuição:** Art. **Direção:** Federico Fellini. **Roteiro:** Idem. Tulio Pinelli, Ennio Flaiano, Grunelo Rondi.

**Foto. (totalscope):** Otello Martelli. **Música:** Nino Rota. **Elenco:** Marcelo Mastroiani, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Alain Cuny, Magali Noel, Nadia Gray, Lex Barker.

**Gênero:** Drama de costumes.

**Enredo:** Um jornalista, pela natureza de sua profissão, faz reportagens sobre vários assuntos inclusive a “alta sociedade” romana, em cujo meio prefere viver e de cujas libertinagens participa. São vistos ainda outros males da sociedade contemporânea, como o estrelismo, a imprensa “marrom”, o histerismo religioso, etc.

**Apreciação artística:** Ao lado das sequências magistralmente dirigidas, há outras pelas quais a câmera lerda se arrasta, cansando o espectador pela monotonia. O elenco está esplendidamente dirigido, e nas boas sequências a montagem é surpreendente.

**Apreciação moral:** Não faltam aspectos positivos no filme, mas serão dificilmente perceptíveis por quem não conheça a fundo a obra de Felini. Para a maioria, o filme será apenas um desfile quase insuportável de misérias humanas.

Cotação moral: 3 C – PREJUDICIAL.

(Central, 1961, 129)

**BRUTOS TAMBÉM AMAM, OS** – Shane (reapresentação) (+) (●) 2

**Produção:** Paramount. **EE.UU** 1952 **Distribuição:** Paramount. **Direção:** George Stevens **Roteiro:** A. B. Gunthrie Jr, adaptado do conto de Jack Schaefer **Foto (Tecnicolor):** Loyal Griggs. **Música:** Victor Young. **Elenco:** Allan Ladd, Jan Arthur, Van Heflin, Brandon de Wilde, Emile Meyer, Jack Palance.

**Gênero:** Western psicológico.

**Enredo:** Um estranho, Shane, aparece numa fazenda do “far-west”, à procura de emprego. Antigo “gun-killer”, quer recomeçar a vida. Envolve-se num conflito com os latifundiários e os pequenos fazendeiros, aos quais aqueles disputam as terras com provocações e rixas até instigá-los à resistência armada, que lhes traria a morte. Shane ajuda os pequenos.

**Apreciação artística:** Western esplendidamente dirigido, com sequências excelentes e lutas bem encenadas. Introduce no género clássico do western o elemento psicológico e social (um se sacrifica por todos). Intriga humana bem justificada pelos caracteres psicológicos dos personagens. Interpretação marcante do menino Brando de Wilde.

**Apreciação moral:** Os pontos positivos não serão compreendidos pelas crianças, mas os adolescentes apreciarão o filme.

**Cotação moral:** 2 – ADOLESCENTES.

(Central, 1961, p. 72)

### 3. Entrevista com José Tavares de Barros<sup>33</sup>

Critico de cinema, professor universitário e atuante membro da atuação católica no Brasil, foi professor emérito da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (professor titular do Departamento de Fotografia e Cinema) por mais de 30 anos. Graduado em Letras Clássicas e Filosóficas, com mestrado em Filosofia e doutorado em Literatura Comparada pela UFMG. Barros chegou mesmo a atuar como montador de filmes. Presidiu a OCIC para a América Latina e foi vice-presidente mundial da entidade. Foi idealizador do Taller Criadores de imagens cristãs que por 21 ocasiões, reuniu realizadores de cinema da América Latina para debates e reflexões. Dirigiu também o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, entre outras funções ligadas à academia e à cultura.<sup>34</sup>

#### Quando surgiu seu interesse pelo cinema?

Eu sempre fui um aficionado pelo cinema. O cinema bateu para mim desde as primeiras memórias como alguma coisa de fascinante. Eu tive algumas oportunidades, tinha um tio que era capitão do exército na cidade, em Raíz da Serra, ele era responsável pelo centro de produção de máscaras, contra gases e lá tinha um cinema. E toda a noite eu ia. Sentava lá em uma poltrona especial ao lado dele e via filmes. Creio que este é um primeiro momento que me marcou e depois eu sempre tive uma atração muito grande, eu morava na Tijuca, próximo à Praça Saez Peña freqüentava todos os cinemas que tinham ali. Algumas vezes saía de casa escondido para assistir o seriado no Cine América na parte da manhã: Batman, Capitão América, Capitão Marvel. Por aí afora. Eu tinha uma vontade, um interesse muito grande.

Além dos filmes americanos, que já naquele tempo já éramos envolvidos por eles, havia curiosamente uma presença do cinema estrangeiro. Assisti no Cine Metro *Ladrões de Bicicleta*. Um filme que me impressionou com a molecada do ginásio, a gente conversava "que filme é esse?", "Tão diferente". E já no sentido da diferença. É possível uma coisa diferente. Então aproveitei muito no cine Pathé, no centro da cidade, passavam filmes franceses, comecei a me interessar por

<sup>33</sup> Realizada dia 3 de outubro de 2008, em Buenos Aires, na ocasião do 21º *Taller de Criadores de Imagens Cristãs*.

<sup>34</sup> Disponível em <http://www.ufmg.br/online/arquivos/010950.shtml>. Acesso em 07 jan. 2010.

filmes alternativos. Eu tinha uns 15 anos. Fio para o seminário Jesuíta. Fiquei recluso por praticamente 4 anos – 2 anos no chamado municiado e 2 anos nos chamados estudos humanísticos. Lá me afastei do cinema.

Depois de 4 anos fui pra Nova Friburgo. Uma prima havia acabado de fazer um curso no Rio de Janeiro, da ASA, não sei se era o pe. Guido Logger que coordenava já, o curso. Mas ela me deu uma espécie de apostila do curso, as fichas também. Aí eu comecei a ver o cinema também por este lado da cultura, da ideologia, da técnica, naquele tempo a gente se impressionava muito com a trucagem no cinema hoje em dia qualquer pessoa conhece, mas na época era algo muito reservado para os iniciados eu então me interessei e através dela fiz contato com o Pe. Guido Logger. Ele era diretor da Central Católica de Cinema. Funcionava dentro da CNBB que já havia sido fundada por Dom Hélder. Ele vivia por ali, conheci como Pe. Hélder. Ele não gostava de ser chamado de Dom. Então havia este serviço de orientação moral do espetáculo. O grupo havia conseguido, não sei exatamente quando, uma integração com a Polícia Federal, através de algum político, talvez. Não sei como foi feito. Então uma ou duas pessoas tinham o direito de assistir aos filmes durante seu momento de passagem pela censura. Portanto antes do lançamento. Todos os filmes. O Rio de Janeiro era capital do Brasil neste período e eu me inscrevi neste grupo, do qual fazia parte Ronald Monteiro, um dos pioneiros neste campo, uma sra. Maria José, não sei... Havia um pequeno grupo de 10 ou 12 pessoas. Hilda de Azevedo Soares, o próprio Pe. Guido. Então tínhamos o direito de assistir aos filmes.

Eu sempre fui muito beneficiado por uma abertura de visão dos jesuítas. Não sei porque eles foram com a minha cara e obtive, apesar de ser um mero estudante de letras então, depois de filosofia, a liberdade de vir ao RJ toda a quarta feira, Acordava às 5hs da manhã e chegava às 8:30 e às 9hs tinha a primeira sessão. Em geral era no Cine Palácio ali na Cinelândia. Em geral eram filmes americanos. Lembro de *Niágara* com Marilyn Monroe. Eram esses filmes. Era eu e a censora, de mais idade. Eu tinha uns 22 anos e ela 40. Pouco formada em matéria de cinema. Era uma censora. Ela via se tinha abuso de sexo, de violência. Naquele tempo era menos em relação ao que é hoje. Em princípio não deveríamos conversar, mas acabávamos conversando. Eu me lembro que uma vez ela perguntou meu filho eu devo dar – naquele tempo era livre 10, 14 1 18 anos – 10 ou 14 para esse filme. Eu dizia dá 10. Não tem nada demais não. Bom, então saía

de lá e ia fazer a ficha. Era uma sinopse, uma apreciação cinematográfica e uma moral. Com muita independência. Só errei uma vez quando dei condenado para um filme de Bóris Karloff, e a Hilda deu um jeito para colocar “adulto com reservas”.

Era todos, adolescentes, adultos e adultos com reservas, prejudicial e condenado. Um condenado foi *Chá e simpatia*, com a Catherine Hepburn, do Minelli, o romance de uma professora com um aluno. Depois alguns franceses, como *Os amantes*. Mas éramos muito abertos, em geral, Pe. Guido também.

Depois do almoço havia outra sessão em uma cabine pequena, em frente ao banco mundial, próximo a embaixada americana. Ali tínhamos filmes de mais qualidade. Era um grupo de censores com muita formação. Tinha uma sra. chamada Marina que conhecia muito de cinema. Ali eu vi muitos filmes japoneses, que me impressionaram muito (*Viver, Rashomon*, de Kurosawa), e filmes soviéticos também Quando voam as cegonhas. Foi um momento privilegiado.

Mas era difícil fazer o comentário, pois vivia em uma faculdade que não tinha nenhum livro de cinema. Então por exemplo eu fui ver Gata em teto de Zinco quente. É difícil. Eu conversava com o Ronald Monteiro, era um esforço muito grande que tinha que ser feito. Foi um momento de aprendizado, autodidatismo. Aprendi vendo filmes, o que foi formidável. Logo após eu me tornei programador de filmes do Colégio Anchieta. Havia semanalmente os filmes para a criançada e periodicamente filmes para os filósofos e estudantes de filosofia. Havia um padre, Vas (?), excepcional que apoiava. Era um intelectual, um teórico, mas que tinha uma sensibilidade muito grande para a cultura. Então vimos ali grandes filmes. Clássicos americanos como *Os brutos* também amam como os filmes do Fellini, *As noites de Cabíria*, *Os boas vida*, um filme belíssimo do Marcelo carneiro *Os instantes da noite*. Então chamei Pe. Guido para dar um curso e depois, comecei a dar cursos de cinema para todo o lado e criei junto com o pessoal da cidade o Cine Clube nova Friburgo. Uma instituição laica, que não tinha nada a ver com a Igreja Católica, mas com um grupo de intelectuais ótimo, pessoas do Rotary Club, gente da nata da sociedade. Fizemos uma sala de projeção muito adequada e quinzenalmente havia um filme que era debatido. Eu era o coordenado. Fui aprendendo. A abertura foi com o Nelson Pereira dos Santos. Já o conhecia, ele foi com o Rio 40 graus. Foi interessantíssimo, pois era um grupo de direita, representantes do empresariado, discutindo com o Nelson um filme sobre favela.

Foi um resultado fabuloso, de uma parte e de outra. Nelson, sempre que me encontra fala “foi bacana aquilo lá de Friburgo”. E finalmente, simultaneamente a isso houve todo o movimento do cineclubismo, católico muito forte. Havia uma polarização política muito forte, de esquerda, lembro que sempre que podia estar no Rio assistia os filmes na Faculdade Nacional de Filosofia. Que eram os filmes subversivos da época. Não era ditadura ainda, mas já havia um certo controle. Assisti *Mãe* do Pudovkim, *Encouraçado Potemkim*.

Me engajei no cineclubismo, pois era presidente de um cineclube e cheguei a ser vice-presidente nacional. O presidente era Carlos Vieira e foi aí que conheci uma figura que vai ser muito importante nesta minha atividade: Cosme Alves Neto.

Tudo isso ocorreu entre 1954 e 1961, período em que fiquei em Friburgo.

Em 54 Pe. Guido lançou o *Elementos de Cinestética* que era nosso Manual. Havia esse e o Henry Argel “O que é o cinema”, que eram os textos base. Depois foram aparecer os textos do André Bazin, em francês. O livro *Elementos* hoje podemos dizer que era ingênuo, mas para a época, completamente adequado. Lembro que com os alunos de Filosofia, num Cinefórum, sobre *As estradas da Vida* de Fellini. E eu tive a feliz idéia de distribuir entre os participantes um personagem do filme e foi memorável, pois sempre que encontro falam sobre. Pois foi um momento em que havia uma busca por uma mudança de estrutura, ideologia. Não tanto acentuada, mas uma preocupação cultural muito grande.

Quando terminei essa fase, já estava há 11 anos nos jesuítas e fiz o magistério. Fui professor de literatura, que era minha formação, mas também de cinema. Toda hora eu dava um curso. Naquele tempo não se pensava em produzir, pois não havia recurso. Chegamos a fazer um filme lá, que recuperaram agora, chamado o Encontro. Agora consegui passar para DVD e tenho a cópia em 16 mm. Mas eu fui o diretor, foi uma coisa um pouco de cima para baixo. Aluno não podia, pois tinha que filmar em película, mandar revelar no rio, mandar voltar, não tinha moviola, não tinha nada.

Bom, aí ocorreu uma coisa curiosa que devo isso aos jesuítas, eles me chamaram e disseram “você está muito interessado em cinema, vamos te mandar para fazer um curso na Europa”. Incrível, pois falam da obediência jesuítica, mas eu pelo contrário tive um diálogo formidável. Depois saí da ordem pois achei que era meu caminho, mas continuo amando os jesuítas por tudo que me fizeram. Fiz uma pesquisa e quis ir para o *National Film Board*, ING, consegui um contato. Eu teria

uma bolsa dada pela ordem, meti a cara estudei inglês e passei no curso de proficiência com a nota mais baixa, mas passei. Quando estava tudo preparado, veio a notícia de que naquele ano o NFB não daria bolsas para a área de artes. Alguém me disse que na Itália, havia um padre especialista em cinema, o Pe. Nazareno Tadei. Mandeí uma carta para ele que respondeu que estaria à disposição, e falei com o provincial, Pe. Armando Cardoso, especialista em Anchieta, traduziu para o português o poema.

*Centro de lo espetáculo e de la comunicacion sociale*, em Milão. Não era uma escola. Era um centro produtor, de promoção cultural. Tinha cinema, teatro, exposição de arte. Havia uma revista muito interessante chamada *Leitura*. Nesta pesquisa é interessante achar alguns números. Tenho alguns. Posso te passar. Tinha uma revista de atividade missionária, chamada *Missione*. Ou seja, era um grupo de umas 10 ou 12 pessoas, muito especializadas. E então cheguei eu. E não havia tempo para uma resposta e ela havia sido totalmente negativa. “Isto aqui não é coisa para estudante. Não tem lugar.” Quebrei a casa. Não tem nada a ver. Mas já que você veio. O superior depois ficou muito meu amigo. Tirei carteira lá e fui motorista dele. Ele era uma espécie de conselheiro religioso e viajava todo o final de semana fazendo palestras na Itália do interior. Quando cheguei o padre Tadei estava à morte em um hospital. Era um doido no volante e estava à morte. Mas a produção dele era a criação de um chamado *esquedário cinematografico*, Isso vocês tem que ter também. Miguel talvez tenha. Que é a produção crítica de fichas sobre os grandes filmes lançados. Não uma crítica personalizada. Algo mais de pesquisa. Havia todo um dossiê sobre a produção do filme e depois recortes sobre a opinião da crítica italiana. Aspectos cinematográficos e havia um juízo moral também. Poucos. Fichas muito importante. Depois o Tadei se recuperou e trabalhei muito com ele. Ele era um teórico de cinema. Ele elaborou um método muito pessoal que era a aplicação da filosofia aristotélica tomista para análise de filmes. Eu embarquei nisso aí. Ele tinha um método chamado “É a história de” um filme era visto. Como um princípio do estruturalismo sem ele nem ninguém saber. Ou seja, interessava o texto. Então pegava os personagens e fazia uma escaleta. Como se desenvolvem os personagens do início ao fim do filme. Se o filme fosse coerente, era bom, senão não era. É uma camisa de força, mas ao mesmo tempo é um critério válido. Eu aprendi aquilo e cheguei a fazer textos. Publiquei o primeiro filme da Lilian Witmuller, italiana. Levei duas semanas para fazer a

crítica dentro do padrão. Mas foi um aprendizado muito grande. Cheguei a fazer neste momento um filme, *les vendites controlate de milano* (As vendas controladas de Milão), com uns amigos brasileiros. Eu sempre tive essa característica, não digo de irresponsabilidade, mas de coragem. Era sobre uma espécie de Ceasa que apresentamos num encontro europeu, na França. Ninguém levou filme só o meu e foi um enorme sucesso. Ele tinha 17 min, foi feito em tecnicolor em 16mm. E tinha um representante da Kodak, na cor. Este técnico acompanhava, analisava tudo, temperatura de cores. Depois eu perdi esse filme. Tínhamos versão em italiano e em inglês. Este foi um momento de formação muito bom, embora não fazendo um curso regular. Ia ao cinema todo o dia, pois neste San Fideli tinha uma sala de cinema que passava um filme por semana e tinha embaixo uma moviola, e quando a projeção acabava, eu ia para a moviola e ficava às vezes até o outro dia. Aprendi a montar, me tornei um montador vendo montagem de filmes. Estudava.

Quando voltei, em 1964, eu havia decidido que meu campo não era a religiosidade, mas era o cinema. Nunca reneguei a formação recebida pelos jesuítas, como estes colegas fizeram. Eu nunca me achei manipulado. Voltei e tinha que recomeçar a vida. Minha mãe viúva e não tinha muita condição e eu tentei me engajar com o grupo do Cinema Novo. Minha mãe era muito amiga da mãe do Davi Neves. Eu já conhecia o Davi, o Cacá Diegues do movimento cineclubista, o Leon Hirszman, e vários outros. Então procurei o Barretão, que tinha acabado de filmar vidas secas. Apresentei-me e disse “olha sou montador, quero trabalhar”. Ele tinha uma moviola na casa dele pois aí foi em fevereiro. Em Maio teve o golpe da ditadura e a primeira coisa que fizeram foi carregar a moviola. Ela não era do Barreto, era do Iefa (?). Então, Davi escondendo o filme do Coutinho, Cabra Marcado para morrer debaixo da cama dos pais dele. O pai era general. Ninguém ia buscar nada ali né?

Neste momento eu já conhecia o Pe. Massote pelo cineclubismo e ele me telefona e diz, “vem aqui a Minas para dar um curso, estamos precisando”. Dei o curso e eu até nunca me entendi demais com Massote, porque minha formação na Itália era muito de esquerda eu era um remanescente do neo-realismo italiano. Conheci muito de perto o Ermano Olmi, conheci Betetini, todos muito de esquerda. Conheci os grandes mestres como Guido Aristarco.

Havia esse movimento de esquerda, tanto que eu passei absolutamente incólume, minha ficha era absolutamente limpa nos órgãos de repressão, pois eu tinha estado fora. Alguns até me cobravam isso. Lá eu encontrei com muita gente, como o cineasta que morreu cedo, de São Paulo S/A, o Person. Eu estava em Milão e ele em Roma. Ele fez um documentário no *centro sperimentale*, chamado *ao ladro* (ao ladrão).

Então havia este cineclubismo em Milão, onde quando saía um filme importante, cada partido, muita ideologia, analisava sob o ponto de vista do partido. O *Gattopardo* de Visconti e *El ferroviari* do Bertugieri.

Então na escola do Pe. Massote, ele era um entusiasta do Humberto Mauro. E eu impliquei com o H. Mauro. Erradamente, mas achava que não tinha nada de social. Tive brigas homéricas com Pe. Massote. Fiquei lá 5 anos dando aulas e então me engajei de novo no cineclubismo. Pe. Massote era um líder do chamado cineclubismo católico. Pois como ele era alguma coisa de político, ele tinha interesse de ter um domínio de poder. Então colocou cineclubes em todos os interiores de MG tinha um cineclubes. Tinha Cineclubes Gracie Kelly, Cineclubes Mickey. Eu era contra isso tudo. Agora o grande mérito da escola foi produzir filmes que concorreram em festivais como o JB, Mesbla, Shell e por aí fora. Festivais de curta-metragens onde a presença mineira foi muito forte. Então do Carlos Matos Correa, Milagres de luto, por exemplo, feito em 35mm. E eu participei muito destas produções. Curiosamente, apesar de ser uma escola católica, 80% dos alunos era do partidão. Era a única escola que havia em MG e o Massote sabia disso, ele não era proselitista. Convivia com isso. Ele tinha as suas obsessões, mas era muito aberto.

Então foi uma fase de ressurgimento do cineclubismo, mas muito mais limitado que na fase dos anos 50, por causa da censura.

Então passei de fevereiro de 62 a fevereiro de 1964 na Itália. Mas em 1963 houve, não sei bem quem promoveu, mas um encontro importante de cinema em Salvador. Era alguma coisa ligada à Igreja Católica, pois o diretor do centro universitário, Pe. Fevre veio especialmente para o evento. E havia uma mecenas deste evento, que era uma condessa, que disse estar vindo para o Brasil e pediu um conselho de onde ficar. Eu disse que Salvador pede certos cuidados, não pode tomar água da torneira, mosquito e tudo. “Eu pago sua passagem, não quer vir comigo”? Então eu vim e encontrei com Humberto Didonet (RS), Cosme Alves

Neto, uma série de pessoas ligada a esse movimento. Foi aí que conheci Didonet. Uma figura que, digamos, excêntrica, ele defendia que o futuro do audiovisual era, não o cinema, mas sim as histórias em quadrinhos. Revistas como a Grande Hotel, é uma novela fotografada, com balões de diálogos, ele queria criar aquilo numa perspectiva católica. Então, quer dizer, uma figura que causou uma certa desconfiança. Nunca mais o vi. Mas sei que ele fez um trabalho importante no Rio Grande do Sul. É preciso descobrir mais.

Voltando, o movimento Cineclubista foi secando, por causa da repressão. Qualquer reunião era vista como algo perigoso. Se tinha algum indivíduo que a gente não conhecia já poderia ser alguém ligado ao poder. Eu não podia ser mantido pelo Massote. O dinheiro era muito pouco. Ele tinha uma característica de independência, pois apesar da escola superior de cinema estar na católica, ele nunca se deu bem com o Pe. Serafim que era o reitor e com a própria católica. Tanto que quando decidiram criar o curso de comunicação na católica esqueceram-se totalmente do Massote. Ele foi muito injustiçado. Isso foi muito cruel para ele. Que sobreviveu bem, mas sem o que fazer. Tanto que no final da vida, ele teve um câncer, e o Pe. Macdowel, que era o reitor e tinha sido meu colega, eu encontrei massote já na cama e ele me pediu para dar um curso para os jesuítas, pois não poderia. Então houve o enlace, pois após meu desligamento, no final da minha carreira eu passei a ser professor dos jesuítas. Começou como uma coisa eventual, mas depois se transformou e por 10 anos fui professor de teoria da comunicação, mas era cinema mesmo. O pessoal queria ir por aí. E depois na pós-graduação uma disciplina chamada Cinema e espiritualidade. Que me rendeu muito benefício. Era uma turma de 6 ou 7 pessoas, gente muito qualificada, e durante este período todo, por 35 anos fui professor na UFMG. Não havia mais cineclubismo,

E houve uma pesquisa sobre o cineclubismo, fui um dos fundadores do Centro de Pesquisa do Cinema Brasileiro junto com o Paulo Emílio e o Alex Viani, Cosme Alves Neto e outros. Esse centro existe ainda até hoje.

Para finalizar, acho que o que falta falar é sobre o Margarida de Prata e o prêmio da OCIC, o Jangada. Margarida de Prata, quem sabe é o Miguel. Começou em 1967, eu não participei dos primeiros júris, mas comecei em 1970, as sessões eram em película, na cinemateca do Rio, pelas manhãs, com o Cosme. Assistimos

muitos filmes, e os presidentes, sempre bispos, eram muito abertos. Dom Ivo Lorscheider era genial. Tinha posições muito fortes.

Em 1984, nós decidimos oficializar a criação da OCIC. Que existia informalmente no Brasil. Tinha o Cineduc da Marialva Monteiro, que era inspirado na Ocic não como instituição. Foi criada então a Ocic em São Paulo e o presidente foi o Pe. Conrado Berning, e a primeira coisa que ele fez foi, na Jornada da Bahia, dar um prêmio que ele inventou o nome de Jangada. O primeiro filme premiado foi um com o Fagundes, sobre um líder político que havia sido torturado, morreu. Um filme de grande importância. Não é o Pra frente Brasil, é um curta-metragem.

### **Porque criar o Jangada se já tinha o Margarida?**

A Margarida é uma instituição da Igreja, dos Bispos. O *Jangada* é independente. Embora católico, vinculado à Igreja, mas independente. Agora o Bispo Tempestre, de Belém, sempre me perguntava, porque não unimos os prêmios. Por isso, porque o *Jangada* tem essa característica de Independência. Eu sou o eterno vice-presidente, o Cireneu o eterno presidente, pois somos poucas pessoas. Nós participamos dos festivais nacionais. Enquanto o Margarida escolhe os filmes e faz uma seleção.

### **O que a Hilda coloca é que o MP se desvirtuou desde 1967 até o início dos anos 70 quando ele ficou de poder inteiramente ligado à CNBB.**

Isso mesmo. Inicialmente era de poder dos leigos, o Miguel está por dentro disso. E tem razão. Pouco a pouco os bispos foram tomando parte e eles têm umas idéias que eu até discordo delas. Ao contrário da OCIC que sempre foi independente. Fizemos primeiro a Jornada, depois no Maranhão com Guarnicê. E agora estão ocorrendo uma série de pedidos para a gente participar. O Vitória Cine Vídeo, um festival de documentários de Florianópolis, o Festival de Curitiba, o Fica, de Goiás, e a gente participa analisando não apenas o longa-metragem, mas também o curta, o documentário. Nosso critério não é moralizante, mas de valores. Se você vai a um festival, tem 6 filmes nenhum tem um valor do ponto de vista cristão. Pode até ser um bom filme, mas vê a realidade de um ponto de vista destrutivo. A gente tem um ponto de vista de saída, não que não passe pelo conflito, na realidade crua, mas buscando uma luz sempre. Esse é nosso critério. E

ultimamente nos últimos 2 anos eu tenho ampliado o tipo de participante do júri. Pois em geral o participante ganha uma passagem púra ir ao festival e ali, junto com a pastoral da comunicação ou a universidade formam o júri e para não ficar num círculo muito pequeno (Miguel, Angeluccia, Eu, Cireneu) estou ampliando isso. Convidei o Tônico Amâncio para Vitória, a Marília Franco da USP que não são pessoas de vivência católica, mas são pessoas de abertura de mente. A idéia é essa. Coisa que na MP não existe. É muito mais olhando o aspecto, por exemplo, o Batismo de Sangue, do Ratton, não ganhou o prêmio pois de acordo com o Bispo Orani Tempestre, aparece um Cardeal em uma situação ruim, pois ele desce de uma escada estão lá os torturados e o general diz que eles caíram da escada e o Cardeal diz, atenção meu filhos, na hora de descer a escada”. Uma paulada que o Helvécio dá, né? Sempre com esse medo. O único que não tinha medo de nada foi Dom Ivo Lorscheider. Ele estava pouco somando. Se era bom era bom mesmo. O Décio Santos Lage também. Um Salesiano. Mas Dom Ivo, apesar de não ser um homem de cinema, era um prazer trabalhar com ele no Margarida de Prata. Ele via o filme todo, discutia. Por isso há essa separação.

Então nós estamos hoje, para terminar, em uma situação de um impasse. Que o trabalho de vocês vai além de levantar essa história vai criar um patamar através do qual possamos criar uma saída. Porque a OCIC está reduzida a uma informalidade de 10 pessoas. Por que não aumentar isso? Por que não criar um quadro? Isso seria muito importante. Temos uma ameaça séria pois na Europa a OCIC foi extinta. E ela renasceu sob o nome de Signis, que é um nome simbólico, a partir de signo, aos sinais, pelos sinais, do latim. No cinema somos 7 a 10 pessoas, e a Unida, que é de rádio e TV tem mais de 200 profissionais. Se a gente fundir, vão querer determinar. “Manda alguém da gente também para os festivais”. Porque é um prêmio. Você vai lá, tem casa comida, e ainda vê muitos filmes. Então nós temos uma certa preocupação com isso. Manter a independência. Acho que essa pesquisa tem como objetivo secundário pensar o futuro da OCIC. Quer dizer, agora estou mais folgado pois acabei a organização deste Criadores de Imagens, agora eu quero resgatar todos os prêmios da OCIC. Tenho isso disperso. A partir daí penso em solidificar este grupo e ampliar, vamos falar de jovens mais uma vez, colocando pessoas novas no circuito para a gente ter um quadro maior de participantes. Poderemos ter um futuro mais adequado, mas conveniente com toda esta história. Pois tudo começou em 1927, né? É um

tempo muito grande. No Brasil a criação da OCIC eu digo que foi em 1984, mas a presença da OCIC já estava lá em Dom Hélder e Pe. Guido Logger.

Aí há histórias que eu conheço menos para contar. Mas enquanto Pe. Guido atuava aqui, haviam pessoas na AL também atuando.

Tem uma senhora que eu cheguei a conhecer. Extremamente falante, brilhante, muito chamada América Penichet, cubana, que Pe. Logger adorava. De antes do Fidel. Depois saiu.

E outro intelectual de Lima, que não sei o nome, mas que circulava pela AL com suas idéias de estimular a visão cristã do audiovisual. Seria por aí. Ou repressivamente – como acho que no Brasil nunca foi – ou positivamente como foi nosso caso.

### **Obra cristã ou olhar cristão sobre a obra?**

Este é um ponto que me interessa muito do ponto de vista teórico também. Vamos começar pelo lado negativo. A tendência da Igreja no audiovisual é instrumentalizar.

Por outro lado, pensamos em uma perspectiva, vamos chamar de educativa, não pastoral, algo mais amplo. Pensando o receptor, não interessa a intenção ou a perspectiva do realizador. O produto sim. Este filme que exibimos, Dona Cristina perdeu a memória tem um *making of* que a Ana Luiza Azevedo diz que não tem nada a ver com igreja. Sou psicóloga, achei importante o tema. Não foi um filme com intenção didática. Mas é um filme que pode ser apreciado sob um ponto de vista cristão. Ou seja de entender a realidade por meio do audiovisual numa perspectiva de valores que transcendem o caos do real e apontam um horizonte de esperança. Não um *happy end*, evidente, mas uma abertura, uma saída. Uma trajetória do personagem que afinal de contas mostre que ele estava em progresso, mesmo que o resultado não seja o desejado. Esta seria a visão cristã. Que não é católica. É no sentido dos valores evangélicos. É por aí que a OCIC trabalha. Isso fica tão marcado que quando eu vou a um festival, ia, na verdade, não tenho ido tanto. E encontrava Vladimir, Pedro Jorge de Castro, Carlão Richenbach. Eles diziam “tem um filme para você aí”. Mesmo que eles fizessem seus filmes de outra forma, eles sabiam qual era a idéia. Isso eu acho genial, né? Isso seria o chamado apostolado da comunicação. Eles já foram convidados para o júri da OCIC, Vladimir, o Nelson Pereira dos Santos, já foi

também. É difícil definir ponto-a-ponto. Mas é o conjunto e depende do filme. Eu nunca daria um prêmio ao Baixio das Bestas, ou ao Cidade baixa. Tanto que estamos estudando o convite do Festival do rio de ter um prêmio da OCIC. Eu já falei com o Miguel. É só para filme brasileiro. Angellucia foi uma vez no festival do filme etnográfico e deu prêmio para um filme estrangeiro. Mas a regra é só brasileiro. Então pode ocorrer de no festival do Rio, como são poucos, são cerca de 8. Você não dar. A maioria dos filmes. O Coutinho ganhou várias vezes. Pois ele é valor. Ele não pensa em cristão, mas é demais. Silvio Tendler, já ganhou 8 margaridas.

### **Como se dá a relação entre sagrado e arte no cinema?**

Que a igreja foi um elemento importante nas artes, pensando só nas plásticas é inegável. Desde o renascimento, Giotto, a presença da iconografia religiosa é fundamental. Quando surgiu o cinema houve aquele impacto, pois foi visto como fonte de divertimento de baixo nível. De palhaçadas. O Carlitos surge assim como fonte de riso sem uma vinculação com uma idéia maior. No início ele era isso mesmo, mas depois foi criando, crescendo. Havia uma desconfiança do cinema ser projetado no escuro, que podia ser imoral, pelo beijo, pelas coisas da época eram muito discretas. Então o cinema sempre foi visto com desconfiança. Em certo momento houve uma tentativa de apropriação. Mas foi totalmente precária. Houve a tentativa de apropriação da exibição. No Brasil chegamos a ter salas católicas. Tinha uma paróquia em frente ao Instituto de Educação (RJ) com uma boa sala até. Santo Afonso também. Mas na produção, ou seja, na criação sempre foi um desastre. Quando eu estava em Friburgo, em 1954, o Lima Barreto fez um filme chamado a primeira missa, que contou com muito apoio da Igreja, mas que resultou em algo equivocado. Ele que era autor de Cangaceiros, mas A primeira missa foi totalmente perdido, sem importância nenhuma. Então vai acontecer a mesma coisa que falávamos da OCIC. O olhar à posteriori é muito mais importante que aquela tentativa de produção. Teve um cineasta, polonês, se não me engano, Zanusk, que teve filmes muito apoiados pela Igreja. Não sei se temos dele no Brasil. Mas quem tem um tipo de cinema que você pode realmente buscar ideologias e valores são os cineastas que não tem intuito de fazer nada de religioso. É Buñuel, Kieslowski, Fellini. Até em Antonioni pode-se descobrir o chamado Humanismo Cristão. Tanto que Fellini, que eu conheci e tudo, era amigo

do pessoal, dos jesuítas. Ia lá, tinha muita vinculação. Acho então que a Igreja do ponto de vista da produção teve uma tendência muito funcionalista/instrumentalista teve uma presença pequena. A não ser se você considerar uma visão mais específica, como a Verbo Filmes. Quando começou com o Pe. Conrado Berning, em super 8 ainda, eu acompanhei. Foi um dos primeiros, muito dedicado, a fazer cinema antropológico. Sobre os índios. Tinha uma preocupação de dar voz e imagem a quem não tem. Cireneu Kuhn faz hoje também vídeos institucionais, faz a campanha da fraternidade, mas faz uma linha que é dominante, que é o cinema independente. Por exemplo, o filme sobre a Igreja da Trindade de Salvador. Belíssimo. Ele vai lá e vive com os pobres que vivem dentro de uma Igreja abandonada. Mas são casos isolados. Mas em geral não pega, pois a Igreja mantém essa noção doutrinária, querendo ensinar, quando a arte é outra coisa. Então é difícil. Então acho que aí não há uma saída pelo menos visível, possível.

#### **4. Entrevista com Hilda de Azevedo Soares<sup>35</sup>**

##### **Como foi que começou sua relação com a igreja?**

Acho que começou como começava naquela época, aula de catecismo, colégio religioso, associações. Mas tarde, dentro da escola, uma abertura da igreja católica. Depois da ação católica, fiquei bastante tempo e dentro da ação católica a área de cinema. E depois do cinema continuando o Cineduc como está e essa e a minha carreira.

##### **Como foi esse envolvimento com a ação católica?**

Não sei de nenhum movimento (carioca) atuante assim, a não ser algumas coisas no nordeste. E assim mesmo dentro da área dos trabalhadores a JOC (Juventude Operária Católica) a CEDC, que é o trabalho dos operários na área adulta. No mais eu não sei dizer porque eu perdi o contato completamente.

##### **O que foi a Ação Católica?**

A ação católica pra mim, ela abriu um quadro novo que era a posição do leigo dentro da igreja. Ele não era um que ficava a margem, ele começou a participar propriamente da vida da igreja propriamente como um cristão responsável dentro da igreja. Então ele não recebia, ele era responsável pelo que ele fazia.

##### **Isso mais ou menos quando?**

A Ação Católica começou pra mim um pouquinho antes de 40, quando não viemos do sul. Viemos aqui pro Rio em 1937 mas já nessa época existia um princípio de contato com o movimento da Ação Católica Feminina. E isso foi crescendo, crescendo e depois nos ficamos responsáveis pela revista feminina, que era a revista da juventude feminina, da revista que eu me envidei pra parte de

---

<sup>35</sup>

Realizada por Júlia Machado, Janaína da Silva e Sheila Silva em setembro de 2007.

cinema propriamente porque cinema sempre foi uma constante na minha vida. Desde pequena, o cinema era presente, toda hora. Um pouquinho antes de 50, lá por 45 mais ou menos que eu juntei as duas coisas, ação católica e depois cinema.

### **E quando você juntou as duas coisas? Como aconteceu essa junção?**

Começou com um contato. Naquele tempo não tinha, não estava na de publicação nem nada. E era dentro da Ação Católica, como eu sempre gostei de cinema, eu comecei a me interessar por uma informação que era dada ao público por assinatura, não sei como. Falava sobre espetáculos de cinema, recomendação de filmes que podiam ser vistos, que não deveriam ser vistos. Isso aqui no Rio.

### **Dentro da igreja?**

Era um grupo de jornalistas católicos que tinha uma publicação e se eu não me engano o nome desse jornal era Opinião, não sei, eu acho Opinião era o de Minas. Eu não me lembro mais. Isso já faz muito tempo. Eles tinham uma coluna de cinema dentro do jornal deles. Não era um jornal, era um semanal. E foi através deles que eu me interessei em estudar. Era um jornal que era de um grupo, não pertencia a nenhuma associação, talvez. Se eu não me engano tinha alguns elementos dos Marianos ali. Dali eu alarguei meu campo de criatividade. Quando comecei a frequentar o centro, não me lembro, e um que funcionava ali na praça XV, onde hoje é a (faculdade) Veiga de Almeida. Ali funcionou um centro de atividade de renovação de olhar do cristão sobre o mundo, sobre as suas responsabilidades pessoais e sociais. O doutor Alceu (Amoroso Lima) era a figura.

A Central, antes de assumir esse título, ela era um órgão que se chamava qualquer coisa de espetáculo, de cinema, de teatro e etc. Quando eu comecei a participar disso, a minha participação na ocasião era apenas receber o material, selecionar, botar fichazinha, porque esse material era publicado nesse jornal que eu falei. Dali facilitou muito esse contato, uma visão diferente do que era a igreja, o cristão dentro da igreja. Foi um momento de evolução dentro da igreja, de reforma, de uma porção de coisas. E eu passei só a atuar na área de cinema. Ficava responsável pela divulgação do material que o pessoal nos fornecia e nos divulgávamos através do boletim ou ainda dentro daquele jornal, cujo nome eu não me lembro mais.

### **E esse boletim tinha alguma relação com a revista?**

Isso foi depois, nesse tempo, como eu era da AC, hoje eu me considero apenas não participo, gostava de cinema, gostava de revista e gostava de escrever, fui chamada pra auxiliar na apresentação dos textos de uma revista que existia, que era da JFC. Naquele tempo era dona Cecília Pedrosa a presidente feminina. Então foi ali que eu comecei a ter um pouco mais de experiência, um pouco mais de contato, etc. Eu era encarregada de arrumar a matéria, de por a matéria na revista, de ilustrar e foi ai que eu comecei a colocar alguma coisinha de cinema dentro da revista, pequenas. Retiradas do que era publicado por aquele grupo inicial que eu conheci através do jornal deles. Isso durou um certo tempo. No fim, essa revista foi tomando uma função nova, vieram outra moças da própria AC, que foram acompanhando em pouco a mudança da própria igreja em relação ao mundo leigo, e isso foi transparecendo dentro da revista e ela foi se alargando. Se alargou pra uma revista, que mais tarde tomou o nome de “Juventude”, que era juventude feminina católica e passou a se chamar juventude. Essa revista durou... eu sai dela em 50. Nesse tempo, eu já estava com o cinema na minha mão no sentido de divulgar, de procurar assuntos, preocupada com a formação do espectador, a formação do espectador não quero que seja tomado no sentido de prevenção em face do cinema não. E justamente prepara um público inteligente, capaz de apreciar uma obra de cinema como ele aprecia um livro, aprecia teatro, dentro dos valores próprios do cinema. Então eu preocupada com isso e tendo a revista também, começamos a publicar alguma coisa sobre cinema. Pouca, íamos entrevistar as pessoas etc. Nesse tempo já no movimento próprio do cinema pra leigo, já existia desde aquela época, no inicio do meu conhecimento do grupo e foi se alargando, a Ação Católica assumiu. Foi criado um secretariado de meios de comunicação social e la dentro estava o cinema, o teatro e estava a imprensa, radio a televisão não porque ela apareceu mais tarde. Então foi através desse boletim que nos podemos divulgar além da revista de cinema. Ela não era uma revista que apresentasse critica mas ela apresentava, alargava o interesse do cristão em relação meios de comunicação de um modo geral. Então nesse boletim e que começamos a ter um cuidado maior de informação e etc.

**O boletim então que começa focando varias artes, depois ele foca no cinema?**

Ele assumiu o cinema e isso foi em mais ou menos, eu não sei precisar bem a data mas é lá por 1940, mais ou menos por essa época. A Ação Católica era dividida em secretariados e um desses secretariados era o secretariado de comunicação social, teatro e não sei o que. Imprensa, rádio e teatro. Esse trabalho que era feito de análises de filme por um grupo que já existia há muito tempo, fazia parte Otávio de Faria, fazia parte o José de Silva Toledo, uma coisa assim e foram os que levaram avante esse trabalho de cinema. Eles assumiram essa divulgação e junto com a Ação Católica, chegamos a promover um concurso literário de cinema que podia ser premiado com uma viagem a Europa, conseguimos lançar isso no meio literário, de cinema e etc e alguns trabalhos chegaram. O trabalho que foi premiado era de um rapaz que já estava colaborando com o SIC, ele conhecia bastante de cinema, nos ajudou muito e abriu um pouco o campo, a visão do cinema, as preocupações do publico de cinema etc e com pequenos grupos de estudo. Ele ganhou esse prêmio, foi a Itália voltou. Com isso a coisa começou a se tornar mais conhecida, num meio restrito e depois foi se alargando e etc.

**Um movimento no exterior, não é?**

Tinha. Tinha um movimento lá fora que existia independente do grupo, com o qual não tínhamos muito contato. Agora dentro da área de igreja, o fato da gente estar participando um pouco desse mundo fez o outro campo entender que o nosso interesse era um interesse também de divulgação, de ampliação, de interesse, de esclarecimento em torno do fenômeno cinema

**Você sabe como era essa relação da igreja com o cinema lá fora, se interferia no trabalho aqui?**

Eu só posso medir isso. Eu conheço mais um trabalho recente, um trabalho nosso o Boletim, que se ampliou muito dentro da Central Católica de Cinema, porque ela foi enriquecida por um grupo de pessoas que realmente entendiam de cinema, realmente estavam preocupadas com a colocação do cinema dentro das preocupações de educação.

### **Quando surge a Central, o que ela era?**

Começou com a preocupação de divulgação do pensamento da igreja em relação ao cinema. O grupo, era um grupo a meu ver bastante capaz. Porque nos tínhamos já nos últimos tempos, fazendo parte já, dentro do departamento de comunicação social da CNBB. Nos tínhamos um diretor que foi padre Guido Logger uma sumidade em matéria de cinema. Ele era holandês, pertencia a igreja Santa Margarida Maria aquela congregação de lá, apaixonado por cinema, estudado do cinema muito bem, conhecia tudo do cinema europeu de traz para diante. Era um perito em matéria de cinema sueco. Ele fez presença aqui no meio cinematográfico. Os críticos gostavam do padre Guido, chamavam pra conferência, para encontros. E ele passou também a ser procurado por grupos fora do Rio de Janeiro.

Na central católica nos nos preocupamos muito, já enriquecidos com a presença do padre Guido em formar uma equipe de pessoas que pudesse nos fornecer material sobre os filmes que estavam acontecendo e sobre o cinema de um modo geral. Porque foi sempre um trabalho de evolução, primeiro antes de mim sai aquele boletim no jornal. Aquela coluna passou a ter um boletim próprio. Então isso ficou um pouco sobre o cuidado da Arquidiocese, depois passou pra AC, ação católica nacional, depois foi pra CNBB, que só apareceu em 1954, 55. A medida que a própria igreja tomava um feição nova, que foi impulsionado por causa do Concílio, tudo o que estava dentro dela, todos os interesses da igreja, todos eles ganharam assim uma roupagem nova, uma luz nova e o cinema também. Ele foi alargando, foi tirando alguns preconceitos que havia em torno do assunto, foi alargando, mostrando um valor próprio daquilo e divulgando este valor, porque era uma presença forte na sociedade o cinema, portanto era uma obra que merecia respeito, podia não ser respeitada mas ela merecia respeito. Então esse trabalho da igreja, esse nosso trabalho dentro das atividades ligadas a igreja foi esclarecer isso. Ele é tão bom quanto a imprensa, o rádio, quanto a televisão. O cinema é espetáculo, o cinema é meio de informação, o cinema tem um valor próprio que precisa ser reconhecido. Ele uma expressão moderna do homem de hoje. Então nós batalhávamos muito sobre isso. E quando tivemos o encargo de divulgar esse modo de ver através de críticas de filme, um pouco mais amplo e etc. Eu acho que com isso nos abrimos um pouco a simpatia de gente de cinema em relação ao nosso trabalho, em relação ao que a igreja pensava sobre

cinema. E isso pra nos foi muito bom. Inclusive porque a nossa equipe ficou contando com elementos do cinema, com críticos de cinema, com alguns na tentativa de fazer algum filme. Então com isso ele foi se enriquecendo e foi de uma certa forma abrindo espaço no meio das pessoas que conheciam o movimento de cinema dentro da igreja e isso eu acho que foi muito bom. Padre Guido nos cursos dele abriu brechas pelo Brasil inteiro, dentro da área de crítica de cinema ele era respeitado. O que ele dizia tinha peso, tanto teve peso que num dos encontros que eu não me recordo foi ele disse uma coisa que calou um pouco o meio da critica porque ele fez uma certa crítica a algum fato que eu não me recordo que se fosse uma pessoa pra quem eles não dessem valor e isso calou um pouco. Ele recebeu umas criticas dos críticos mas ele era muito firme nas coisas que ele dizia porque ele era fundamentado. Fez um... eu não me recordo, sobre a situação do critico de cinema no Brasil. Bom ele passou pela Central e essa Central funcionava, chegava ao público através de um boletim. Esse boletim era, publicava todos os pareceres dos filmes que naquela ocasião eram vistos pela censura e nos tínhamos acesso a censura depois de uma licença especial apenas pra ter a oportunidade de ver o filme antes dele estar na tela.

### **Sobre a censura, como era essa relação?**

Foi feito um pedido, eu não sei por quem, mas por alguma autoridade da igreja, junto ao conselho de censura que naquela época era no Rio de Janeiro. A intenção que nós tínhamos não era uma intenção negativa, era uma intenção positiva porque nos queríamos esclarecer o público a respeito de uma linguagem nova de cinema pra que ele tivesse acesso a essa linguagem com uma outra visão das coisas. A impressão que se tinha de que quando a igreja falava sobre cinema era justamente pra prevenir o espectador, pelo contrário, nos queríamos que o espectador se enriquecesse através do cinema como ele se enriquece lendo um livro, indo ao teatro, ouvindo uma música e etc. Conhecer os valores do cinema e uma forma nova de comunicar idéias. Bom com isso foi obtido licença no conselho de censura não sei nem quem foi que pediu pra que nos pudéssemos assistir a esses filmes pela época da censura pra ter bastante tempo de divulgar pelo Brasil inteiro, porque quando o filme era visto aqui, conforme o relacionamento das empresas com a censura, eu não sei. Haviam filmes que era imediatamente exibidos, outros levavam um ano. Nós fizemos criticas de filmes

que só foram exibidos um ano depois. Mas de qualquer maneira a informação já estava pronta de acordo com o modo de pensar do grupo. E nós ficamos com esse serviço, com essa facilidade de informações durante muito tempo. Durante uns, eu chamo muito tempo porque deve ter sido durante uns 4, 5 anos. Quando o grupo de censura ainda estava no Rio de Janeiro, quando foi pra Brasília perdemos a oportunidade de ver com antecedência. Nos não tínhamos despesa nenhuma mas teríamos que custear a ida ao cinema de toda nossa equipe e também só ver o filme depois de lançado só ia servir posteriormente. Só ia ser uma informação posterior a exibição do filme. Então deixamos esse lado, foi quando dentro da Central nós ouvimos falar naquele que eu já disse a vocês, de um grupo na América Latina que estava muito preocupado com a formação do público não quando ele já estava assistindo o filme mas antes dele assistir o filme com, dentro da área da educação, no futuro espectador. Então ela batalhou muito isso nasceu dentro da OCIC, eles batalharam muito na formação de um publico leitor de cinema.

Assim como a criança na escola esta aprendendo a ler, esta ouvindo, esta se manifestando através da escrita. Esta de uma forma se comunicando com o outro através de uma forma especifica. Essa comunicação que ele está tendo, que ele esta recebendo, esta produzindo, tinha que ser levado também pra área de cinema, tinha que ser uma leitura nova. Então a América Latina começou a se preocupar com o que já estava sendo feito na Europa. Preparar grupos de pessoas que interessassem as escolas com esse novo aprendizado. Isso foi já em 1959.

### **Já existia a Margarida de Prata ou não?**

Naquela época, Margarida de Prata nasceu. Em 1959 esse grupo da América Latina que estava acompanhando as preocupações internacionais da OCIC em matéria de criança e cinema, criou um movimento que eles chamavam *Plan de Niños* onde um especialista, um homem de cinema, dentro dessa organização que nessa época tinha sede no Peru, resolveu criar um movimento na América latina inteira com essas preocupações dentro do que se fazia em matéria de cinema nessas organizações ligadas a igreja que houvesse uma atenção toda especial para o publico infantil. Preparando o futuro espectador, não era preparando um negador do cinema. Era um futuro espectador, tão atento, tão alerta para o cinema

como seria pra música, pro teatro, pra leitura. Era uma novidade na vida dele que ele precisava estar preparado pra isso.

### **Vamos falar do Margarida de Prata? Como foi que surgiu?**

O margarida de prata surgiu assim como nos já estávamos com uma dificuldade já de boletim, divulgação etc. Eu tinha lido numa revista que eles nos mandavam, esse grupo da América latina nos mandavam que na Bolívia, os nossos colegas bolivianos. Eles resolveram instituir um prêmio. Eles não eram um país produtor. Então eles queriam de alguma forma manifestar a sua apreciação de cinema além dos cursos, além do boletim, alguma coisa que chamasse mais a atenção. De uma certa forma fosse um prêmio para julgar quem deveria ser premiado. Então criaram um prêmio uma vez por ano se eu não me engano. Eles convocavam um grupo etc e faziam a sua escolha e o levavam ao conhecimento do distribuidor do filme no país. E parece que isso se tornou muito simpático lá. E eu disse, eu acho que está na nossa hora também porque afinal nós temos aqui uma divulgação muito maior do que eles, temos uma possibilidade de conhecer filmes muito maior quantidade do que eles. Aqui nos podemos ter o nosso próprio boletim, estamos com esse trabalho de criança porque não instituir um filme para os filmes que não são de criança? Porque de alguma forma e uma presença nossa, e o nosso apoio, eu fiquei muito interessada. Era o apoio pra aquilo que merecia ser apoiado, então foi criado esse prêmio. Todo mundo gostou muito da idéia, o primeiro filme escolhido foi desse leva e traz (Proezas do satanás na terra do leva-e-traz) que eu não me lembro o nome do principio, do título do filme. E esse filme foi premiado aqui na CNBB e o segundo já foi no festival de Brasília. O segundo, o terceiro e eu acho que o quarto. Ainda com a Central lá em Brasília. Depois disso, quando a CNBB passou pra Brasília, então ela resolveu assumir a premiação anual do filme.

### **Continuou no festival de Brasília?**

Não, eu acho que não pelo seguinte, porque o grupo que fazia a escolha do filme que ia ser premiado se comunicava com diretores de filmes daqui e todos os estados. E eles recebiam eu me lembro, eu fiz parte de uns quatro, era sempre aqui no Rio de Janeiro que eles se reunião pra discutir o filme. Eu me lembro que eles deram a entender que eles e quem pediam o filme. Eu entendi isso. Não tive muito

a impressão de que pessoas viessem trazer seus filmes pra serem discutidos. Me parece que eles que pediam a cópia pra poder apresentar.

### **Era formado por quem esse grupo?**

Era esse menino aí da PUC (Miguel Pereira), o de Belo Horizonte, o Barros (José Tavares de Barros). Havia uma menina do sul. Tinha uma professora da PUC, eu participei, Marialva participou. Assistíamos de 2 a 3 filmes por dia .

### **Só brasileiros ?**

Só brasileiros e eram filmes que não eram só do Rio, São Paulo. Depois daquilo nos conversávamos, fazíamos um apreciação interna e era escolhido um filme pra receber a Margarida de Prata. Mas era interesse ou não para o produtor que o filme dele fosse analisado. Eram umas 8 ou 9 pessoas assistindo. Só no final de todos os filmes, “vamos agora estudar esse filme”. Logo de frente a gente, olha esse aqui nem vale a pena discutir, não tem valor nem de cinema, nem de cultura, nem de nada. Então ficavam pra ser analisados uns 3 ou 4 filmes era uma análise cinematográfica do filme. Se não tivesse valor de cinema o filme nem era considerado. Embora teve uma vez lá que eu disse, eu não gosto desse filme, mas houve uma eleição e esse filme foi premiado, um fracasso. Mas esse era o critério, valor de cinema, de expressão no cinema, valor da imagem e a idéia que experimentava aquela expressão.

### **Então como é que esse prêmio foi recebido pela critica, pelos produtores?**

Não sei da repercussão do Margarida junto ao público. Os dois ou três primeiros filmes que foram premiados foi uma surpresa. “A igreja premiou meu filme”. Mas foi muito bem, recebido. Com todos eles a coisa funcionou muito bem. E quando passou para Brasília foi surpresa pra eles a premiação de alguns filmes. Só fui uma vez fazer parte do grupo mas foi uma surpresa principalmente porque a gente estava naquele período de ditadura. E pra eles foi uma certa surpresa o grupo ter premiado o filme. Ele era muito simpático. No meio do cinema ele era muito simpático. Até hoje eu acredito que sim. O que até hoje me parece, eu não sei se é falha do grupo ou..., é que os candidatos pensavam: “Ah vou mandar meu filme mas pela idéia que meu filme tem alguma coisa que a meu ver caminha um pouco por aí”.

### **Como surgiu o nome margarida de prata?**

Surgiu quando resolveram ter uma presença diferente no meio do cinema porque já não havia o boletim, nos não podíamos levar o nosso pensamento pro cinema, espectador. Surgiu com a idéia da premiação. Ai eu disse está na hora, vamos selecionar um filme e dar um premio. Que premio? Como vai ser esse premio? Eu fiquei encarregada de, eu acho que eu não fiquei encarregada não, eu disse, eu vou procurar. Aqui morava uma senhora que era artista plástica de nome e etc. Eu era muito amiga dela. Eu fui lá e disse: Estou precisando de um nome de alguém que pudesse confeccionar um objeto que servisse de premio pra isso, assim, assim, assim... ela me deu o nome de uma pessoa, eu fui. Ele tinha um ateliê lá na Av. Brasil, me escapa o nome dele. Chegando la eu expus, olha estou precisando disso. Ele só olhou assim pra mim. Ele disse você quer um premio? Você sabe quanto custa? Eu disse, não. No mínimo isso? Eu agradei e fui embora. Conversando ainda com ela. Ela conhecia muito um rapaz chamado Marcio Mattar, que é o nome desse rapaz que aparece na televisão. Ela disse tem fulano que é um artista originalíssimo, muito meu amigo, tenho certeza que ele ia topa isso que vocês tão querendo. Me deu o endereço e nos fomos la falar com ele. Então no ateliê, e a casa e ateliê, conversamos com ele. Ai falei com ele, nos temos esse trabalho e queríamos de alguma forma manifestar o nosso apressado e alegria pela realização de alguns filmes, e eu acho que a melhor manifestação é a gente deixar uma lembrança pro dono do filme. Mas tem que ser uma coisa muito simples porque nos não temos recursos para grandes prêmios. E um grupo pequeno de expressão pequena. De acordo com essa idéia o que você imagina? Você quer simples? Quero. Uma coisa bem bonita? Bem bonita. Não tem nome? Não, não tem nome. Premio pro cinema. E eu estava crente que ele ia apresentar alguma coisa que lembrasse o cinema. Não, ele só trabalhava com fio de prata. Ele pegou um montão de fio de prata que estava ali, enrolou assim, enrolou... ele pegou uma madeira, ele usava umas madeiras velhas queimadas. Pegou, grudou assim e disse margarida de prata. Pronto ficou. Ate o nome, ele disse, e uma coisa simples. Existe coisa mais simples e mais bonita do que uma margarida? Eu disse, não, como flor e muito bonita. E ficou margarida de prata. Não tem nenhuma ligação com o cinema mas tem só o simbolismo de uma homenagem simples. A prata e uma coisa simples não tem mais valor que outras coisas. E ficou esse

nome, durante 3 anos esse trabalho de madeira queimada e aquele prateado em cima realçava muito o prêmio.

Quando a CNBB assumiu o Margarida, ai mudou, eu... que e um tipo de experiência. Cada ano ela se apresentava de forma diferente, ate que agora parece que se ficou num objeto igual. Mas o critério da margarida de prata ficou com esse grupo novo. O critério era, a gente reunia a produção do ano todo. Reunia aquele grupo que era da central. O que vocês acham desse filme assim, tal e tal? Depois passou pra Brasília, o grupo de Brasília, que estava lá, que premiava. Depois passou pra CNBB

### **Isso coincidiu com o fim do boletim.**

Foi, porque naquela época nos já não tínhamos o acesso fácil ao filme como nos tínhamos antes, então a nossa preocupação se voltou pra formação do público num contato direto como futuro espectador de cinema. Coincidindo com a preocupação que estava havendo na América Latina.

### **Vamos voltar um pouquinho pro boletim. Como foi essa modificação? Ele atingiu um publico maior? Como foram as transformações dentro do boletim?**

Ele cresceu, mas tinha uma certa dificuldade na divulgação. Que nos éramos limitadas a uma divulgação através do nosso boletim. Esse boletim ia pro Brasil inteiro mas era limitado, eram poucos exemplares. Embora ao meu ver tivesse um conteúdo muito rico de informações, como era o padre Guido, como era dois ou três críticos de cinema. Ele tinha mais ou menos 6 ou 7 paginas mimeografados, naquele tempo era mimeografado. E nos mandávamos pra pessoas interessadas, pra grupos interessados e particulares que se interessavam. Além de mandar também pra imprensa, mandávamos pra alguns críticos. Os críticos, eles reconheciam que a gente estava muito honesta em relação ao cinema, que era um interesse de divulgação do cinema dentro de suas qualidades próprias. Então eles eram simpáticos a esse trabalho, pelo valor das criticas que eram publicadas

### **Tinha classificação?**

Não, a classificação caiu. A classificação caiu desde que nos fomos para, eu fui a um congresso no Peru e já antes nos tínhamos eliminado a classificação, seguindo

o exemplo do Canadá. O Canadá fazia uma critica mas não se manifestava sobre pra que publico seria e com isso nos tivemos assim, um empurrão pra fazer a mesma coisa. Não era uma novidade, não ia causar o fato de eliminar a classificação, mas demos uma explicação nos boletins dizendo que o que nos interessava era que o leitor lesse, que não fosse procurar a classificação ao final e que ele tivesse, ele tirasse a conclusão dele se merecia a atenção dele ou não. E com isso nos ficamos depois dessa época, o boletim durou ainda uns 5 anos.

### **E qual era a resposta desse boletim?**

Eles gostavam porque sabiam que o nosso interesse era divulgar um cinema que merecesse o nome de cinema. Como eram críticos de cinema eles apreciavam aqueles que gostassem de cinema e que reconheciam os valores do cinema. E o nosso pessoal que era mais ligado a imprensa como era por exemplo o Ronald Monteiro mais dois ou três que eram ligados a critica de cinema, eles eram uma espécie de ponte pro meio cinematográfico. O pessoal tratava muito bem, porque eu me lembro que quando nos tínhamos que fazer esse boletim eu precisava das informações técnicas do filme. Então eu ia nas empresas pra pegar aqueles boletins deles e eles me recebiam muito bem, porque eles sabiam que o filme que nos íamos divulgar, se o filme fosse de valor ele receberia uma simpatia maior do publico que recebesse o boletim

### **E o publico gostava?**

Olha, o publico gostava, eu acho que gostava. Os que recebiam exigiam o quando o boletim se atrasava, eles escreviam etc. Houve me parece uma ou duas criticas em torno das colocações da Central. Eu não sei de onde partiu mas eu acredito que tenha surgido porque nos sentimos uma certa reticência.

### **Nesse boletim tinha uma tiragem? Como era a tiragem dele?**

A tiragem eu não me lembro como era mas não era muito grande não, porque a gente mandava principalmente para as entidades pra que elas divulgassem quando fosse a época certa do anuncio do filme, aparecesse na cidade, ai então e que elas publicariam, porque publicar com antecedência não adiantava. Tinha que ser quando o filme estivesse ai nos cinemas. Então era mais pra grupos do que pra elementos particulares. Elas que iam fazer a divulgação. E eu sei que algumas

críticas vieram porque eu acho que estavam querendo uma coisa mais formalmente moral. Nossa preocupação, isso entrava no contexto, porque quando você aprecia um filme, você aprecia enquanto os valores de cinema e etc aprecia também o conteúdo do filme, como isso se apresenta nas formas do cinema, faz parte da crítica e eu acho que ela quisesse que fosse mais acentuado isso partindo de uma organização de igreja. Preocupadas com a classificação etc, que nos já tínhamos abandonado há muito tempo. Abandonamos quando fomos ao congresso o Canadá e o Brasil falaram que não iam usar mais classificação nenhuma, porque alguns núcleos mais apressados apenas publicavam o título e a classificação. Não nos interessava isso de jeito nenhum, nos queríamos que publicasse a crítica. Nos fazíamos questão de quando o filme merecesse havia crítica de duas, três páginas sobre um filme. Era um trabalho muito bem feito, nos tínhamos um trabalho muito bom. A gente era ligado ao cinema mesmo como o Ronald. Tinha aquele rapaz, ele abandonou a crítica de jornal, gente muito boa. E outra coisa, uma coisa que nos abriu muito também e que Dom Hélder Câmara, ele já era bispo naquela ocasião. Ele acompanhou muito de perto o trabalho de cinema. Ele não ia ao cinema antes de nós. Nós é que levamos Dom Hélder ao cinema e a presença dele era uma coisa que sempre garantia a qualidade do espetáculo. Então tivemos acesso até seções que iam pro boletim e eu chegava pra um distribuidora de filmes e falava tem alguma coisa que vale a pena ser vista assim, porque o Dom Hélder gosta de cinema mas ele tem dificuldade de estar no horário de cinema. Eu queria uma coisa mais privada pra ele poder assistir e acompanhar o serviço que estamos fazendo, pois não os filmes tais, tais, tais. Então havia seções pra nós nas próprias entidades distribuidoras de cinema. Com isso ele pode acompanhar grandes filmes, grandes filmes mesmo e o apoio dele foi muito importante mesmo pra essa nossa expansão de cinema, enquanto presença no meio cinematográfico. Quando o boletim acabou por uma serie de coisas e nos sabemos desse movimento de formação desse futuro espectador de cinema através da preparação da criança desde a escola, uma linguagem nova que ela ia enfrentar, com as possibilidades novas dessa nova expressão. Ai então largamos a crítica porque já estava difícil ficar com ela, passamos então por uma experiência que começou aqui no Rio de Janeiro e aproveitando a turnê do lançador dessa idéia na América latina.

**Quem era?**

Ele era cubano e estava morando no Peru junto com a secretaria dessa organização na América latina que tinha sede lá em Cuba e também se transferiu para o Peru. Foi criado então esse movimento para crianças que era “Plan de niños” e que nos então combinamos com a organização sediada no Peru a sul americana de cinema fizesse essa turnê aqui pelo Brasil que desse uma parada no Rio de Janeiro. Então isso foi em 69. 69 quando ele veio passou por aqui e formou os primeiros grupos

**O boletim ainda estava existindo?**

Não, nessa época não. Quando ele passou por aqui nos já estávamos, eu acho que a boletim já nem existia, mas se existisse era uma forma muito precária. Agora eu não estou muito lembrada, mas da idéia da educação de um público para cinema estava muito reforçada na presença do padre Guido. Eu não me lembro bem qual foi a data do último boletim. Porque quando ele passou por aqui, nos pedimos que preparasse o primeiro grupo de professores, nos já estávamos com uma outra visão do programa de cinema, já não era tanta informação. Já era a formação de um público com contato direto através desses cursos, nesse contato com a criança e com o público crítico de cinema. Que já tinha sido iniciado através do boletim, através do pessoal que colaborava nesse boletim, que eram alguns críticos de cinema. Nos tínhamos porta aberta, de confiança com o público de cinema.

**Então a equipe que fazia o boletim passou a fazer esse trabalho com as crianças.**

Não era o mesmo grupo porque para fazer esse trabalho com as crianças, havia a necessidade de estar nas escolas, porque a criança nos íamos buscar na escola. E o grupo de cinema que foi para as escolas não foi aquele que assistiu os filmes do boletim crítico de cinema, foi um grupo que nos preparamos especialmente quando esse senhor estava rodando a América latina com a idéia do Plan de niños, parou no Brasil e formou a primeira equipe de professores aqui no colégio Notre Dame.

**Era você que coordenava esse grupo?**

Não, era Marialva. Marialva já fazia parte do Cineduc, era ainda a Central. Ela fazia parte disso, era uma equipe de umas 5 ou 6 pessoas mais ou menos que estavam interessadas nesse assunto de educação e cinema, educação do público infantil nas escolas principalmente, que era onde a criança era encontrada. Nos chamamos um grupo de pessoas que ainda não faziam parte, mas que poderiam colaborar desde que tivesse dentro do assunto e com isso nos formamos a primeira equipe com umas 9 professoras mais ou menos. Dali nos partimos para os colégios. Lavávamos a idéia, levávamos um pouco da experiência que estava ocorrendo na América latina. A idéia se tornou muito simpática e as escolas. Então nos pegamos naquela época umas 8 escolas mais ou menos. O Notre Dame foi a primeira escola onde nos pudemos penetrar. Eu me lembro que a equipe que recebeu instrução diretamente desse rapaz a maioria dela era do colégio Notre Dame, mas havia de outras escolas também. Foi por aí então que nos pudemos ter presença em outras escolas. Escolas particulares. Não eram escolas públicas não. A escola pública veio bem mais tarde. Eu conhecia o povão do grupo interessado que se reunia, que debatia e contava as resistências, as aberturas em torno do assunto, o entusiasmo com as crianças e etc. Com isso nos estávamos usando um super 8, aquela maquina pequenininha

**As crianças filmavam?**

As crianças filmavam. Nos temos vários filmes feitos pelas crianças, dentro das suas limitações mas já possibilitando a criança uma forma nova dela se manifestar, porque era isso que nos interessava. Assim como ela aprendia a falar através da imagem, quando ela fosse ao cinema ela entendia que atrás daquilo tinha uma pessoa, que tinha uma idéia, foi por aí que nos começamos. Conquistando a professora, conquistando a diretoria, mostrando o resultado do trabalho. Houve então no início do Cineduc uma facilidade por causa desse período. E veio uma crise de material e nos limitou muito. Havia no mercado uma dificuldade enorme pra encontrar o filme da super 8. Então começamos a fazer um trabalho de expressão de um pensamento e de uma idéia, como se fossem pequenos momentos num filme. Então a criança desenvolvia uma idéia e mostrava aquilo através de desenhos acompanhando, um enredo e etc e tal. Nos fazíamos isso com uma média de 10 a 12 programas digamos. Isso nos já

desenvolvíamos principalmente nas escolas públicas. Porque entramos em entendimento com a secretaria municipal de educação e tivemos acesso a uma dúzia de escolas. Os trabalhos estão todos lá no Cineduc, cada um fazia o seu filme e depois então esses filmes, esses pequenos desenhos, eram mais ou menos uns 20 desenhos cada história. Nos passávamos para cinema. Nos ligávamos todos eles acompanhados de um texto que a própria criança desenvolvia etc e tal pra explicar o que estava acontecendo, reunindo todas aquelas expressões.

### **E como eram esses encontros?**

Eu tenho uma vaga idéia de que a coisa era quinzenal. Nas escolas particulares eram mais assíduos os encontros mas nas públicas passou a ser quinzenal. E houve um trabalho de conquista da professora de classe. Era uma coisa diferente nos fazíamos questão que elas assistissem. Elas teriam que ser uma colaboradora desse plano também

### **E ficava quanto tempo nas escolas?**

Nas escolas públicas nós ficamos uns 2 anos, era um projeto que foi financiado por uma entidade que financiava muito dessas maneiras novas de expressão ligadas a interesses educacionais, sociais e etc. Não sei se é na Alemanha ou se e na Holanda.

### **Era criança de que idade?**

De primário, eram as crianças do primário. A partir dos 2 últimos anos porque e preciso que a criança tenha uma certa facilidade de desenho de redação.

### **E até que idade?**

Lá nós ficamos só nas escolas primárias por um certo tempo. Aqui no início a gente pegou uma turma um pouquinho mais crescida. No Notre Dame se eu não me engano nos já pegamos umas meninas nos últimos anos do primário. Mas na escola pública, conforme a facilidade da escola a gente pegava numa turma, de qualquer maneira a criança que já tivesse uma certa facilidade em lidar com lápis, com cor e etc e tal porque ela tinha que se expressar através do curso, de qualquer maneira, era a forma. E elas ficavam entusiasmadíssimas porque aquilo era

projetado na parede na forma de slides reunindo uma idéia desenvolvida por elas, as crianças adoravam

### **O Cineduc então já surge fora da igreja?**

Não. Ele surgiu em fins de 69. Em 69 foi criada a primeira turma, então de 69 em diante o Cineduc ainda fazia parte da Central e depois então em 74 ele criou estatutos próprios porque a CNBB que era o que nos abrigava foi pra Brasília e nós não podíamos ir pra lá. Do nosso trabalho, eles disseram, a única coisa que nós queremos levar pra Brasília, podemos levar pra Brasília é o Prêmio Margarida de Prata que nos tínhamos criado em 60... eu não me lembro a primeira data. Nós pegamos uns quatro anos ainda aqui no Rio depois que Brasília foi pra lá levou então o Margarida de Prata assumindo a responsabilidade da premiação do filme. Aí o Cineduc já estava encerrado e etc e tal e nos ficamos trabalhando com educação aqui e atendendo a pedidos de fora do Rio.

### **E com esse financiamento de fora já da Alemanha...**

Não, no início, no início ainda era. Quando a CNBB foi pra Brasília nós tivemos que arcar com contatos novos, compromissos novos e etc ai começamos a mudar um pouco.

### **Como é seu trabalho no Cineduc?**

Lá mesmo. Nós começamos. Eu sempre fui da parte da secretaria. Marialva assumiu. Nós tivemos vários presidentes, mas depois Marialva assumiu como secretaria executiva. Tem a presidência que tem 4 elementos. Uma delas já fez um filme, a Regina. Ela tentou fazer uns filmes curtos. Hoje, ela é advogada e juíza. Mas tem o grupo da diretoria que são quatro elementos e tem a secretaria propriamente, que e a atividade do Cineduc. A Marialva e secretaria executiva. Eu sou da diretoria. Eu estou lá para fazer o trabalho interno. Cuido das atas, um pouco da documentação. Vou todo dia, toda tarde.

### **Você gosta?**

Gosto. E o pessoal que colabora, que são aquelas meninas que vão dar os cursos, o contato com o público, os colégios ou então com os grupos. Tem uma equipe que

se reúne lá de 15 em 15 dias. Porque no mais elas estão rodando aí. Uns 3 anos que elas estão nesse trabalho

**Você não trabalha mais com as crianças diretamente?**

Não, eu nunca trabalhei. Nunca tive contato com a criança pra ensinar alguma coisa. Havia a equipe própria. Eu nem sei se saberia. Sou capaz de analisar o trabalho deles. Mas conversar com a criança e dizer o que elas tem que fazer, eu não sei. Deve ter um modo próprio. Que é o modo da educadora. É diferente. Esse aspecto eu não tenho não.

**Essa mudança de olhar, você investiu nisso, qual a importância disso?**

Engraçado, eu... como eu sempre gostei de cinema, entendendo ou não entendendo. No princípio eu não entendia nada, eu era espectadora apreciando. E hoje, analise, já deu pra entender o porque daquelas coisas. Eu acho que gostaria que todo mundo entendesse assim, não ficasse apenas recebendo. Ficasse participando inteligente. Com a vista educada, com a cabeça educada, com o gosto educado. Assim como ele vai assistir a um recital. Assim como ele vai ver uma exposição de quadros. Despertar nele essa sensibilidade pra uma coisa e que ele não pode ficar só recebendo os efeitos. Não, ele tem que entrar dentro pra apreciar melhor. Quase que uma identificação. Mas isso cada um tem de um modo diferente. Engraçado, se eu não me engano algumas áreas que são muito afins, mas outras que são antagônicas. Quem gosta de uma detesta a outra. Por exemplo, vou te dar um exemplo, que eu já percebi. Hoje não porque o cinema já aglutinou muitas expressões da arte. Mas houve um tempo em que o pessoal de cinema e de música não ia muito com o cinema. Não sei por que. Agora não, hoje o cinema pegou tudo. Gente de literatura não gostava muito de cinema porque dizia que o cinema depreciava a literatura. Hoje não, hoje tem uma visão mais ampla, completa. Mas essa visão, e preciso que você trabalhe pra ter essa visão.

**A sua infância. Porque o cinema? De onde surgiu esse amor?**

Eu não sei dizer, só lembro que eu sempre fui ao cinema muito cedo. E olha que a gente não tinha facilidade de cinema naquela época não. Primeiro que era só no domingo. Nos morávamos dentro da capital de São Paulo, num bairro bem

afastado. Mas todo domingo a gente ia ao cinema e eram aquelas seções de 2 ate 6 horas. Então víamos 3 filmes, 2 longos e 1 curto, baleiro no meio, descanso e depois começava a seção.

### **Com quantos anos?**

Naquela época, com uns 6 anos. Nessa época eu era maluca por publicação, revistinha, jornal, eu adorava isso, revista de um modo geral. Toda revista que caia na minha mão eu guardava. Era o gosto de ter alguma coisa de cinema na minha mão. Minha infância era Cena Muda. Eu não sei quando nasceu. Porque eu acho que quando eu comecei a me interessar por cinema, ela já existia. Foi em 1923 por ai, mais ou menos nessa época

### **Cinema mudo?**

Cinema mudo, pianinho. Muito pianinho. Num cinema que em São Paulo, na rua Paraíso. Eu não me lembro o nome do cinema que havia na liberdade. Capitólio. Ali que a gente assistia.

### **Você nasceu em São Paulo?**

São Paulo. Eu nasci lá. Bom. Depois disso, ligando cinema, leitura sobre cinema, critica sobre cinema, ai começou a loucura. Comecei a guardar tudo que era de cinema, revista, recorte de jornal. Houve aquela fase celebre de guardar retrato de artista. Mas ninguém escapa disso, eu tinha muito e isso tudo foi jogado fora.

### **Não houve um tempo de uma ida mais constante ao cinema?**

Houve. Houve um tempo em que em São Paulo, nos saímos dessa fase da minha infância, passamos 1 ano e pouco numa rua chamada Paraíso e nossa casa era aqui e o cinema ali. Então era engraçado né, além dos domingos a gente ia todos os dias.

### **Mais ou menos que idade?**

Nessa época mais ou menos assim eu devia ter uns 7 anos mais ou menos. Ai quando passamos a morar nesse bairro definitivamente, isso já foi em 29, foi em 29, 30 ou mais ou menos. Quando foi que o Getúlio veio? 30, 31? Nessa época

nos já estávamos na cidade. Ai o cinema continuava no bairro, era muito fácil da gente frequentar. Tinham mais cinemas, a doença já tinha pegado

### **Algum filme, algum cineasta que você gostasse?**

Naquele tempo não. Como a seção era longa, a gente via 2 filmes longo e um curto. Artistas do cinema mudo, pianinho etc. E eu me lembro de filmes que se você pedir pra eu contar eu não sei, eu so me lembro das imagens dos filmes. Havia filmes europeus, havia filme alemão, havia filme italiano não, filme francês, os estrangeiros que eu me lembro são esses e muito filme americano. Filme de faroeste.

### **E essa mudança pro cinema sonoro?**

O cinema sonoro já foi em 19 e... eu não me lembro quando começou, porque houve uma fase em que nos passamos em Porto Alegre, foi uma fase entre 30 e 40. Eu não me lembro qual era. Tanto que nos viemos pro Rio em 40. Viemos pro Rio em 40 e não saímos mais. E la em Porto alegre a gente ia muito pouco a cinema. Uma vez por semana, não me lembro nem dos filmes que eu assistia naquela época. Mas de uma certa forma fui acompanhando todas as expressões do cinema. Eu lia muito, muito, muito. Doença de guardar coisa mesmo. Foi naquela fase da infância que se interrompeu e depois bem mais tarde eu comecei a guardar critica de cinema. E isso eu já estava morando aqui em Ipanema. Eu guardava as criticas de jornal e etc. Enfim, foi isso.

### **Você sentiu alguma mudança ao longo do cinema?**

Senti. Enquanto eu era simplesmente uma espectadora, porque são duas coisas. Uma coisa e você ser espectadora, outra e você entender o que esta passando cinematograficamente, os segredos, como isso veio mais tarde

### **Como?**

Essa expressa, essa preocupação em conhecer o cinema por dentro, como era feito. Eu lia muito noticias sobre cinema, lia muito critica de cinema. Essa transição foi feita em 40 e tanto. Lia muito sobre cinema, lia as criticas e etc. E isso ajudou um pouco

**Como e que foi que você teve esse outro olhar que você está falando?**

Quando foi que eu mudei o olhar. Isso foi devagarzinho, não foi de uma hora pra outra não. Eu acho que foi recebendo além das críticas dos críticos, foi recebendo boletins de organizações preocupadas com a formação do público. Elas exigiam uma atenção diferente. Você ia ao teatro, você ia ao cinema, você ficava como espectador, mas quando você começa a ler as opiniões de outros que tem uma visão mais profunda do assunto, você começa adquirir valores diferentes. Pontos para você analisar a obra. Começou assim, primeiro era uma simples espectadora, uma simples ouvinte. Então você recebia aquilo e fluía. Mas quando você passou a se preocupar como aquilo e feito para eu ter aquela sensação.

**Você lembra que grupo era esse, que fazia esse trabalho?**

Me lembro vagamente, era um grupo francês, revista francesa, um grupo francês, revista francesa que existe até hoje. Mas está completamente diferente. Depois que eu entrei para a a cão católica, essas revistas que vinham parar nas minhas mãos com essa preocupação de formação de público. Eles analisam algumas coisas que as críticas não analisavam

**Essa revista era o cahier?**

Não. Essa revista passou por 3 nomes. O primeiro era Rádio cinema e televisão. Eu tive assinatura dessa revista durante uns 10 anos. E Cahier du cinema alguma coisa que chegava nas minhas mãos. Revistas francesas principalmente. E tinha uma revista muito boa, uma revista italiana do centro de informações católica de lá, uma revista dessa grossura que recebia colaboração de gente de cinema, de críticos, de atores, muito boa, muito boa mesmo. Eu acho que ela ainda existe mas eu na recebo há muitos anos.

**Você lembra o nome dela?**

Rivista del cinematógrafo. Do Centro de lá, um centro correspondente ao nosso, correspondente ao francês, etc. Acho que de um grupo ligado a igreja e não da igreja assim como nos que éramos de igreja mas não era um serviço da igreja.

### **E o que mudou com esse novo olhar?**

Primeiro porque ele mostrou que o filme não era só aquele espetáculo que eu estava vendo. Era fruto de um trabalho, de uma equipe, os meandros do cinema, o miolo do cinema, aí começou que valorizar a visão que a gente tinha do cinema. Quando você estuda qualquer coisa, você não fica só na aparência, você fica sabendo o por que, como, quando, então foi aí que a coisa mudou.

### **Você teve alguma simpatia particular por algum diretor, alguma escola?**

#### **Algum filme que te marcou mais?**

Houve uma época engraçada que uma coisa nova em cinema, um ângulo novo, uma visão nova de cinema foi com o cinema japonês. Foi só durante as nossas idas as cabines para poder ver o filme antes dele ser apresentado que eu tive contato com o cinema japonês, então é um cinema diferente. É melhor que os outros? Não. É diferente. Tinha uma característica japonesa de surpresa, velocidade que outros cinemas não tinham. Isso foi um aspecto novo. Agora o cinema americano era a nossa alimentação naquela época e o cinema italiano durante a guerra. Vocês não pegaram essa época, pegaram? O cinema italiano invadiu. O neo-realismo, um pouquinho antes até do neo-realismo. Mas ele invadiu e foi um enriquecimento muito grande para o público, eu acho. Todos os diretores que mantiveram seu nome até o fim. Filme italiano fora aqueles célebres Rossellini, Visconti, Lattuada não. Foi antes disso. Foi no tempo da guerra

### **O que esse cinema trouxe de diferente pra você?**

Primeiro um pouco a técnica do cinema. O cinema italiano, os atores sempre eram um pouquinho mais teatrais. Então o cinema expressava um pouco disso. Agora quanto a linguagem do cinema, o corte do cinema, a expressão cinematográfica. Alguns não estavam tão altos. Como os americanos tecnicamente falando. Mas eles tinham a apresentação dos atores era diferente, eles eram muito mais expressivos, mais fortes do que o cinema americano

### **E isso agradava?**

Agradava, principalmente porque era novidade e explicava um pouco o modo de ser daquele povo. Então eu acho que foi um enriquecimento muito grande para o espectador brasileiro. Esse contato que ele teve com o cinema italiano e grandes

obras, grandes diretores, não sei se estou adiantando alguma coisa, não sei, mas eu acho que alguma coisa passou pro cinema americano. O despertar do gosto do público de alguma forma deve ter influenciado a expressão do cinema americano. Talvez, não sei dizer não. E ele foi uma contribuição muito grande. O cinema francês também. Muito filme francês. Aproveitando a brecha aberta pelo cinema americano.

### **E as vedetes?**

Isso quando eu era menina. Isso depois cresceu com um interesse diferente, começou em guardar as coisas de cinema ligadas ao cinema propriamente e não ao artista como a gente gostava de ter. Foi lembrando a presença dessa pessoa dentro do tempo do cinema. Eu guardei algumas coisas. Eu tinha mania de guardar tudo que era expressão fotográfica. Eu guardava. Revistas eu ainda tenho.

### **Tem algum aspecto em particular que te interessava mais num filme?**

Algum gênero que você diz? Isso veio mudando porque à medida que você penetrava nos bastidores do cinema, quando você começou a entender melhor o que era cinema, a linguagem própria do cinema, você então foi desviando sua atenção e valorizando aspectos diferentes do cinema. Isso de alguma forma você não pode apreciar bastante. Depois que você penetra na coisa do contrário você fica só com as impressões de primeira vista.

### **Você era auto didata?**

Eu lia alguma coisa, lia bastante.

### **Chegou a fazer algum curso?**

Não. O que eu conheço de cinema e de alguma leitura pouca. Uma leitura que me abriu, que foi uma emoção muito forte, foi o russo. Não e o maioral não, não é o Eisenstein não. Eu li também o Eisenstein, mas ele era matemático. Uma emoção da matemática. Eu não gosto muito não. Eu gostava do outro do tempo dele... eu tenho até o livro dele. Se eu não me engano ele fez A mãe (Pudovkin). Como e o nome dele? Esse me marcou mais em relação ao cinema de um modo geral. Um livro escrito por ele mesmo falando sobre o modo de ver. Eu me lembro de uma

parte do livro, que quando ele filmou a mãe. Eu não assisti ao filme, eu não conheço. Mas tem uma cena em que ela está com alguma coisa na mão e que toda a emoção do filme tá naquela mão. Ele pega em primeiro plano e ele descreve no livro dele a razão porque ele segurou aquela mão. Era um momento dramático, sei que o nome do filme é A mãe. Eu me apaixonei por ele, achei fantástico. O outro eu li mas conhecendo cinema, penetrando dentro do cinema, de linguagem do cinema, mas ele era frio. Perto do outro? Ele era frio. Eu gostava mais do outro. Então, de leitura eu tenho isso, tenho muito pouco, não tenho lido muito sobre cinema não. Eu via mais cinema. E ouvia e lia mais sobre cinema. Assim, coisas menores etc. Que não pedisse muito tempo

### **Você chegou a fazer algum filme?**

Não. Tem uma listinha de 10 filmes, 10 historinhas que eu acho que devia ir pro cinema. Nunca pensei em fazer cinema. Eu queria que os outros fizessem pra eu ver.

### **E o que tem no cinema que te encanta?**

Primeiro porque a expressão pra mim, a emoção maior vem da vista, do olho. O ouvido não é tanto pra mim. Pra mim é mais o que eu vejo. O sentido pra mim mais sensível é a vista. Então eu acredito que tenha motivado mais. Não é o tato. Eu gosto do tato também. A vista para mim é a descoberta das coisas. Pra mim é a vista. Daí então se passa para outros campos, outras áreas etc; para entrar no campo das coisas. Mas o olhar eu acho muito importante.

### **E hoje, o que você acha do cinema hoje?**

Eu infelizmente não estou podendo acompanhar o cinema de uns 4 anos pra cá, porque nunca mais fui ao cinema. Só tomo conhecimento que é quase que impossível através da televisão, que é um deserviço. A emoção de uma sala de cinema não pode ser nem comparada com isso. É preciso que esse cinema aí dos EUA seja muito bom pra você esquecer que está vendo nesse pedacinho. Mas tem grandes obras que se apresentaram, mas infelizmente eu não tô podendo ir fora daquele horário de manhã por aqui, de tarde no Cineduc. Não estou podendo acompanhar nunca mais eu fui. Se fui, foi umas duas vezes de uns 5 anos pra cá. Mas eu leio, leio sobre o que está acontecendo e vejo cineminha aí (na TV).

**Você tem DVD?**

Tenho, mas confesso pra você que eu sou uma negação. Não sei nem colocar. De vez em quando vem uma sobrinha e diz tia não é assim, é assim.

**E desses trabalhos mais recentes, tem algum que você, o que você acha? Mudou muito?**

Se você ficar restrita a televisão, você acha que o cinema é o cinema americano, está diminuindo. Eles não passam grandes obras na televisão. Então eu não posso nem dizer se está indo bom ou não. O que passa aqui e cinema comercial. Só. Se não, não passa. Claro, eu acho que o que passa de filme ai, não vou dizer, fazendo contagem, eu acho que é abaixo da critica. O cinema americano, eu acho abaixo da critica. De vez em quando você aprecia um filme melhor pelo o que ele aprecia de qualidade. Mas de um modo geral e cinema comercial. Agora que está entrando um pouco do cinema europeu. O cinema francês, italiano, ate japonês. Mas em muito pouco escala. Mas o que é apresentado nesse cinema aí. Se você não for ao cinema, você não tem nem idéia do que está acontecendo mesmo porque se apresentasse, eu não sei se teria público. Acho que o público de casa quer ver uma coisa mais fácil, porque tem que atender ao telefone, então ele mesmo, o espectador de cinema, pela televisão, ele só tem a perder. Cinema tem que ser visto lá na tela grande e ler. Ler critica. Você ver varias visões dos críticos. Isso também ajuda. Abre novidades que você diz, ali não reparei.

**Você tem lido as criticas sem ver os filmes?**

Leio critica sem ver o filme. Jornal, revista, o que aparece. Às vezes uma reportagem sobre um autor, sobre o que aconteceu com um autor. Procuro estar acompanhando dessa maneira. Porque visão mesmo do filme tem que ficar presa ao que esta ai. Eu não vou dizer que tudo, não tem filmes bons. Se você for analisar o conjunto é pobre, porque tem que pegar um publico diferente de cinema. Público de cinema é uma coisa. Público de televisão e outra. São duas coisas completamente diferentes. O fato de você esta numa sala de cinema, ou vendo cinema num quadradinho e diferente. Então, por isso, o publico de televisão não e de cinema.

## 5. Entrevista com Hélio Furtado do Amaral<sup>36</sup>

Hélio do Amaral, nascido em 1926, foi personalidade ativa, principalmente em São Paulo, quando atuou na Organização Moral de Espetáculos (OME), e colaborador da Central, representando o Brasil em eventos internacionais<sup>37</sup>.

Procuo atender à sua solicitação. O que houver de omissão, é falha minha.

Assim:

Em 1950, acompanhei a criação da Central Católica de Cinema, lançada por Dom Hélder Câmara, então secretário geral da CNBB.

Na época, não entendemos a intenção da criação da Central Católica de Cinema, com vínculo à CNBB. A sua sede no Rio de Janeiro aproveitava a experiência da Ação Social Arquidiocesana, em que o sociólogo Cândido Mendes de Almeida e o padre Guido Logger eram peças essenciais, não esquecida a Hilda de Azevedo Soares.

Senti, na ocasião, que a CNBB queria “devorar” outros estados, em especial São Paulo, em nome da atividade global em cinema, que incluiria a classificação moral de filmes.

São Paulo, com sua Confederação das Famílias Cristãs (CFC), através de sua comissão de moral e costumes, já executava a classificação moral de filmes, em termos regionais ou locais. E isso antes da própria Confederação de Famílias Cristãs, como atividade de Arquidiocese, sob forma de Orientação Moral de Espetáculos (desde 1937). Com a criação da confederação, por obra e graça de Dom (Carlos Carmelo de Vasconcelos), então arcebispo de São Paulo, entendeu este que, por se tratar de uma entidade civil, a Arquidiocese não assumiria a responsabilidade pela atividade de classificação moral dos espetáculos.

Ingressei na OME, em 1950, nela também ingressavam os acadêmicos de direito Álvaro Malheiros, José Maria Whitaker Wetz, Paulo Victor de Souza Lima Júnior e Paulo de Carvalho Borges. Tratava-se de jovens que eram vinculados à atividade pastoral do jesuíta Walter Mariaux, ex-assistente eclesiástico das Congregações Marianas (Cf. A obra do padre Fernando Bastos Boile).

A OME fora fundada em 1937 e dela faziam parte Luiz Toloza Oliveira Costa Filho (Advogado), Aldo Hênio Francisco Luisgalli (advogado), Dom

<sup>36</sup> Entrevista realizada em fevereiro de 2010, por correio eletrônico.

<sup>37</sup> Para mais informações, ver Malusá (2007 b, p. 107).

Candido Padei (antes de ser Bispo ou de exercer atividade universitária, Laércio Dirceu de Moura (antes de ser jesuíta), José Ângelo Gaiaisa (breve psicanalista famoso), Clóvis Garcia (antes de ser professor da ECA/USP), Hélio Quadros Arruda (procurador de justiça, e Desembargador do Tribunal de Justiça de São Paulo).

A Comissão de Moral e Costumes, de que fui um constante secretário, era presidida pelo médico Vicente de Paulo Mello (sic) com vínculo à CFC. Sua atividade diante do cinema era muito negativa, aproximava-se da “Legion of decency” - um verdadeiro boicote às salas exibidoras, que apresentavam filmes que a entidade entendia como pornográficas. Daí a preocupação em processar o cinema que exibiu “os amantes”, de Louis Malle, em 1960 (Por ingenuidade e imaturidade fui a testemunha principal, conforme relata , quase página inteira, O estado de S. Paulo. E meu depoimento foi o pretexto para o crítico Paulo Emílio Salles Gomes apresentar no Suplemento literário de O Estado de S. Paulo, unhas ferinas, através de de artigo “Os amantes ultrajados”. Aí, a partir de meu perfil, lança investida contra a OME/ CFC. Para ele, meu comportamento sofreu impacto negativo diante de uma autoridade policial, pouco afeita a análises fílmicas.

A atitude da Comissão de moral e costumes, nada mais era de que um reflexo das normas fixadas pela encíclica “Vigilanti Cura”, de Pio XI, complementada pela “Miranda Prorsus”, de Pio XII. (Cabe informar que, desde 1937, a OME publicava críticas semanais no Legionário – que era cedido da Traição, Família e Propriedade) e em A gazeta, fato interrompido em 1966).

Hilda de Azevedo Soares tentava fazer uma ponte entre o Rio de Janeiro e São Paulo. (Devo à Hilda inúmeros favores, era uma espécie de porta- voz de Dom Hélder Câmara, tinha parentes em São Paulo, em especial ligados ao advogado Ulisses Coutinho (sic), que era vice-prefeito de São Paulo, ligado aos jesuítas do Colégio São Luís.

A minha geração só veio mais tarde: uma preocupação com a cultura cinematográfica. Uma preocupação minha e de Álvaro Malheiros, a contestar o moralismo da OME, que não levava em conta o fator estético. Afinal erramos influenciados pelo Centro de Estudos Cinematográficos, resultado da presença do cineasta Alberto Cavalcante em São Paulo, nos moldes (sic) da fundação Cinematográfica Vera Cruz.

Em 1956, quando o Banco do Estado de São Paulo passou a financiar os filmes nacionais, a CFC foi convidada a participar, no plano geral, do exame dos roteiros e copiões dos candidatos ao financiamento. Convidada a CFC designou-me ele para representá-la. Numa próxima etapa, minhas atividades não se resumiam ao exame do teor de tais filmes candidatos; tomaram-se obras completas, do teor moral ao literário do roteiro, ao aspecto sociológico e psicológico da obra, ao seu valor cultural e educacional. Uma tarefa que assumi à revelia da Comissão Estadual de Cinema (composta de jovens como Francisco Luiz de Almeida Salles e Flávio Tambellini. Apesar de não ter qualquer vínculo com o Banco do Estado de São Paulo, passei a representá-lo... só que os dirigentes do banco se esqueceram de me pagar honorários da atividade de direitos autorais. Se de um lado emiti de 1956 a 1961 mais de 100 pareceres (no corpo de “moral em concordata”, o parecer tem mais de 50 páginas), de outro, tive acesso aos estúdios da Vera Cruz, ocasião em que aprendi a roteirizar ou a decupar, a produzir, a dirigir, a revelar e a ter uma ideia do cinema brasileiro, ao menos o produzido em São Paulo.

Foi uma aprendizagem inaplicada. Sofri as críticas violentas no caso de “moral em concordata” de Fernando de Barros (o produtor, Abílio Pereira de Almeida tinha uma amizade (SIC), padre Félix, jesuíta).

Em 1954, a CFC financiou minha viagem à Cuba, para participar das Jornadas Internacionais do “Office Catholique International du Cinéma” (OCIC). Foram participantes do Brasil, Hilda de Azevedo Soares, Hélio Furtado do Amaral, Dulce Tavares Paes e Dom Walmir Batten Woisky (Antes de ser bispo). É verdade que em 1954, o secretário geral de relações exteriores do OCIC Andrés Ruskowski compareceu em São Paulo que consegui a participação do OCIC no Festival Internacional de Cinema do Brasil. Nada consegui. Mas graças a ele, tivemos algumas lições de cultura cinematográfica, de cinelclubes (André Cadieux, do Canadá) e de dialética do tema central (Frei Félix Morleon, OP, reitor da Universidade Internacional de jornalituros (sic), em Roma.

Em 1954, a pedido de Dom Hélder Câmara, regi um curso de cinema em São Luis (Maranhão) que teve a coordenação do então médico e logo depois sacerdote, João Moliane. Aliás, Moliane era autor de um romance premiado, “o outro caminho” (Prêmio da Academia Brasileira de Letras). Era também autor de

“Maria tempestade”, que o editor João Silvério Trevisan, tentou em vão meu intermédio para transpor para o cinema.

Graças à Hilda de Azevedo Soares, participei do Seminário Continental de Meios de Comunicação, patrocinado pelo OCIC.

O Padre Guido Logger foi, praticamente expulso pela CNBB. Dificilmente a Igreja reconhece o trabalho de sacerdotes e “a fortiore” de leigos. Não fosse o exmo. Bispo de Nova Friburgo/ RJ, Dom Clemente Jonald, a CNBB não se desculparia.