



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAUL KENNEDY GONDIM PEREIRA

**CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA: SOCIABILIDADE
INTELECTUAL E CULTURA CINEMATOGRAFICA NA CIDADE DE
FORTALEZA (1948-1963)**

FORTALEZA

2017

RAUL KENNEDY GONDIM PEREIRA

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA: SOCIABILIDADE INTELLECTUAL
E CULTURA CINEMATOGRAFICA NA CIDADE DE FORTALEZA (1948-
1963)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Dr. Jailson Pereira da Silva.

Fortaleza

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P495c Pereira, Raul Kennedy Gondim.
Clube de Cinema de Fortaleza : sociabilidade intelectual e cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza (1948-1963) / Raul Kennedy Gondim Pereira. – 2017.
194 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva.
1. Clube Cinema de Fortaleza. 2. Cineclubismo. 3. Sociabilidade intelectual. 4. Cultura cinematográfica. I. Título.

CDD 900

RAUL KENNEDY GONDIM PEREIRA

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA: SOCIABILIDADE INTELECTUAL E
CULTURA CINEMATOGRAFICA NA CIDADE DE FORTALEZA (1948-1963)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: ____/____/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^ª. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Sander Cruz Castelo
Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE

AGRADECIMENTOS

À Maria das Dores Gondim, Dora, minha querida mãe, e a meu pai Francisco Alves Pereira, igualmente amado e especial.

À minha amada esposa Jane, recém-doutora em Sociologia, pelo estímulo e companheirismo. Ao Benjamim, nosso filho, um menino iluminado por dentro e por fora.

Ao Gabriel, meu primogênito amado. Aos meus queridos irmãos Ruy Pereira, exemplo de dedicação aos estudos em História, e Alanna Mara, irmã querida. À minha cunhada Ládina Gildo.

À Secretaria de Educação do Governo do Estado do Ceará pela sessão integral para estudos no mestrado por um período de dois anos e meio. Aos colegas professores, à coordenação e aos alunos e alunas da EEFM Antônio Sales, da qual sou professor.

À dedicação do professor Jailson Pereira da Silva, responsável por muitas ideias, críticas e por uma rigorosa análise do trabalho. Sempre inspirando confiança, seja nas orientações, ou nos encontros do Grupo "História e Documentos: Reflexões sobre fontes Históricas", do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Ao professor Sander Cruz Castelo, membro da banca de qualificação e da banca de defesa, que desde 2013 tem demonstrado interesse na pesquisa que ali iniciava, contribuindo com críticas, apontamentos e sugestão de bibliografia.

À professora Meize Regina de Lucena Lucas, pela presença na banca de defesa, assim como pelas contribuições durante a disciplina Seminário de Teoria e Metodologia da Pesquisa I, no primeiro semestre do mestrado.

Ao professor Antônio Gilberto Nogueira Ramos, pela valiosa contribuição oferecida na banca de qualificação.

Aos professores das disciplinas do mestrado, João Ernani Furtado Filho, Ana Amélia de Moura C. de Melo, Frederico Castro Neves e Francisco Régis Lopes.

Aos homens e mulheres entrevistados nesta pesquisa, pela acolhida de meu interesse em aspectos de suas trajetórias. Especialmente ao Ary Bezerra Leite, Augusto César e Enondino Bessa, que além de entrevistas, cederam-me documentos de seus arquivos. De maneira muito especial à Percilia Oliveira, pela confiança e extrema boa vontade ao permitir-me acesso aos arquivos do CCF guardados na Casa Amarela.

Aos meus amigos da época da escola, da graduação e de profissão, Antônio Marcos Silva e Alberto Barros Filho, pelo companheirismo e fraternidade que existe entre nós.

À Lara Silva e Luísa Maria, pelos maravilhosos momentos e aventuras que vivemos juntos nos últimos anos. Aos meus amigos e amigas, Sidclei Gondim, Vívian Matias, Fabrício Maia, Adriano Saraiva, Francisco Rubens, Neuton Rodrigues, Pedro Galdino, Juliano Mariano, Cristina Cardozo, Mariana Loiola e Kássio Albuquerque.

Aos colegas de turma, Alberto Rafael, Pedro Paulo, Juan Pablo Calle, Renan Praciano, Pedro Trigueiro, Clarissa Franco, Cleidiane Moraes, Karol Queiroz e Manuele Araújo.

RESUMO

A presente pesquisa é dedicada à compreensão da experiência do Clube de Cinema de Fortaleza (CCF), entre o período de sua fundação em 1948, até meados da década de 1960, período marcado por importantes mudanças internas na instituição e no movimento cineclubista no Brasil. A pesquisa discorre sobre sociabilidade intelectual e a cultura cinematográfica realizada pelo CCF através de exposições cinematográficas, debates, leituras e escrita sobre cinema. Focamos a leitura no espaço urbano do Centro de Fortaleza, pois sua trajetória relaciona-se às diversas instituições da cidade, tais como os periódicos de ampla circulação (*Unitário*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias*, *O Povo*) e a Revista de Cultura Clã - especialmente nos textos sobre cinema e cineclubismo de Antônio Girão Barroso. Compreende-se a história do CCF e de seus membros a partir da ampla rede de sociabilidade intelectual relacionada à prática cineclubista e ao cinema, que fora estruturada em interlocução direta com os espaços e experiências de outras entidades, tais como o Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), a Associação Cearense de imprensa (ACI), livrarias, a Universidade Federal do Ceará, entre outras. A abordagem metodológica que se impõe ao historiador das experiências de paixão cinéfila em contextos cineclubistas, conforme Baecque (2010) obriga-o a cotejar fontes e maneiras muito diferentes de fazer história, que nesse caso incluíram: arquivos pessoais, documentos do CCF, especialmente programas, boletins, informativos e um conjunto de pastas de correspondências, que compõem o Arquivo do CCF guardado na Casa Amarela da UFC, além de entrevistas de história oral, arquivos hemerográficos e livros de memória e de pesquisa de cineclubistas.

Palavras-chave: Clube Cinema de Fortaleza. Cineclubismo. Sociabilidade intelectual. Cultura cinematográfica.

ABSTRACT

The present work is dedicated to the comprehension of the experience of the Film Club of Fortaleza (FCF), between its foundation in 1948 and the middles of the 1960's, when there were important changes in the institution and in the film club movement in Brazil. This research is about the intellectual sociability and the film club culture of the FCF through exhibitions, debates, lectures and writing about cinema. Our focus is on the area around the comercial center of Fortaleza (Centro), since its history is related to many institutions of this city, such as the regular journals (*Unitário*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias* and *O Povo*) – specially in the writings about cinema and film clubs by Antônio Girão Barroso. We have studied the history of the FCF and its members from the perspective of wide net of intellectual sociability related to other institutions such as the English course IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos), the printing association Associação Cearense de Imprensa (ACI), bookshops, the university Universidade Federal do Ceará (UFC), among others. The methodological approach about the history of film clubs, according to Baecque (2010), is drawn upon different sources such as: personal files, documents of the FCF kept at Casa Amarela da UFC – programs, bulletins, infos and the mailing files – as well as journal files and memory books.

Key-words: Film Club of Fortaleza. Film Club Movement. Intellectual sociability. Cinema culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Coluna Cinema do Caderno B	41
Figura 2 – Encontro do CCF na ACI	66
Figura 3 – Programação SCFC	101
Figura 4 – Projetor de 16mm	107
Figura 5 – Lista de filmes CCF	111
Figura 6 – Boletim CCF	117
Figura 7 – Semana de Cinema	119
Figura 8 – Semana de cinema (2)	120
Figura 9 – Convite aniversário do CCF	122
Figura 10 - Programa da 156ª sessão	128
Figura 11 - Programa da 156ª sessão (2)	129
Figura 12 – Notícia pré-estreia do CCF	135
Figura 13 – Colecionador de Crepúsculos	154
Figura 14 – Colecionador de Crepúsculos (2)	155
Figura 15 - Colecionador de Crepúsculos (3)	155
Figura 16 - Biblioteca CCF	156
Figura 17 – Palestra Joaquim Pedro de Andrade	161
Figura 18 – Cine-Clubes do Norte-Nordeste em Fortaleza. Mesa do I ENNC	166

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACCC	Associação de Críticos Cinematográficos do Ceará
ACI	Associação Cearense de Imprensa
CCF	Clube de Cinema de Fortaleza
CCPA	Clube de Cinema de Porto Alegre
CCSP	Centro de Cineclubes de São Paulo
CEC-CCF	Centro de Estudos Cinematográficos do CCF
CEC-BH	Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte
CCB	Clube de Cinema da Bahia
CCBH	Clube de Cinema de Belo Horizonte
CNC	Conselho Nacional de Cineclubes
ENNC	Encontro Norte-Nordeste de Cineclubes
FAFICE	Faculdade de Filosofia do Ceará
FGC	Federação Gaúcha de Cineclubes
Fiaf	Federação Internacional dos Arquivos do Filme
FIC	Federação Internacional de Cineclubes
FMC	Federação Mineira de Cineclubes
FNNC	Federação Norte-Nordeste de Cineclubes
GEC	Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas
GEC-CCF	Grupo de Estudos Cinematográficos do Clube de Cinema de Fortaleza
IBEU	Instituto Brasil-Estados Unidos do Ceará
NFB	National Film Board of Canada
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
UCB	União Cinematográfica Brasileira
UFC	Universidade Federal do Ceará
USIS	United States Information Service

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O CINECLUBE E A CIDADE I: ESPAÇOS E PESSOAS DO CINECLUBISMO	28
2.1 Os jornais na formação do CCF	28
2.2 Imprensa e modernidade em Fortaleza das décadas de 1940 a 1960.....	42
2.3 Prosopografia da rede de sociabilidade intelectual do CCF	47
2.4 Espaços e instituições do cinema e do cineclubismo em Fortaleza.....	69
3. O CINECLUBE E A CIDADE II: O CINECLUBISMO NA DÉCADA DE 1950	79
3.1 O debate sobre cinema na Revista Clã (A linha reta do cinema como arte) ..	79
3.2 Do estático ao cinético: A SCFC e o CCF	98
3.3 A fase do IBEU (1949-1959)	106
3.4 A programação do CCF na fase do IBEU (1949-1959)	110
3.5 O CCF e a articulação do movimento de cineclubes	133
4. O CINECLUBE E A CIDADE III: A FASE DA ACI E AS REDES DO CINECLUBE	146
4.1 O cineclubismo na Casa do Jornalista	146
4.2 A programação dos primeiros anos da fase da ACI (1960-1962)	151
4.3 Federação Norte-Nordeste de Cineclubes e o Cinema de Arte do Diogo (1963).....	163
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	181

1. INTRODUÇÃO

Nossa primeira experiência com o cineclubismo ocorreu na época da graduação em História na UFC, em meados da década de 2000. Morando nas proximidades da Casa Amarela Eusélio Oliveira, passei a frequentar as sessões semanais do cineclube organizado por estudantes na sala cinema Benjamim Abraão. No modelo do cineclubismo, eram projetados filmes selecionados, havia a distribuição de folhetos sobre as obras no formato de *fanzines* e, algumas vezes, as exhibições eram seguidas de discussões entre um convidado e o público presente no final da sessão.

Os filmes exibidos na Casa Amarela eram organizados na forma de mostras dedicada a diretores como Luís Buñuel, Pier P. Pasolini, Vittorio De Sica, Hayao Miyazaki, Glauber Rocha, Ingmar Bergman, Jacques Tati e obras mais recentes, como dos nórdicos Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, Cláudio Assis e outros cineastas. Havia ainda a seleção por temas, como “cinema e infância”, “cinema e guerra”, por escolas cinematográficas, como o neorrealismo e o então festejado Dogma 95, ou de países como o Japão, França, ou ainda, de formatos, como o de animação ou o documentário.

Mantendo uma frequência irregular e participando apenas na plateia e raramente nos debates, entrava em contato com a experiência de ver filmes reconhecidos pela crítica cinematográfica, selecionados por jovens apaixonados por cinema e dispostos a formar um público mais informado e mais intelectualizado. Tornei-me um cinéfilo.

Reflexo contínuo, o cinema tornou-se objeto de interesse acadêmico. Ainda durante a graduação, conclui o Curso Básico de Cinema e Vídeo, projeto de extensão na Casa Amarela. No curso travei contato com o professor e pesquisador Firmino Holanda¹, que anos depois, no transcurso da pesquisa sobre o Clube de Cinema de Fortaleza (CCF) contribuiu decisivamente ao fornecer cópia de importante documentação da entidade, além de informações sobre a história do cineclubismo e do cinema no Ceará.

Quando era estudante de especialização em História do Brasil na Faculdade Darcy Ribeiro, encontrei na leitura da obra do pesquisador Ary Bezerra Leite, “A tela prateada” (2011), a primeira referência ao CCF. A partir de então, as paixões pelo cinema e pela história

¹ Firmino Holanda é formado em História e professor de Cinema da UFC. Pesquisa a história da produção de cinema no Ceará e no Nordeste, temas sobre os quais lançou “Orson Welles no Ceará” (2001), “Benjamim Abraão – Juazeiro e cangaço” (2000), entre outros títulos.

elegeram como objeto de pesquisa acadêmica esta experiência de construção coletiva de cultura cinematográfica, resultando no artigo de conclusão de curso intitulado “Clube de Cinema de Fortaleza: ambiência de formação cultural e experiências com cinema em Fortaleza na década de 1960” (2013), no qual são esboçadas e tateadas questões que nos permitiram seguir para um projeto mais aprofundado de pesquisa.

A dissertação tem a intenção de dialogar com o chamado do crítico André Bazin, considerado pelo historiador francês Antoine de Baecque (*apud* Baecque, 2010, p. 32) como profético, anunciando, em 1948, os problemas que os futuros historiadores deveriam enfrentar para entender o cinema como “a arte total da visão dos filmes”. Bazin referia-se à multiplicação dos cineclubes ocorrida na França do pós-guerra, afirmando que: “O futuro historiador do cinema deverá concentrar-se mais na espantosa revolução que se está em via de se operar no consumo cinematográfico do que nos progressos técnicos no decurso desses mesmos anos.” Para aquele crítico e teórico, o fenômeno da cinefilia e do cineclubismo interessariam mais que os desenvolvimentos técnicos do cinema.

Compreendemos que o cineclubismo praticado por setores da classe média intelectualizada de Fortaleza buscou construir uma cultura cinematográfica na cidade. Eis o problema principal que orienta a pesquisa: em que se sentido a sociabilidade intelectual vivida no CCF foi responsável por promover o projeto de construção de uma cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza das décadas de 1940 a 1960?

Buscamos compreender de forma mais específica, questões como: Do que trata essa cultura? Quais seus objetivos? Como o CCF ajudou a dinamizar os espaços da cidade? Como se estruturou uma rede de sociabilidade ligada ao espaço do Centro da cidade? Como se relacionou com outras instituições de cultura? Como era difundida para um público maior suas atividades? Contra e a favor de quem era realizada a “Cultura pelo filme” (slogan impresso no papel timbrado do CCF a partir da década de 1960)? Questões que ajudam a entender o projeto cultural da entidade e as diversas facetas que assumiu ao longo dos anos.

Em Fortaleza de meados do século XX, semelhança do que ocorria em outros lugares onde o movimento cineclubista se estabeleceu, a grande revolução no consumo do cinema se operou através da atuação dos cinéfilos reunidos no CCF.

Importante salientarmos que os anos entre o final do Estado Novo e o final da década de 1960, correspondem à fase mais dinâmica de atividades do movimento cineclubista brasileiro. Como veremos, a experiência democrática brasileira se mostrou campo propício à

formação de associações de cultura e política, onde o debate de opiniões divergentes ocorria com relativa liberdade. É nesse contexto em que se insere o CCF e o processo de articulação nacional do movimento cineclubista.

O CCF foi fundado por iniciativa do então estudante Darcy Costa², pelo professor, jornalista, poeta e agitador cultural Antônio Girão Barroso, pelo professor da Faculdade de Direito Aderbal Freire, pelos poetas Otacílio Colares e Aluizio Medeiros, em 28 de dezembro de 1948. Nos quase trinta anos em que funcionou, realizou mais de oitocentas sessões privadas de cinema para seus sócios, montou uma biblioteca especializada em cinema, promoveu vários festivais de cinema, além de cursos, conferências, debates e encontros com entidades congêneres.

Personagem central da história do CCF, Darcy Costa presidirá o cineclube em sua fase mais dinâmica, do ano da fundação em 1948 até o início de 1968. A sua liderança seria uma das características mais acentuadas da história do cineclube, resultando inclusive em homenagem ao final de sua gestão, quando a nova diretoria adicionou ao nome da entidade o nome do antigo presidente, passando então a se chamar: Clube de Cinema de Fortaleza Darcy Costa. Homenagem desfeita pelo homenageado quando voltou à presidência no início da década de 1970.

O projeto do cineclube foi concretizado por iniciativa da Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC), e como veremos ao longo da dissertação, contará em sua trajetória com intensas relações com outras instituições de cultura da cidade, como o grupo e a revista *Clã*, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP); jornais de ampla circulação tais como o *Unitário*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias* e *O Povo*; as escolas de línguas como Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU) e Aliança Francesa; a Associação Cearense de Imprensa (ACI) e a Universidade Federal do Ceará (UFC), formando um amplo espaço na cidade de Fortaleza de circulação de ideias e pessoas, num fluxo que formou e desfez grupos de interesse, de afinidade, de afetividade, de disputas e conflitos.

² Darcy Costa natural de Fortaleza (1926-1986), fundador, primeiro presidente e principal articulador do CCF durante mais de vinte anos. Foi colunista de cinema nos jornais *José* (1947), *Correio do Ceará*, *O Povo*, *O Estado*, *Diário do Povo* e *Gazeta de Notícias*, sendo desse último diretor entre 1968 e 1972. Foi professor de inglês no Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU). Conciliou a atividade jornalística com a de executivo da empresa J. Macedo, importante grupo comercial e industrial da cidade. Ao longo da dissertação este e outros sujeitos aparecerão, alguns deles serão apenas citados, outros serão apresentados no corpo do texto, alguns, como Darcy Costa, em decorrência de sua importância para a história do CCF, serão rapidamente biografados em notas de rodapé.

A atuação do pioneiro cineclubes brasileiro, o Chaplin Club, de 1928, do Clube de Cinema de São Paulo, de 1940, e do CCF se mostraram em consonância com o conceito que se desenvolvia no meio do movimento cineclubista internacional do que seria um cineclubes. Observamos que o movimento cineclubista brasileiro adotou definição semelhante àquela presente nos estatutos da Federação Internacional de Cineclubes (FIC), fundada em meados da década de 1950, que define:

Cineclubes é toda associação não comercial que tenha por finalidade exclusiva contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos e da técnica da arte cinematográfica, promovendo o intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos, difundindo o filme experimental e cujo principal objetivo consiste na projeção de películas em sessões reservadas. (FELDMAN *apud* LUNARDELLI, 2002, p. 34).

Conceituação que aparecerá no art. 2º dos Estatutos do CCF, registrado em cartório em 1964, que apresentava a definição muito próxima da FIC:

O CCF é uma entidade completamente alheia a toda e qualquer manifestação de caráter político, filosófico, racial ou religioso, que se integra na seguinte definição: 'É considerado como cineclubes toda associação de fins não comerciais, tendo por objetivo principal a projeção de filmes em sessões privadas. Os cineclubes contribuem para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográfica, para o desenvolvimento dos intercâmbios culturais cinematográficos entre os povos e o encorajamento do filme experimental.' (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1964).

O artigo 2º dos estatutos oferece um panorama do CCF ao longo de sua história, e também da noção de cultura cinematográfica, formada, especialmente pelas atividades de entidades como os cineclubes e as cinematecas.

O CCF foi uma associação formal de cultura sem a intenção de gerar lucros econômicos aos seus membros, reunindo apaixonados pelo cinema, os chamados cinéfilos. Organizada para a exibição dos filmes de sua preferência, ampliando sua atuação na realização de cursos, palestras, esporádicas filmagens amadoras e a criação de uma biblioteca coletiva de cinema, além da realização de uma sessão semanal de "cinema de arte" a partir de 1963.

Ser cinéfilo, conforme Milene Silveira Gusmão (2008, p. 13), "[...] implica conquistar um certo grau de intimidade com a sétima arte, ter acesso à literatura específica da área e possuir algum conhecimento sobre a técnica cinematográfica e possuir algum domínio da teoria do cinema."

Compreendemos a prática da cinefilia como uma maneira de amar os filmes e o cinema que se estende em atividades de ver, debater e escrever sobre os filmes, com implicações na formação de instituições de sociabilidade destinadas à consecução dessa paixão compartilhada.

Por sua vez, a noção de cultura cinematográfica diz respeito à formação de gostos e habilidades específicas acerca da linguagem, da história, da técnica do cinema, construída a partir da visão de filmografias como a francesa, a italiana, a soviética e a ‘boa cinematografia americana’. O modo como o CCF e outros cineclubes atuaram transformaram-nos sem espécies de escolas informais de cinema, num momento em que estas praticamente inexistiam no Brasil. Nesse modelo, possuir cultura cinematográfica passa por adquirir, para o fã e especialmente para o cinéfilo cineclubista, os fundamentos da linguagem cinematográfica, possuir repertório, tanto de filmes como de livros. Incluía o conhecimento dos termos técnicos, da história, das filmografias dos países da Europa, especialmente a francesa e a italiana, inglesa, soviética, além da canadense, da japonesa, e da própria cinematografia norte-americana.

O cineclubismo constituiu-se num espaço alternativo de consumo de filmes, resultado da cinefilia e de necessidades específicas de setores do público. De acordo com Gusmão (2008, p. 4):

[...] pode-se afirmar que a teia de ações humanas que desenvolveu o cinema foi ao longo do processo histórico, estruturando ambiências de sociabilidade, aprendizados e instituições, ao tempo em que delineou as profissões do âmbito cinematográfico. No Brasil e no mundo, os fluxos e relações entre as pessoas possibilitaram combinar desenvolvimentos tecnológicos, instituições e criatividade às necessidades humanas relacionadas à arte e ao entretenimento. Além das sociabilidades propiciadas pelas ambiências de consumo cinematográfico que acabaram por formar o grandioso público da sétima arte, foram surgindo no percurso de seu desenvolvimento, agentes envolvidos na produção dos filmes, críticos, jornalistas especializados, revistas especializadas, cineclubes, encontros e seminários, mostras e festivais, cursos livres e departamentos nas universidades, escolas e institutos de cinema. Enfim, surgiram a partir das possibilidades de compartilhamento propiciadas pelo consumo coletivo de filmes, diversas organizações e ou instituições que tomaram o cinema como uma questão a ser tratada.

Entendida, de partida, como um jogo, uma rede de trocas de lugares institucionais e posições de sujeito, a sociabilidade é uma marca constituinte do movimento cineclubista. Estatutos, programas de ação, afiliações, reuniões e exibições com hora marcadas e todo um arcabouço de regras e dispositivos são criados no sentido de institucionalizar a prática cineclubista. O cineclubismo cria uma rede de sociabilidade intelectual, que envolvia, em

graus e intensidades diferentes, sujeitos, instituições, ideias e lugares em experiências de ordem política, artística e intelectual, além de questões de ordem afetiva, de amizades, intrigas e desavenças.

O CCF foi o responsável pela criação de uma rede de sociabilidade intelectual, entendida a partir da terminologia de Sirinelli (2003), que ao longo de mais de três décadas mobilizou importantes setores do jornalismo, da literatura e do campo maior da cultura em torno da questão de cinema.

A escolha do problema de pesquisa justifica-se pelo fato de ser o CCF responsável pela formação de gerações de cinéfilos, de um amplo público para o chamado cinema de arte em Fortaleza e, de seus quadros saírem críticos de cinema e, em menor número, amadores e profissionais na direção de filmes.

O CCF formou redes de sociabilidade intelectual que se espalharam para além da cidade de Fortaleza, mobilizando cineclubistas do Norte e do Nordeste, assim como de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Processo que o transformou em agente dinamizador da criação do movimento nacional de cineclubes, movimento claramente delineado em 1959 e que culminou na fundação do Conselho Nacional de Cineclubes, em 1963.

Podemos considerar que o CCF foi o núcleo a partir do qual se originou a Casa Amarela de Cinema e Vídeo, da Universidade Federal do Ceará, criada em 1971, que consideramos, a um só tempo, uma cisão e um desdobramento do movimento cineclubista em Fortaleza. Além disso, a primeira instituição dedicada ao cinema e ao cineclubismo a instalar uma sala, conseguir autorização e subsídios para funcionar na UFC, a Federação de Norte-Nordeste de Cineclubes (FNNC), surgiu da iniciativa do CCF. De tal maneira que as discussões e ações promovidas pelo CCF estão na base da institucionalização do cinema, como campo de atuação, na principal universidade do Ceará.

Em outra frente, podemos considerar que são continuações do primeiro Cinema de Arte no Cine Diogo, criado sob a responsabilidade do CCF em 1963, o Cinema de Arte do Cine Gazeta (Shopping Center Um), de 1981, posteriormente transferido para as salas de cinema do UCI Kinoplex (Shopping Iguatemi), em 1994 e, mais recentemente, para o Cinépoles (Shopping Rio Mar). Outro fator que reforça esta continuidade, é o fato do Cinema de Arte está desde 1981 sob a coordenação do cineclubista e crítico de cinema Pedro Martins Freire, um destacados membros do CCF.

Dialogando com o campo da historiografia cultural, apoiamo-nos em Daniel Roche (1998, p. 44), para quem o projeto da história cultural não se trata apenas de construir uma “geografia social da recepção” das formas ou das ideias, mas abrir ao campo dos estudos historiográficos dos consumos culturais, manifestações não “apenas (de) assimilação passiva e prova da dependência, mas ao mesmo tempo criação e produção ativa de outra coisa.”. Pois, as práticas coletivas de ver, ler, debater, comuns às atividades do CCF, são aqui consideradas “atitudes sensíveis e intelectuais em que se partilham liberdades e constrangimentos” de agentes sociais concretos dos quais pretendemos demonstrar sua trajetória de participação no cineclubes e no espaço cultural do Centro de Fortaleza.

O estudo do cineclubismo, da cinefilia e do projeto de cultura cinematográfica se situa no campo de renovação historiográfica ocorrida a partir da década de 1970, quando o cinema passou a ser “um objeto de interesse em si mesmo”, assimilado como um objeto de ampla reflexão da História Social e da História Cultural. Como salienta Schvarzman (2007, p. 16), a Nova História e sua abertura para novos objetos e novas abordagens e os aportes da História Cultural e do *Cultural Studies*, modificaram a visão sobre o cinema. Ainda conforme Schvarzman (p. 21), somente nos anos 1960 o cinema entra como objeto de estudos sistemáticos nas universidades americanas e europeias- num fenômeno que se repetiria no Brasil mais de uma década depois.

Ao processo de institucionalização do cinema como campo de estudo acadêmico, relaciona-se a mudança no âmbito da noção de cultura. Nesse período, desenvolvem-se os estudos sobre *cultura popular*, sobre grupos como as mulheres, negros, índios, trabalhadores pobres etc. A mudança de perspectiva na compreensão do fenômeno da cultura contribui para a mudança do status do cinema, situação que reverbera no campo da pesquisa historiográfica.³

³ Como aponta Santiago Júnior (2012, p. 167), nos últimos vinte anos “Um novo passo na constituição do objeto cinema na historiografia é completar sua inserção como tópico de reflexão dos campos fundamentais da teoria da história.” Pesquisas recentes apontam os diferentes níveis de complexidade [do fenômeno na historiografia] (LAGNY 2009; LINDPERG 2009; SCHWARZAMN 2004; SCHWARZAMN 2008; SANTIAGO JR. 2009; LUCAS 2005; LUCAS 2010; MORETTIN 1998, 2007; HIGASHI 2004; BARROS e NÓVOA 2008; SILVA 2007), concebendo o cinema como prática e campo social do qual se pode explorar processos históricos de ação prática, gestão e disputas dos sentidos socialmente atuantes, lançando profundas implicações sobre o que de fato é historicamente pesquisável, as maneiras de pesquisar e as formas de contar as histórias.” Podemos incluir a pesquisa em questão numa visão heurística da relação cinema-história que se compõe de “múltiplos objetos que vão desde o lazer, produção econômica, circulação de mercadorias, circuitos de exibição, construção sensorial do cotidiano, cineclubismo, agenciamentos identitários, movimentos sociais, propaganda política, circuitos de sociabilidades, imaginários nacionais, topografias identitárias, subculturas, colonialismo, tecnologias da visão, sistemas visuais, regimes visuais de historicidades etc”.

A pesquisa sobre o CCF, sobre o fenômeno dos cineclubismo de uma maneira geral, desloca olhar da tela e do filme, como produto de cultura, para a sala de cinema, para o auditório, para os debates em grupo⁴ que formam a cultura cinematográfica, as formas de sociabilidade e as produções escritas que fazem dos cineclubista agentes do processo histórico.

A história cultural⁵ do cinema oferece um olhar sobre o filme e, principalmente, da vida que se organiza em torno dele. A cinefilia que gera as experiências dos cineclubes aprofunda a visão dos filmes, organiza uma vida em torno da fruição do objeto da paixão. Conforme Baecque (2010, p. 38), captar a história dessa paixão exige que a interpretação historiográfica “se ancore em toda a diversidade possível de fontes, o filme passa a ser entendido através dos filtros com que ele é visto, com os textos que o acolhem, com os gestos cerimoniais que orientam sua visão, com acontecimentos políticos e intelectuais que regem sua compreensão [...]”. Neste sentido, o CCF será analisado levando-se em consideração o contexto urbano e cultural em que se insere. Contexto este que em parte explica a criação do CCF, assim como a existência do cineclubes interfere diretamente na dinâmica cultural da cidade.

Percurso e fontes da pesquisa

Apesar de alguns cineclubistas escreverem em livros sobre a experiência do CCF, como o caso já citado de Ary Leite (2011a), além de Francis Vale (2008), Antônio Frota Neto (2000) e Darcy Costa (1983), e algumas referências em F. Silva Nobre (1989), Ângela Barros Leal (2011), e no artigo de Cíntia Mapurunga (2009), a dissertação que segue é o pioneiro trabalho acadêmico completamente dedicado ao estudo do CCF.⁶

⁴ Conforme Clifford Geertz (2014, p. 150): “O estudo da cultura [...] é o estudo da maquinaria que os indivíduos ou grupos de indivíduos empregam para orientar a si mesmos num mundo que de outra forma seria obscuro.” Do mesmo modo, compreendemos que o grupo só existe quando se faz ouvir, quando encontra um ‘projeto’ comum entre seus membros, quando ganha organicidade e envolvimento dos cineclubistas.

⁵ Para Prost (1998, p. 129), o social é indissociável do cultural, por sua vez: “o historiador que pretende reconstruir as representações constitutivas de um grupo social é levado a privilegiar certos objetos de estudos que requerem método de análise específicos. A atenção centra-se nas produções simbólicas do grupo e, em primeiro lugar nos discursos que faz. Ou antes, nos seus discursos enquanto produções simbólicas. O que, com efeito, muda é menos objeto de estudo- o historiador sempre trabalhou e trabalhará ainda durante muito tempo sobre textos, mesmo apelando a outras fontes – que o ângulo sob o qual ele é considerado.”

⁶ Ao longo da pesquisa trabalhos dedicados aos grupos cineclubistas de outras cidades do país foram tomados como referência e fonte de informação, a exemplo do pioneiro trabalho de José Américo Ribeiro (1997) sobre cineclubismo em Belo Horizonte, e pesquisas mais recentes, como Elyzabeth Senra de Oliveira (2003), sobre a “geração cinematográfica” de BH nos anos 50; Fatmarlei Lunardelli (2000; 2002), sobre o Clube de Cinema de

Frente aos desafios metodológicos, dialogamos com Baecque (2010, p. 37), autor de referência em cineclubismo e cinefilia, para quem:

Impõe-se então uma abordagem bem específica ao trabalho do historiador da cinefilia. Pois trata-se de cotejar fontes, e portanto maneiras muito diferentes de fazer história: o heterogêneo é a própria matéria desse pesquisador que trabalha com arquivos muitas vezes pessoais (os de uma sala, de uma revista, de determinado cinéfilo, de uma associação), encontros, (com as testemunhas), textos impressos (a literatura cinéfila), redes organizadas de associações ou indivíduos (federações ou integrantes dos cineclubes), gestos e comportamentos rituais, uma cronologia de acontecimentos políticos ou intelectuais. E cruzando todas essas informações com a história do cinema.

A primeira literatura cinéfila na experiência do CCF corresponde ao conjunto de oito crônicas de Antônio Girão Barroso publicados entre dezembro de 1946 e junho de 1949, na Revista Clã. Considerado o pioneiro crítico de cinema nos periódicos da cidade, suas crônicas em Clã são as publicações inaugurais que trataram da criação de um cineclube em Fortaleza.

Vários cineclubistas foram responsáveis pelas páginas de cinema em importantes jornais da cidade de Fortaleza, formando outro conjunto de fontes da pesquisa, situado dentro da diversidade e heterogeneidade de que nos orienta o modelo metodológico de Baecque (2010). Temos aqui um modelo de literatura cinéfila na crítica de cinema, no comentário sobre filmes, diretores, cinematografias, na crítica à chanchada, na defesa do cineclubismo, do “cinema de arte”, do Cinema Novo etc, produzida ao longo das décadas de 1950 e 1960.⁷

Textos com valiosas informações, com definição dos posicionamentos do cineclube, assinados por nomes como Antônio Girão Barroso (*Correio do Ceará*), Darcy Costa (*Correio do Ceará*, *O Povo*, *Gazeta de Notícias* e *Nordeste*), Francisco Tavares da Silva (*Correio do Ceará*), Luís Geraldo de Miranda Leão⁸ (*Unitário*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias* e *O Povo*).

Porto Alegre; Correia Júnior (2010) e de Rafael M. Zannato (2013) ambos sobre a Cinemateca Brasileira; Rose C. Matela (2008) sobre o cineclubismo nos “anos de chumbo”; Haydêe Arantes e Cristina Musse (2014), sobre o CEC de Juiz de Fora, e; o panorama de várias décadas do cineclubismo no Brasil de Hélio Costa Júnior (2015).

⁷ A consulta às coleções de jornais de *O Povo*, *Correio do Ceará*, *Unitário*, *Gazeta de Notícias* foi realizada na Hemeroteca da Biblioteca da Associação Cearense de Imprensa, no acervo do Instituto do Ceará e, em menor monta, na Hemeroteca da Biblioteca Pública Menezes Pimentel.

⁸ Luís Geraldo de Miranda Leão, crítico, professor universitário e bancário aposentado do Banco do Nordeste do Brasil, pertenceu aos quadros do CCF do início da década de 1950 até o encerramento das atividades. Começou a escrever em 1956, no *Unitário*, em suas palavras: “[...] graças ao suporte do Darcy (Costa) e a boa receptividade de meu nome por parte do Manuelito Eduardo.” (LEÃO, 2008). Escreveu nos jornais *O Povo*, *Correio do Ceará*, *Gazeta de Notícias*, nesse último sob a direção de Darcy Costa no caderno de cultura *Balaio*,

As entrevistas de história oral com antigos cineclubistas correspondem ao que Baecque (2010) chama de encontro. Dos encontros realizados com a antiga rede cineclubista, formou-se extenso *corpus* documental produzido em colaboração com os entrevistados, num conjunto de onze entrevistas, realizadas com equipamento de gravação de voz, somando um total de vinte e uma horas de gravações eletrônicas. A menor delas com cerca de quarenta e cinco minutos, com Francisco Régis Frota Araújo, enquanto a maior, com Enondino Bessa, chegou a mais de quatro horas.

Consoante às definições de Fabíola Holanda e Carlos Sebe B. Meihy (2015, 17-19), a entrevista de História Oral é sempre um processo dialógico, “porém não se trata de uma conversa e sim de uma relação programada, atenta às gravações”. Apreendendo as narrativas no intuito de “recolher testemunhos” e promover análises dos processos sociais formadores das experiências dos sujeitos participantes do CCF.

A história oral em sua forma temática foi realizada na pesquisa com o uso de questionários semiestruturados, tendo o propósito de trabalhar os processos “de construção de identidade e formulação de consciência comunitária” através das narrativas dos cineclubistas. Foi utilizada a forma documental no processo de transcrição das entrevistas para a forma de documentação grafada. Conforme Holanda e Meihy (2015), ao ser materializado em documento escrito, a história oral ganha a objetividade de qualquer outro documento grafado ou de análise historiográfica, porém deve ser interpretada sob o crivo da subjetividade que a produziu.

Entre abril e dezembro de 2015, foram entrevistados individualmente dez cineclubistas do CCF, nove homens e uma mulher, com idades entre 50 e 80 anos. Todos escolarizados. Com uma única exceção, todos com curso superior. A maioria com mestrado ou doutorado. Administração de Empresas, Engenharia Civil, Cinema, Jornalismo, Letras, Filosofia, Economia, Pedagogia e Direito são as áreas de formação.

Todos os entrevistados exerceram a função de críticos cinematográficos em jornais de Fortaleza. Importante destacar que atualmente nenhum deles exerce a crítica cinematográfica. Os entrevistados na ordem em que aconteceram os encontros foram: o professor e diretor de cinema Nirton Venâncio (*O Povo*); Ary Bezerra Leite (*Gazeta de*

fixando-se no *Diário do Nordeste*, onde trabalhou até o ano de 2013. Autor de “Ensaio de Cinema” (2010), “Analisando cinema: críticas de LG Miranda Leão” (2006), dentre outros títulos. É considerado por seus pares o mais importante crítico cearense e um dos mais influentes críticos brasileiros fora do eixo Rio-São Paulo.

Notícias), professor aposentado de Administração e pesquisador da história do cinema e da fotografia no Ceará; Régis Frota Araújo (*O Povo*), professor da Faculdade de Direito da UFC e pesquisador de cinema; Lêda Maria F. Souto (*O Povo*), jornalista; Frederico Fonteneles Farias (*O Povo*), jornalista; Francisco Cláudio de Sidou e Costa (*O Estado, Gazeta de Notícias, O Povo*) funcionário público aposentado; Pedro Martins Freire (*Correio do Ceará*), filósofo e programador do Cinema de Arte no Cinépoles; Enondino Bessa (*O Povo*), engenheiro civil aposentado; foram realizadas duas entrevistas com Augusto César Costa (*Gazeta de Notícias*), filho mais velho de Darcy Costa, nascido em 1949, circulou no CCF desde sua infância até à década de 70, gestor cultural aposentado, presidiu o Centro Cultural da Teleceará e o Centro Cultural Dragão do Mar, e o advogado, escritor e assessor político Francisco Inácio de Almeida (*Tribuna do Ceará*). Foram entrevistados, por meio da troca de mensagens eletrônicas, o jornalista Antônio Frota Neto, e o escritor amazonense Márcio Souza.

A maioria dos encontros para as entrevistas ocorreram nas residências dos colaboradores, em bairros de classe alta e média da cidade, como Meireles, Aldeota, Praia de Iracema, Guararapes e Cocó. As exceções foram Frederico Fonteneles Farias, realizada no prédio no jornal *O Povo*; Nirton Venâncio, que me recebeu no restaurante do SESC da Praia de Iracema, em intervalo das gravações do documentário “Pessoal do Ceará: lado A e lado B”, que o diretor radicado em Brasília gravava naquele período em Fortaleza, e; Francisco Inácio de Almeida, morando atualmente em Brasília, me recebeu durante as suas férias em casa de familiares.

Da primeira entrevista com Nirton Venâncio, o *ponto zero* da série, tivemos acesso a contatos de outros cineclubistas. Além de conseguir telefone e endereço de alguns, nos foi dada “cartas de recomendações”. Tais recomendações iam se acumulando, e as levávamos de um contato a outro. O fato de haver sido recomendado por antigos amigos ou colegas, foi uma das razões geradoras da imensa simpatia com que todos me receberam. Podemos afirmar que a rede formada no CCF mantinha um elo entre as pessoas, muitas das quais não se veem há muitos anos.⁹

⁹ Na impossibilidade de encontrar pessoalmente o jornalista e escritor Antônio Frota Neto, presidente do CCF entre 1968 e 1970, atualmente residindo na Suíça, foram enviados e respondidos por meio eletrônico dois questionários com perguntas semelhantes às feitas nas entrevistas, nos meses de abril e novembro de 2015. Estes dois documentos compõe importante fonte da pesquisa. Procedimento semelhante foi tentado, porém sem sucesso, com Clinethe Lacativa Sampaio, médica que reside no Rio de Janeiro, a quem agradeço a atenção. Tenho gratidão a Luiz Geraldo de Miranda Leão, a quem visitei pessoalmente em sua residência, mas que por

As entrevistas adotaram a metodologia da história oral temática, orientadas pela existência de questionários tornados de conhecimento dos entrevistados *a priori*, em seus aspectos gerais. A temática central para todos os colaboradores era a abordagem do cineclubismo no CCF e na trajetória pessoal de cada um deles enquanto membro do cineclubes.

Conforme Meihy e Holanda (2015, p. 38), “a história oral temática é sempre de caráter social e nela as entrevistas não se sustentam sozinhas ou em versões únicas”. Assim, o conjunto de entrevistados corresponde a uma rede, marcada por opiniões e pontos de vistas diversos. O *corpus* documental resultante da prática de história oral foi constantemente cotejado com fontes de outras naturezas, como veremos ao longo do trabalho.

As entrevistas foram realizadas tendo como centro de interesse a relação do colaborador entrevistado com CCF. Na condição de colaborador entrevistador, agimos ativamente com apresentação de argumentos e questões baseados em roteiros investigativos elaborados previamente.

Os dois eixos centrais foram a compreensão da formação de uma instituição de cultura cinematográfica e do modo de atuação do grupo como uma rede de sociabilidade intelectual, problemáticas que foram mostrando-se eficazes como hipóteses de trabalho na dinâmica dos documentos em formação, as entrevistas, e seu cotejamento com fontes diferentes.

Mais especificamente os questionários buscaram abordar temas como: a presença do CCF no meio jornalístico; a “fase do IBEU”; a instalação na ACI na década de 1960, apresentada em algumas entrevistas como “ápice”, o “auge”; a importância de Antônio Girão Barroso na fundação; a liderança de Darcy Costa; a importância do CCF no ambiente cultural da cidade e a formação de uma rede de sociabilidade que abrangia outras instituições de cultura; a importância do CCF no espaço cultural do Centro de Fortaleza; a prática de escrever sobre cinema nos jornais, descrita por alguns como “um prestígio, uma satisfação”; a paixão pelos filmes; a descoberta do cinema brasileiro e do Cinema Novo, o processo de politização dos temas na década de 1960; os debates, a biblioteca e as primeiras leituras; com alguns dos colaboradores falamos sobre pequenas experiências de direção em cinema amador; a participação do CCF na formação do movimento cineclubistas brasileiro; as gerações e grupos

razões de saúde não podemos realizar a entrevista. Da mesma forma sou grato a Francis Vale, com quem estive pessoalmente conversando, e a Tavares da Silva e Wilson Baltazar, com os quais conversei por telefone.

no CCF; a dificuldade em conseguir cópias de “bons filmes” em 16 mm; as dificuldades financeiras e os custos da atividade cineclubista; o papel do CCF na formação do público de cinema de “arte”; a relação com as cinematecas, e; o Cinema de Arte no Cine Diogo e a tensa relação com a Empresa Severiano Ribeiro.

Aos jornais, entrevistas de história oral, textos da revista *Clã*, somam-se textos memorialísticos escritos por antigos cineclubistas. A “A tela prateada”, de Ary Bezerra Leite. De Antônio Frota Neto, um capítulo sobre a sua trajetória como cineclubista no livro de memórias “Quase, uma proto-história de um jornalista” (2000). Breves e importantes apontamentos de Francis Vale em “Cinema Cearense: algumas histórias” (2008). Textos esparsos, publicados em revistas e jornais, pelo cineclubista Luís Geraldo de Miranda Leão, como o “O Clube de Cinema de Fortaleza e o legado de Darcy Costa” (1994) e “Há 60 anos nascia o CCF” (2008), e por Antônio Girão Barroso, “Clube de Cinema, os como e os porquês.” (1989).

O último conjunto de fontes da pesquisa é composto pela material institucional produzido pelo CCF, formando o que De Baecque (2010, p. 37) se refere em seu roteiro metodológico como arquivos pessoais de determinado cinéfilo ou associação. No nosso caso, são boletins, folhetos, programas das sessões e dos festivais, relatórios, além de uma série de pastas que reúne as cartas, resultantes da intensa troca de correspondências¹⁰ do CCF e da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (ver cap. 4) com outros cineclubes, cinematecas, empresas distribuidoras, federações de cineclube, revistas especializadas etc.

De acordo com Miranda Leão, após o fim das atividades do CCF, em meados dos anos 1970, as pastas de correspondências e todo o acervo constituído ao longo dos mais de trinta anos, incluindo, livros, álbuns, revistas, boletins, folhetos e textos mimeografados foram entregues por Darcy Costa a Eusélio de Oliveira¹¹ para ficarem guardadas na Casa Amarela. Darcy Costa temia que o destino do arquivo histórico da instituição fosse o desaparecimento, acreditando que guardado na UFC, sob os cuidados de antigo companheiro de cineclube, tivesse melhores chances de ser conservado.

¹⁰ Importante destacar que não são cartas pessoais, situação explicitada pela assinatura dos missivistas que é seguida pelo cargo ocupado no CCF. Ex.: Secretário, presidente etc.

¹¹ Eusélio Oliveira (1933-1991), Bacharel em Direito pela UFC, cineasta e poeta. Membro da diretoria do CCF. Foi presidente da Associação de Críticos Cinematográficos do Ceará (ACCC), e da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (FNNC). Em 1971, implantou o Cinema de Arte Universitário- CAU na UFC, que deu origem à Casa Amarela.

Durante a existência do CCF e de sua biblioteca, conforme ressalta Miranda Leão (1994), o acervo esteve sempre aberto à pesquisa e à “disposição de todos quantos se interessaram em enriquecer-se culturalmente”. Após a transferência para a Casa Amarela permaneceu, porém, guardado numa pequena dispensa nos fundos de uma sala de aula por mais de trinta anos. Nas estantes de metal ali dispostas, além de vasta documentação, uma parte considerável dos livros e revistas da antiga biblioteca do cineclubes, os quais são possíveis identificar graças ao fato de trazerem um carimbo do CCF.

Em razão da colaboração e da confiança de Percília Oliveira, filha de Eusélio Oliveira, consegui acesso àquela documentação da história do cineclubismo no Brasil que estava “esquecida”. Uma documentação de grande importância a qual os pesquisadores não tinham acesso e, até o momento de minha pesquisa, permanecia virtualmente intocada.¹² Necessário destacar que se trata do acervo histórico de um dos mais importantes cineclubes brasileiros. Poucos como este existem no país, pois a maioria dos cineclubes perderam seus registros após o fim das atividades, o que lhe confere um lugar especial no campo dos estudos do cineclubismo e da cultura cinematográfica no Brasil.

O arquivo do CCF na Casa Amarela conserva a mesma organização dos anos em que foi se formando como necessidade prática da administração cineclubista. Ao mesmo tempo, possui perceptível expressão da consciência dos cineclubistas em sua preservação documental como vontade de preservação da história e da memória para futuros pesquisadores interessados na trajetória do grupo.

As correspondências e demais documentações estão organizadas em pastas referentes aos anos de 1959-1961, 1962, 1962-1963, 1963- I Encontro de Cineclubes do Norte-Nordeste, *clipping* de notícias relativas ao CCF de 1963, 1964, 1967-1968, 1970 e 1973. A quantidade de cartas enviadas e recebidas indica o grau de empenho do presidente do CCF, Darcy Costa, que assina uma imensa quantidade de correspondências numa frequência de mais de uma por semana por um período de mais de uma década.

Os “vestígios arquivados” na Casa Amarela abrem imensas possibilidades de leitura da trajetória do CCF e, de maneira particular, do papel central ocupado por Darcy Costa na execução das atividades do cineclubes.

¹² Nos primeiros meses do ano de 2017, o acervo documental da Casa Amarela, incluindo o acervo do CCF, passou por um rigoroso processo de catalogação e organização coordenado pela professora Ana Carla Sabino do Departamento de História da UFC, estando em vias de ser liberado para a pesquisa.

O pesquisador Ary Bezerra Leite gentilmente disponibilizou o acesso irrestrito à documentação relativo ao CCF que pertence ao seu arquivo pessoal de história do cinema cearense. Encontramos boletins e folhetos mimeografados, panfletos e exemplares de pequenas publicações do CCF. Augusto César Costa e Enondino Bessa, outros dois cineclubistas entrevistados, também ofereceram seus arquivos de fotografias e notícias de jornais.

O acúmulo de documentos após dois anos de pesquisa contrasta com a escassez de documentos disponíveis no início do mestrado. Na construção do trabalho, enfrentamos o problema que ameaçava inviabilizar a pesquisa, a impossibilidade (o temor de sua ausência total) de acessar os arquivos, que representava uma séria ameaça à escrita do texto. O grande alívio e a renovação das esperanças com a “descoberta” de arquivo tão vasto e rico, criou, por sua vez, os riscos e miragens de uma história reflexa das fontes arquivadas, feita contra a capacidade de análise crítica e criativa de historiador.

Riscos sempre levados em consideração e que supomos haver enfrentado atento ao alerta de Elisabeth Roudinesco (2006, p 9), de que não se deve sucumbir à ideia do arquivo absoluto, à ideia louca segundo a qual é possível arquivar tudo, no qual tudo estaria registrado e conservado. Um risco sempre presente, pois, “existe em todo historiador, em toda pessoa apaixonada pelo arquivo, uma captação espetacular da narração histórica pelo arquivo, e é preciso se violentar para não ceder a ele”.

Ainda conforme Rudinesco (p. 9), não podemos agir como se tudo estivesse arquivado, como se tudo houvesse sido vigiado, anotado e julgado, pois assim, “a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo absoluto transformado em espelho de si”.

Se, é verdade que a crença no arquivo absoluto inviabiliza a escrita da história como criação, por outro lado, “se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma.” O dilema da pesquisa que ora apresentamos manifesta-se nestas duas situações extremas e impossíveis, mas que tiram o sono e o sossego de muitos pesquisadores.

A dissertação está dividida em três capítulos nos quais procuramos pensar o CCF em suas diversas interlocuções com a cidade de Fortaleza. Nos dois tópicos iniciais do segundo capítulo, discutimos o papel dos cineclubistas na atividade de crítica cinematográfica

nos jornais periódicos como parte importante do cineclubismo em Fortaleza. Nos tópicos seguintes, elaboramos uma prosopografia da rede de sociabilidade criada no CCF e, traçamos uma cartografia da experiência cineclubista no Centro de Fortaleza a partir das relações do CCF com outras instituições de cultura.

No terceiro capítulo, exploramos as características do primeiro debate sobre cineclubismo surgido em Fortaleza na Revista Clã. Discorremos sobre o CCF e as relações com a SCFC e o IBEU, trabalhando com a análise da programação do CCF durante a década de 1950, abordando as mudanças no movimento cineclubista ocorridas no ano de 1959.

No último capítulo, analisamos o período em que o CCF esteve instalado nas dependências da ACI, a formação da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (FNNC), a aproximação do cineclubismo como o Cinema Novo e a criação do Cinema de Arte do Cine Diogo, além de outros aspectos do cineclubismo e do campo da cultura na cidade de Fortaleza.

2. O CINECLUBE E A CIDADE I: ESPAÇOS E PESSOAS DO CINECLUBISMO

2.1 Os jornais na formação do CCF

O cineclubismo surgiu na França dos anos 1920 no contexto de afirmação do cinema como arte. Conforme salienta Fatimarlei Lunardelli (2010, p. 17), Ricciotto Canudo, italiano radicado em Paris, que transitava entre as vanguardas artísticas e literárias, foi o primeiro a enfrentar o preconceito no meio intelectual contra o cinema, valorizando o “novo meio de expressão como uma síntese de todas as artes” e cunhando a expressão “sétima arte”. Com a intenção de atrair poetas, pintores, arquitetos e músicos, fundou o *Club de Amis du Septième Arts* (CASA), apontado por Ismail Xavier (1978), como o primeiro cineclubes da história.

O francês Louis Delluc, o principal seguidor de Canudo, foi o responsável por sistematizar as ideias daquele pioneiro através do *Ciné-Club* e do jornal *Cinéa*, criados em 1920. As múltiplas atividades de roteirista, cineclubista e crítico de cinema realizado por Delluc foram precocemente interrompidas com sua morte aos 33 anos. *Le Club Français du Cinéma*, cineclubes presidido por Léon Poirier, reuniu o *Ciné-Club* de Delluc e o CASA de Canudo, criando as bases para o desenvolvimento do cineclubismo, reunido em suas fileiras os pioneiros teóricos Léon Moussinac e Germaine Dulac.

Em seus primórdios, o cineclubismo esteve identificado com um tipo de imprensa especializada, como o jornal *Cinéa* e *Ciné-Club* de Louis Delluc. Como observa a socióloga Natália Azevedo (1997, p. 165-166), o primeiro movimento dos cineclubes caracterizou-se pelo aparecimento de associações de espectadores e de salas comerciais especializadas, “preocupadas em exhibir o denominado cinema de vanguarda e que suscitavam o debate em torno das condições de produção e de difusão cinematográfica e de formação do gosto cultural dos públicos”, ampliando os debates através de revistas e jornais.

De acordo com Hélio Costa Júnior (2015, p.48), o inter-relacionamento do cineclubismo e a imprensa tem início durante a criação dos cineclubes, quando a primeira batalha pública dos cinéfilos foi ascender o cinema ao grau de ‘belas-artes’. O cineclubismo encontrou na imprensa o principal canal de comunicação de seus objetivos, situação impulsionada pelas circunstâncias da imprensa francesa do período, que cresceu vertiginosamente, com um aumento de circulação de 250% entre 1880 e 1914.

Em Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil, publicado pela Cinemateca Brasileira, Rudá de Andrade (1962, p. 7) afirma que em 13 de junho de 1928, no Rio de Janeiro, foi fundado o Chaplin Club, considerado o primeiro cineclubes brasileiro. Dirigido por Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Melo, “este clube funcionará até a firmação do primeiro cinema sonoro, e terá enorme repercussão pelo seu alto nível e pela participação de homens que receberão o maior prestígio intelectual”.

Fundado em 1928, o Chaplin Club terá vida curta, encerrando suas atividades ainda nos anos de 1920. O hiato com o encerramento das atividades do Chaplin Club é interrompido com a breve experiência do Clube de Cinema de São Paulo (CCSP), criado, em 1940, nas dependências da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), por Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza.

Após o fim do Estado Novo, em 1946, é refundado o CCSP, seguido da criação de uma série de importantes cineclubes em várias partes do país. No mesmo período em que ocorria uma segunda vaga de fundações e refundações de cineclubes na França, o movimento se difunde pelo Brasil.

Compreendemos esse período a partir de Renato Ortiz (2001, p. 101-102), para quem, entre 1945 e 1968, decididamente “trata-se de um momento de grande efervescência e criatividade cultural”. De fato, esta é uma fase em que surgiram variadas expressões culturais, como a Bossa Nova, o Cinema Novo e o Tropicalismo, Teatro de Arena, o Teatro Oficina, os Centros Populares de Cultura da UNE.

No processo de expansão e consolidação do cineclubismo, durante a chamada segunda vaga cineclubista, ocorrida com a diferença de alguns anos na França e no Brasil, o CCF foi um dos primeiros, mais longevos e destacados entre os cineclubes que surgiram no país a partir da segunda metade da década de 1940.

O ano de 1948 viu a fundação do Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPA), pelo crítico Paulo Fontoura Gastal, do Clube de Cinema de Santos e do Clube de Cinema de Fortaleza. Surgiu nos anos seguintes uma série de cineclubes pelo país, como o Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo (1950), o Clube de Cinema de Florianópolis (1950), o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (1951), o Clube de Cinema de Marília e o cineclubes “Os Espectadores”, de Belém, ambos em 1952.

Através da atuação de parte do seu corpo de associados, o CCF participou ativamente da imprensa periódica em meados do século XX, tornando os jornais importantes instrumentos na criação de relações com outras instituições de cultura¹³ da cidade de Fortaleza e frutífero meio de divulgação de suas atividades para um público mais amplo. Neste particular, para compreendermos a dinâmica interna do grupo e sua atuação, faz-se necessário discutir a situação da imprensa em meados do século XX, em especial as ligações que se estabeleceram entre os membros do CCF com os jornais de ampla circulação da cidade.

O desenvolvimento das atividades de exibição, de debate e escrita sobre filmes no CCF durante a década de 1950, o transformaram em espaço de legitimação e formação cultural de sujeitos reconhecidos como habilitados para o exercício da crítica cinematográfica. Crítica cinematográfica que muitas vezes se realizou na forma do comentário e análise sobre filmes e da programação dos cinemas da cidade. Outras vezes, na seleção e adaptação de críticas já publicadas em periódicos de outras cidades, especialmente de críticos já reconhecidos nas grandes capitais, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse sentido, são comuns reproduções de críticas de Moniz Viana (*Correio da Manhã*), José Lino Grunewald (*Correio da Manhã*), Alex Viany (*O Cruzeiro*), Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*). Um pouco menos frequentes, as reproduções de textos de críticos ligados diretamente ao movimento cineclubista, tais como o baiano Walter da Silveira (Clube de Cinema da Bahia), o gaúcho Paulo Fontoura Gastal (Clube de Cinema de Porto Alegre), Carlos Vieira (Cineclube Dom Vital e Centro de Cineclubes de São Paulo) e o paulista Paulo Emílio Sales Gomes (Cinemateca Brasileira).

Conforme Meize Regina de Lucena Lucas (2008, p. 23), “o jornal, especialmente nas grandes capitais, passou também a funcionar a partir de meados dos anos 50 como *locus* privilegiado de interlocução das pessoas ligadas ao cinema e espaço em que se constituía uma cultura cinematográfica em novos termos.” Para Lucas (2008), num fenômeno que pode ser observado no CCF, a formação de uma nova cultura cinematográfica fora impulsionada por transformações no campo editorial brasileiro, principalmente na imprensa.

¹³ Conforme Terry Eagleton (2011, p. 57-58): “Em certo sentido, a expressão 'instituição cultural' é uma tautologia, pois não existem instituições não culturais.” (p. 57). Para Eagleton, a complexidade do conceito de cultura é expressa vividamente pela profusão de definições que o mais eminente teórico britânico do pós-Guerra, Raymond Williams, atribuiu ao termo. Em diferentes momentos e obras, Williams definiu cultura como significando um padrão de perfeição, uma disposição mental, as artes, desenvolvimento intelectual, “um modo de vida total, um sistema significante, uma estrutura de sentimento, a inter-relação de elementos de um modo de vida, e simplesmente tudo, desde produção econômica e família até instituições políticas.”

Compreendemos que as relações que regem o processo de trocas linguísticas, como observa Pierre Bourdieu (1977, p. 5), dependem das relações de força simbólica disposta entre os dois polos do diálogo, ou do discurso. Ou seja, a importância atribuída a um discurso depende daquilo que o sociólogo francês denomina de “capital de autoridade”, que é a competência ou a capacidade de *se fazer escutar*. “A língua não é somente um instrumento de comunicação ou mesmo de conhecimento, mas, um instrumento de poder. Não procuramos somente ser compreendidos, mas também obedecidos, acreditados, respeitados, reconhecidos.” Assim, o reconhecimento e o prestígio adquiridos por membros do CCF na prática da crítica cinematográfica não se deviam exclusivamente às suas competências de escrita e análise fílmica, mas era igualmente fruto do capital de autoridade adquirido pelo CCF no campo do cinema. Capital este que agia sempre no sentido de expandir a recepção de seu discurso a um público cada vez maior.

Para o cineclubista, membro do CCF durante a década de 1950, Ary Bezerra Leite, a grande visibilidade dada nos jornais de Fortaleza à criação e às futuras atividades do CCF deveu-se a presença de Antônio Girão Barroso na diretoria do cineclubista. Em suas palavras: "O Girão Barroso tinha uma circulação na área cultural muito grande. Ele era ligado ao movimento literário local, era jornalista, era ligado a grupos jornalísticos. Então houve essa união entre a competência de gestão e a paixão pelo cinema do Darcy Costa com todo esse espaço cultural que o Girão já tinha." (LEITE, 2015).

Em momento anterior da entrevista a nós concedida em junho de 2015, Ary Bezerra Leite (2015) fez a seguinte afirmativa:

O CCF sempre teve divulgação na imprensa. [...] Girão Barroso era ligado aos Diários Associados. Naquela época tanto o ‘Unitário’ como o ‘Correio do Ceará’ eram bons veículos de divulgação. Se você fizer uma pesquisa nesses jornais você vai encontrar a história do CCF [...] a cobertura do CCF começou no nascimento. Todos os passos saíram no jornal. Eu transcrevo vários porque as reuniões, até as reuniões da Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema para criar o cineclubista saíram em jornal. Tudo publicado.”¹⁴

Havia uma articulação no projeto de fundação do CCF com o meio jornalístico, contando com importante divulgação nos meios jornalísticos da capital, especialmente nos dois jornais dos Diários Associados, *Unitário* e *Correio do Ceará*, nos quais o secretário geral Girão Barroso exercia forte influência.

¹⁴ No último trecho transcrito faz referências aos documentos que publicou em seu livro de pesquisa “A tela prateada” (2011).

Augusto César Costa¹⁵ (COSTA, 2015a) define o papel de Girão Barroso de maneira muito semelhante com relação ao lugar que este ocupava na imprensa local e a formação de um grupo de críticos cinematográficos que orbitava em sua figura: “[...] quem dava espaço para a crítica de cinema eram os jornais do grupo dos Diários Associados, *Unitário* e o *Correio do Ceará*. Então papai [Darcy Costa] escrevia no *Correio do Ceará* [...]. Mas o *Correio do Ceará* dava espaço, era o jornal mais importante da época e, em seguida, vinha *O Povo*, não existia *Tribuna do Ceará*, não existia mais nenhum outro jornal”.

F. Silva Nobre (1989, p. 37), pesquisador da história do cinema, em sua cronologia do cinema cearense apresenta lista na qual a maioria dos nomes de críticos que escreviam sobre o tema nos jornais de Fortaleza durante a década 1970 era formada por membros do CCF. Estão na lista os nomes de Darcy Costa, Francisco Cláudio de Sidou e Costa, Antônio Frota Neto, L. G. de Miranda Leão, Clynethe Sampaio, Aramis Arão, Pedro Martins Freire, José Gomes Andrade. Ampliando o período para além da década de 1970, é possível incluir os nomes de Antônio Girão Barroso, Eusélio Oliveira, Palmela de Aguiar, Antônio Flávio Porto, Régis Frota Araújo, Lêda Maria, Antônio Geraldo Souza, Nirton Venâncio, Francisco Inácio de Almeida, Frederico Fonteneles Farias, Wilson Baltazar e Augusto César Costa, membros do CCF em diferentes fases.

A exemplo do que ocorre em outros lugares, o gesto cineclubista de formação de uma cultura cinematográfica apresenta-se como prática de poder no campo do cinema e do campo intelectual da cidade de Fortaleza. O CCF impõe-se como uma espécie de academia do cinema formado por sujeitos habilitados no consumo qualificado do filme, portadores de cultura cinematográfica e, como consequência, assumindo a condição de críticos nos jornais locais. Em certo sentido, o CCF constituiu uma academia de consumidores e críticos do filme como arte e, eventualmente, alguns de seus membros assumiam a posição de produtores de cinema amador em película 16mm.

¹⁵ Nascido em 1949, um ano após a fundação do CCF, Augusto César Costa teve presença precoce no ambiente cineclubista. Sua narrativa oferece-nos uma percepções de experiências vistas com os olhos juvenis, e são marcadas por traços sentimentais que o ligam ao seu pai Darcy Costa, como veremos ao longo do trabalho. A riqueza narrativa da história oral não pode obliterar o fato destacado por Elizabeth Jelin (2002, p. 17-18) de que “abordar a memória envolve referir-se a recordações e esquecimentos, narrativas e atos, silêncios e gestos. Está em jogo saberes, porém também há emoções”. O primeiro eixo se refere ao sujeito que recorda ou esquece. Quem é? É sempre um indivíduo ou é possível falar de memórias coletivas? Memória refere-se aos conteúdos, ou seja, aquilo que se recorda e se esquece. Vivências pessoais diretas, com todas as mediações e mecanismos dos laços sociais, de manifestação do latente e do inconsciente. [...] “E também saberes, crenças, padrões de comportamento, sentimentos e emoções que são transmitidos e recebidos nas interações sociais, além de processos de interações e as práticas culturais de um grupo”.

A colaboração de cineclubistas assinando colunas diárias e páginas inteiras nos suplementos literários semanais de jornais como o *Unitário* e *Gazeta de Notícias* na condição declarada de membros do CCF provoca uma mudança no perfil dessas seções dos jornais. Ainda que o comentário ligeiro sobre os filmes e sobre a programação das salas de cinema continuasse frequente, tornaram-se comuns textos de perfil mais analítico e que priorizavam os aspectos considerados mais artísticos do cinema. Tornam-se temas frequentes, a direção cinematográfica e o papel dos diretores, a atuação dos atores, as condições de produção dos filmes e suas escolas cinematográficas, a história do cinema e do cineclubismo, o papel da crítica de cinema.

Podemos citar a publicação de textos ocupando inteiramente a página de Cinema do Suplemento Literário do jornal *Unitário*, no ano de 1959, assinada pelo crítico e cineclubista L. G. de Miranda Leão, analisando o cinema sueco através da obra de alguns diretores como Ingmar Bergman, Alf Sjöberg e Arne Mattsson, ou biografias de diretores, atores/atrizes da nascente *nouvelle vague* francesa, ainda diagnósticos e leituras das obras do cinema brasileiro de diretores como Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos, textos sobre aspectos técnicos e artísticos da produção cinematográfica, além de um amplo espaço dedicado às notícias e discussões relativas ao CCF e ao movimento cineclubista.

Conforme assinala Meize Lucas (2008, p. 20), no contexto da década de 1950, dedicar-se ao cinema significava “ver, ler, escrever, discutir cinema e, especialmente, fazer da divulgação do cinema e de parâmetros de apreciação crítica uma prática”, num processo que levou muitos cineclubistas à prática da crítica cinematográfica na imprensa.

Nos jornais de circulação diária, registra-se uma intensa divulgação das atividades do CCF. Os debates, cursos, palestras, festivais de cinema, aquisições de livros e revistas para a biblioteca e venda ao público, visitas de diretores de outros estados e, especialmente, as sessões cinematográficas de domingo. Sessões que ocorreram majoritariamente no Instituto Brasil-Estados Unidos no Ceará (IBEU), do início de 1949 até meados do ano de 1960, quando foram transferidas para o auditório da Associação Cearense de Imprensa (ACI), local onde permaneceram até meados do ano de 1970, como sessões domingueiras às 19 horas. Nestes contextos, (LUCAS, 2008, p. 20), “o prazer do espectador andava a par do prazer do leitor.”

Registro do intenso contato dos cineclubistas com os jornais encontra-se em carta datada de 1964, assinada pelo presidente do CCF Darcy Costa e pelo Secretário Geral

Raimundo Ramos. Nesta carta dirigida ao Sr. Manuel Eduardo Pinheiro Campos, diretor do *Correio do Ceará*, comunicava que a última reunião do CCF aprovava por unanimidade “voto de louvor a esse vespertino, pela sessão de suas colunas para manutenção de uma página semanal dedicada à Arte Cinematográfica”. Na opinião da diretoria do CCF, expressa naquela carta, a abertura do espaço do jornal aos membros do CCF evidenciava “a alta compreensão do papel que o Cinema desempenha na formação cultural de seus leitores.” (COSTA; RAMOS, 1964). A homenagem era um meio de reforçar os entendimentos entre o cineclubes e um dos principais jornais da cidade.

Os membros do CCF que alcançaram a condição de críticos cinematográficos utilizaram-se largamente desses espaços para divulgação da entidade e de sua própria escrita. Algumas vezes, as discussões ocorridas no CCF eram divulgadas nestes jornais, num fenômeno que não foi exclusivo de Fortaleza. De acordo com De Baecque (2010), os jornais ou revistas especializada em cinema, onde estas existiram, oferecem aos leitores uma “ponta do iceberg” daquilo que ocorria nos ambientes dos cineclubes. Para esse autor, a escrita crítica é mais um dos componentes do amplo “ritual cinéfilo” dos cineclubes, ajudando a criar o amor pelo cinema, tanto quanto pelo próprio filme mostrado na tela.

Entre 1958 e 1960, período em que L. G. de Miranda Leão foi responsável pela página de cinema no suplemento literário do jornal *Unitário*, publicadas aos domingos, é possível encontrar informações, notícias e convites para às sessões de cinema realizadas pelo CCF. Do mesmo modo, encontra-se intensa divulgação das atividades do CCF no jornal *Correio do Ceará* nos anos 1960, especialmente entre 1963 e 1964, quando era publicada coluna diária de cinema assinada pelo fotógrafo profissional e cineclubista Francisco Tavares da Silva, que também assinou coluna de cinema no jornal *Correio do Ceará*. O presidente do CCF, Darcy Costa, cumpria papel semelhante em coluna de cinema assinada no jornal *Correio do Ceará*, no início da década de 1960, entre 1961 e 1962 no jornal católico *O Nordeste*, e, em 1967, no jornal *Gazeta de Notícias*.

Observa-se que estes espaços eram conquistados em decorrência da afiliação e da condição de cinéfilo-cineclubista, uma vez que o cineclubes tornara-se a principal instituição dedicada ao cinema na cidade. Um movimento duplo, pois para o jornal era satisfatória a presença de críticos cineclubistas, enquanto para o CCF, também funcionava como instância de legitimação.

A presença de críticos oriundos dos cineclubes não foi um fenômeno que se limitou a experiência ocorrida em Fortaleza. Conforme Kátia Negrão (2008, p. 72), em estudo sobre o impacto da formação de cineclubes nas características da crítica de cinema nos jornais da cidade de Belém, os cineclubes se transformaram em espaços de formação de críticos de cinema também naquela cidade:

A criação de cineclubes revelou um espaço de vivência e formação de uma massa crítica na cidade sobre a crítica cultural do produto audiovisual. [...] vários membros (dos cineclubes) se tornaram colaboradores de jornais, os diários impressos, e mantiveram as colunas de crítica nesses espaços. Essa vivência de grupo fornecia os insumos aos críticos de cinema durante duas décadas.

De maneira semelhante à experiência do cineclube “Os espectadores”, de Belém, fundado em 1955, no CCF, com a vivência coletiva dos cineclubistas nas atividades de ver filmes selecionados por eles próprios e a participação em debates públicos sobre filmes e cinema, foram criadas oportunidades e as condições de divulgar seus textos em jornais, assim como nos boletins e nos jornais internos do CCF, material de alcance mais restrito. Nessa instituição formaram-se o corpo principal de agentes ligados ao campo do cinema na cidade de Fortaleza durante as décadas de 1950 e 1960.

Os problemas da crítica de cinema eram objeto de reflexão de agentes do movimento de cultura cinematográfica, e o cineclubismo agiria diretamente na renovação da crítica cinematográfica no Brasil. Paulo Emílio Sales Gomes (1981, v. II, p. 283), da Cinemateca Brasileira, escreveu em novembro de 1960, que o surpreendia o “processo de renovação e ampliação por que passa atualmente essa atividade.” De acordo com sua análise, se até aquele período a função de crítico de cinema era imposta a jovens jornalistas sem interesse pelo tema, indicado ao acaso pelo secretário de redação dos jornais para uma atividade que “não oferecia, ao menos, prestígio”, o florescimento do cineclubismo introduzira modificações “nesse panorama tristonho”.

Conforme registra Sales Gomes (p.283):

O recrutamento tornou-se menos arbitrário. Cada vez mais, em todo o Brasil, as pessoas chamadas a exercer a crítica cinematográfica são jovens possuídos pela paixão do cinema e formados na militância dos clubes. As condições materiais permanecem, porém, extremamente medíocres.

Questão abordada também pelo paraibano José Rafael de Menezes (1958, p. 178-179), estudioso do cinema de orientação católica, inspirado na crença de que a crítica de

cinema tinha a função moralizante e “didática [...] de ajudar o leitor a libertar-se dos maus filmes e a compreender melhor o cinema”, que avaliava que a crítica de cinema nos jornais brasileiros tinha um “*comprometimento pedante*”. Em sua opinião, uma posição de anulação diante do grande público. Conforme assinala, “o crítico de cinema é o profissional ou amador da imprensa mais tentado a escrever para si próprio ou uma meia dúzia de leitores”. Menezes prossegue sua análise com comentário que nos aproxima da realidade fortalezense:

Nas províncias brasileiras eles surgiram nos últimos dez anos sem encontrar no ambiente de circulação um mínimo de interesse ou de consciência do cinema-arte, do cinema-cultura e muito menos da linguagem específica. O choque das opiniões foi inevitável e embora, com a simultânea formação de pequenos grupos de estudiosos e cineclubistas, tenha havido uma recuperação da utilidade social da crítica especializada, ainda vivemos de um modo geral em relação à maioria dos espectadores, num permanente desacordo [...].

O projeto de cultura cinematográfica tinha a finalidade de qualificar uma audiência mais ampla para o cinema que os cineclubistas consideravam de maiores qualidades artística, o chamado ‘cinema de arte’. Compreende-se, assim, que os jornais ofereciam publicidade para existência da entidade e de suas atividades. Ao mesmo tempo, eram espaços de prestígio e legitimidade no campo intelectual. Fazendo-se ouvir, os cineclubistas tomaram como primeiro alvo de suas críticas os exibidores e sua “mentalidade provinciana” que (de) forma um público “que na maioria dos casos, só aceita bem o filme que o diverte, pura e simplesmente.” (COSTA, 1961a).

De uma maneira geral, conforme Artur Autran (2012, p. 23), difundiu-se no Brasil uma ideologia que atribuía ao exibidor características muito negativas, numa posição defendida por importantes ramos da produção cinematográfica e por todo o conjunto da crítica e das instituições de cultura cinematográfica, como os cineclubes. Em virtude do domínio do mercado de cinema pelo produto estrangeiro, realizado no acordo entre distribuidor de origem estrangeira e circuitos de exibidores nacionais, estes últimos são tomados como “inimigos” por cineastas, críticos e cineclubistas.

O CCF estabeleceu com os exibidores da cidade uma relação marcada por tensões permanentes, por muitas críticas e provocações. Apesar dos desentendimentos e críticas, o CCF realizou junto com circuito Severiano Ribeiro, em 1963 e 1967, e ao Cine Art, a partir de 1959, “premières”, festivais e uma sessão de “cinema de arte” com programação semanal fixa.

Todavia não eram gratuitas a hostilidade e as denúncias dirigidas às salas exibidoras e aos seus gerentes e proprietários. O mercado cinematográfico se constituiu levando em conta, na maioria das vezes, o interesse das chamadas “*majors*”, os grandes estúdios hollywoodianos, que tinham um amplo domínio no Brasil. Se até a I Guerra Mundial produtores franceses, italianos, dinamarqueses e norte-americanos disputavam o mercado internacional, com o conflito, estes últimos controlam o negócio cinematográfico em amplas partes da América Latina e Europa.

De acordo com André Gatti (*apud* AUTRAN, 2012, p. 17), a estratégia para consolidação do domínio norte-americano foi a estruturação de empresas de distribuição que buscaram a internacionalização e penetração, em larga escala, nos mercados externos para financiar suas atividades produtivas e aumentar seus lucros, diminuindo os riscos e eliminando a concorrência. Essas empresas encontraram no circuito exibidor um associado no amplo favorecimento do produto importado, com o consequente alijamento do produto nacional do mercado ainda na década de 1910.

Conforme José Luiz de Araújo Quental (2010, p. 53) o crescimento do mercado cinematográfico ocorria acentuadamente desde o início da década de 1930, transformando mercado brasileiro da década de 1950 em um dos dez maiores para os estúdios de Hollywood. Na transição do cinema mudo para o sonoro, ocorreu a ascensão de Luiz Severiano Ribeiro, que durante o período da Segunda Guerra Mundial se tornaria o grande nome do circuito exibidor, superando o Francisco Serrador e sua Companhia Brasil Cinematográfica.

A posição de domínio do mercado permitiu, na década de 1940, uma ampliação da atuação do Grupo Severiano Ribeiro no campo cinematográfico. Conforme Quental (2010, p. 55) este fenômeno resultou em verticalização do processo de produção e consumo de filmes:

A transformação foi capitaneada por Luís Severiano Ribeiro Jr. que, no imediato pós-guerra, trabalhou para a fundação de uma empresa de distribuição, a União Cinematográfica Brasileira (UCB), e um laboratório cinematográfico, a Cinegráfica São Luís. Entretanto, a grande aquisição do grupo [...] foi a compra, em 1947, da maioria acionária da Atlântida Cinematográfica.

A compra da Atlântida fora estimulada pelo decreto-lei 20.493, de janeiro de 1946, legislação que obrigava a reserva de mercado para o filme brasileiro nas salas de cinema. Verticalizando o processo, o grupo Severiano Ribeiro controlava em grande parte do país o processo de distribuição do filme estrangeiro, especialmente os filmes dos estúdios de

Hollywood e do filme nacional de chanchada; era proprietária de um grande número de salas; possuía um estúdio de cópias de fitas e impressão de filmes em 35 e 16mm e, com a compra da Atlântida, abocanhava parte expressiva do público que via filmes brasileiros.

No início da década de 1960, os cineclubistas denunciavam a falta de interesse dos circuitos exibidores locais em exhibir filmes produzidos pelo estúdio paulista Vera Cruz- que encerrara suas atividades em meados dos anos 1950- cumprindo a obrigação legal de exhibir fitas nacionais que vigorava no período apenas com a exibição de filmes musicais de chanchada, especialmente os realizados pela Atlântida, que pertencia também ao Grupo Severiano Ribeiro. Sobre essa situação, afirmava Darcy Costa (1961c, p. 10) em coluna no jornal *Correio do Ceará*:

Apesar da legislação protetora, que põe compulsoriamente nas telas de nossos cinemas um filme nacional para cada lote de oito estrangeiros exibidos, andamos sempre à margem do que se vai realizando de mais sério no cinema indígena, pois raros filmes brasileiros que procuram fugir ao ramerrão das patuscadas comino-musicais sofrem, quase invariavelmente, grande atraso em sua apresentação em Fortaleza.

A lista de atrasos na exibição de filmes aguardados ansiosamente pelos cineclubistas é longa. O filme *Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) chegou aos cinemas de Fortaleza quase dois anos depois de exibido no Rio de Janeiro e São Paulo. “Por pouco não foi lançado no ‘Moderno’... e só no ‘Moderno’”, considerada uma sala de cinema de segunda categoria, com precárias condições técnicas. Já o filme *Floradas na Serra* (Luciano Salce, 1954), foi apresentado “nada menos de 6 anos após estreado no Rio e São Paulo.” (COSTA, 1961, p. 10).

A chanchada era um cinema de grande apelo comercial e de grande aceitação do público, sendo o principal estilo cinematográfico nacional nas salas de cinema. Desagradava profundamente o gosto dos cineclubistas, o que podemos observar nas palavras usadas para descrever tais filmes: “patuscadas cômicos-musicais”, o oposto do que se fazia de mais sério em cinema que fora produzido, por exemplo, nos Estúdios da Vera Cruz e, posteriormente, no Cinema Novo.

Entretanto, conforme João Luiz Vieira (*in* RAMOS, 2004), podemos considerar que a chanchada era o que melhor sintetizava e definia o cinema brasileiro das décadas de 40 e, principalmente, 1950. Produzido majoritariamente no Rio de Janeiro, foi praticamente a única “escola” de cinema nacional num mercado dominado pelo filme estrangeiro. A

chanchada tornou-se a forma mais visível do cinema brasileiro nas telas do país, ao mesmo tempo era duramente atacada pelos grupos organizados de cultura cinematográfica, que muitas vezes manifestavam um desagravo tão acentuado que os fazia negar a sua própria condição de cinema.

Na hostilidade à chanchada é possível observar a face normativa que assume o projeto de formação de cultura cinematográfica do CCF. Modificar o hábito de consumo do público, que manifestava uma grande afeição por filmes de enredos considerados simplórios, esquemáticos e elementares, baseados no culto do estrelismo, com esquetes e piadas oriundas do teatro de revista, do circo e do rádio, alternando números musicais mais ou menos autônomos da trama. (VIERA, *in* RAMOS, 2004). À intervenção sobre o gosto do público, soma-se uma ação organizada contra o descaso das casas exibidoras, que mantinham a cidade afastada das novidades em estilo e temática representadas pelos filmes “mais sérios” do cinema brasileiro.

Nem sempre a colaboração dos cineclubistas com os jornais ocorreu de maneira amistosa. A militância de cultura cinematográfica e o grau de exigência dos cineclubes eram motivo de desentendimentos com as redações dos jornais nos quais colaboravam. Em carta dirigida ao frei marista Irmão Adelino Martins¹⁶, Darcy Costa expunha as razões dos conflitos com a direção do Jornal *Correio do Ceará* e justificava sua insistência em permanecer com uma página de cinema naquele jornal:

Por falar em página de cinema: continuo a manter a seção de sábado, no chamado Caderno B do ‘Correio’. Mantenho-a, porém, apenas para ter onde divulgar as sessões do CCF e as do Cinema de Arte. Não há qualquer estímulo da parte da redação do Jornal: excluem matéria que apresento inclusive fotografia para clichê e a paginação é a pior possível [...] Querem mais é enfeitar a página (que não permitem seja só dedicada ao cinema) com fotografias de ‘starlets’[estrelinha, estrela iniciante] mais ou menos despidas. Apesar disso, se você quiser honrar com alguma colaboração (artigo ou simplesmente uma ‘Carta de Porto Alegre’, sobre o que o momento cinematográfico de PA) ela será mais do que ‘welcome’. (COSTA, 1963b).

A página 10 do Caderno B do *Correio do Ceará*, a qual se refere Darcy, era formada por várias colunas, entre elas a “Cinema”. Em geral a coluna de Darcy ocupava um pouco mais da metade esquerda, com um traçado separando-a do restante da página.

¹⁶ Frei Irmão Adelino da Costa Martins (Portugal, 1923- Porto Alegre, 2012), da congregação Marista, formado pelo Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDEC), de Paris, por determinação da Oficina Católica Internacional do Cinema (OCIC). Residiu em Fortaleza entre 1962 e 1963, lecionou no Colégio Marista, ofertou aulas de cinema e criou o Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Católica da Universidade do Ceará, na Avenida Duque de Caxias, no Centro de Fortaleza.

Dividindo o espaço da página, encontramos uma coluna de política e economia locais assinada por Luciano Diógenes, “Fortaleza Dia e Noite”; propaganda ilustrada da empresa de venda de eletrodomésticos Casa das Máquinas; a programação dos cinema das cidade (São Luiz, Diogo, Moderno, Majestic, Ventura, América, Samburá, Jangada, Toaçu e Atapu); propagandas dos cinemas da Rede Cinemar, do Cinema São Luiz (Severiano Ribeiro), do Cine Art, além de pequenas propagandas de médicos e advogados da cidade.

No dia 9 de dezembro de 1961, cerca de dois anos antes da carta a Irmão Adelino, a coluna trazia uma colaboração de Carlos Vieira, presidente do Centro de Cineclubes de São Paulo com o título “Cultura e Cinema”, um artigo em quatro parágrafos analisando questões centrais do nascente movimento cineclubista. “Houve um tempo em que se negou ao cinema condição específica de ser uma grande conquista da civilização hodierna.” Completava afirmando, “[...] recusou-se tacitamente qualquer correlação da ‘engenhosa’ novidade das imagens animadas com os princípios clássicos das artes [...]”. Os tempos, entretanto, são outros, o ‘fato cinematográfico’ motiva, em suas palavras, especulações filosóficas e o filme passou a categoria de arte, realizado através de mecanismos próprios ao cinema: montagem, ritmo das imagens plásticas- dinâmicas. Do espectador espera-se o “discernimento crítico da obra estética”, num esforço de elevar uma “arte-espetáculo das multidões a uma esfera de superior de beleza e verdade”. (VIEIRA, 1961).

Além da contribuição de Carlos Vieira, encontra-se na coluna que reproduzimos a imagem integralmente em seguida (FIGURA 1), uma breve discussão acerca da legislação definindo o filme nacional, publicada originalmente na Revista Íris (Revista Brasileira de Foto- Cinegrafia, do Foto Clube Bandeirante de São Paulo). Uma notícia acerca do fim da obrigatoriedade da dublagem dos filmes estrangeiros na França e, reprodução de trechos de críticas do “saudado pela crítica com obra prima, o filme ‘L’Anne Derniere a Marienbad” (1961, FRA), do diretor Alain Resnais. No canto inferior direito uma das razões principais para Darcy Costa continuar a assiná-la, a divulgação das sessões do CCF. Lê-se que na noite de domingo haveria a exibição, para seus sócios e da ACI, da produção franco-italiana *O inferno não tem preço* (Luigi Zampa, FRA/ITA, 1950). Naquela edição do jornal foi reproduzia uma fotografia da atriz sueca Anita Ekberg em cena do filme *A doce vida*, de Frederico Fellini (*La Doce Vita*, ITA, 1960).

Figura 1- Coluna Cinema do Caderno B.

PAGINA — 10

CORREIO DO CEARÁ — SABADO 9

CINEMA

DARCY COSTA



ANITA EKBERG PROCESSADA

Um cabeleireiro de San Sebastian (Espanha) está exigindo cerca de 1.200 dólares como indenização por perdas e danos por não ter penteado Anita Ekberg. Nos termos de um compromisso com a UNITALIA (organização de distribuição internacional dos estúdios italianos), Anita Ekberg participou do Festival Internacional de Cinema em San Sebastian. Todavia, a exuberante estrela negou-se a ser penteada pelo cabeleireiro que a UNITALIA lhe havia contratado e apresentou-se em público com o mesmo "ar" com que desce do avião. Uma vez que as informações da imprensa deram o seu "penteado" como obra do cabeleireiro em questão, este considera que o prejuízo sofrido pela sua reputação pode ser avaliado em 1.200 dólares.

QUE É FILME BRASILEIRO ?

GOLPE DE MORTE NA DUBLAGEM

Informa-se que por decreto do governo da França acaba de ser abolida a obrigatoriedade de dublagem dos filmes estrangeiros naquele país. Pelas estatísticas, verificou-se que onde o nível de cultura é menos elevado registra-se afluência aos filmes falados em francês, o que quer dizer que se a dublagem favorece o comércio não é sinônimo de cultura. No texto do decreto afirma-se que "tal limitação era manifestamente contrário às necessidades culturais do cinema, que só podem encontrar vantagens na projeção das obras não alteradas pela dublagem".

Perdem, assim, os defensores da dublagem, no Brasil, um dos seus argumentos favoritos. A França, que era apontada por esses beócios como país onde a dublagem provaria seus inegáveis "méritos", decreta o golpe de morte nesse nocivo engodo de exploração comercial do cinema e o faz voltado para os superiores interesses da cultura de seu povo.

O decreto considera componentes da ficha artística o produtor, diretor de fotografia, cenógrafo, diretor musical e editor, engenheiro de som, coreógrafo, consultor de cores e figurinistas. Por integrantes do elenco consideram-se todos os intérpretes de presença marcante no filme ou que dêem participam em pelo menos uma sequência dialogada.

Por último, estabelece o decreto que o filme brasileiro ficará sujeito a todas as exigências das leis, decretos e regulamentos federais e estaduais alusivos à censura prévia.

(IRIS — Revista Brasileira de Foto-Cinematografia).

CULTURA E CINEMA

Carlos VIEIRA

Presidente do Centro de Cine-Clubes (SP)

Houve tempo em que se negou ao cinema — simples invento mecânico destinado a recrear o público de feira de amostras — condição específica de ser uma grande conquista da civilização hodierna. E mais, recusou-se facilmente qualquer correlação da "engenhosa" novidade das imagens animadas, com os princípios clássicos das artes e das ciências, em suma, da própria cultura, humana. Mas o decorrer dos anos comprovou eloquentemente o contrário, a enorme atração das fotografias projetadas em seqüências vividas, similares à realidade do tempo e do espaço, impôs as primeiras reflexões em torno da decomposição das imagens em sua forma vital dinâmica como uma inultra vitória das ciências físico-naturais, tanto no campo da teoria do movimento, quanto no da ótica. Observada essa parte estimativa do cinema, voltaram-se os movimentos para o exame de outras interferências de ordem psicológica e social, até chegar-se a verdadeira constatação de "filme" como obra de arte e, conseqüentemente, de cultura.

Chamar-se-ia "estágio primeiro" essa configuração do cinema definido como legítimo produto cultural, oferecendo inclusive uma problemática cheia de raízes imensas para o conhecimento humano.

Na fase seguinte, quando o "fato cinematográfico" motiva especulações até mesmo filosóficas, pois seu objetivo — "o filme" — para a categoria de um produto de criação artística (montagem, ritmo das imagens plástico-dinâmicas) inicia-se o trabalho ingente e novo da formulação do público espectador para o discernimento crítico da obra estética, misto de paradoxal e artesanal. A tarefa suscitaria uma energia jamais conhecida na história geral da cultura, porquanto tratava-se de elevar uma arte-espetáculo das multidões a uma esfera superior de beleza e verdade, que urgia exigir de uma produção cinematográfica para que sua existência não fosse efêmera na igual proporção de sua ilusória realidade.

Justamente enorme esforço tem sido levado avante por grupos do mundo inteiro para que o filme seja uma obra da cultura e da arte, e não o que o "homo faber" julga ser a posse da liberdade criadora e não é mais que mercadoria vendida pela própria mediocridade.

Nesse conflito tornam-se preciosos depoimentos históricos e artísticos do homem na escola dos insubstituíveis filmes de Chaplin, Griffith, Vigo, Eisensteins, De Sica e outros.

Saudado pela crítica como obra prima, o filme "L'Anne Derniere a Marienbad", de Alain Resnais

Pela quinta vez desde 1947 e pela segunda consecutiva, o "Leão de Ouro de São Marcos" recompensa suprema do Festival de Veneza, foi conquistado pela França.

A vitória de L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD recebeu a aprovação unânime de crítica. O fato é muito raro para não ser salientado. Eis alguns extratos dos julgamentos de nossos confrades:

Jacqueline Michel, no "Le Parisien Libéré": "Há tal diferença de nível entre a obra de Resnais e todos os outros filmes apresentados em Veneza, que importava, deveras, que o Júri salientasse o acontecimento desta arte de exploração difícil, exigente, a mil léguas do cinema tradicional, como Resnais e Robbe-Grillet revelam".

Michel Aubriant, no "Paris-Press": "A menos que houvesse uma injustiça escandalosa, era impossível que o Leão de Ouro espapas-se a L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD".

Samuel Lachize, em "L'Humanité": "O acontecimento do Festival de Veneza foi incontestavelmente "L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD. A crítica é unânime: é uma obra-prima. O público veneziano também concordou".

Steve Passeur em "L'Aurore": "Perdoe de todo o coração a lentidão dos ju-

rados, pois afinal atribuíram a recompensa suprema a obra revolucionária de Alain Resnais: L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, que pessoalmente adorei".

Jean de Baroncelli, em "Le Monde": "Eis, pois, L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD Leão de Ouro do XXII Festival de Veneza. Leão de Ouro aceito, Leão de Ouro apiauído. Sendo o filme de Alain Resnais uma dessas obras raras que ajudam o espectador a tomar consciência do que tem o direito de exigir do cinema, pode-se marcar com pedra branca o XXII Festival que o elevou ao primeiro lugar".

CLUBE DE CINEMA

Em sua sessão de amanhã, para os seus socios e os da ACI, o Clube de Cinema de Fortaleza exibirá a produção franco-italiana "O INFERNO NÃO TEM PREÇO", de Luigi Zampa, com Jean Gabin no desempenho principal.

Em nossa próxima edição divulgaremos o programa que o Clube de Cinema está organizando para comemorar seu 13o aniversário, que transcorre a 26 deste mês.

Fonte: CINEMA. Correio do Ceará (1961).

2.2 Imprensa e modernidade em Fortaleza das décadas de 1940 a 1960

De acordo com Geraldo S. Nobre (2006, p. 16-17), a história da imprensa cearense é dividida em duas fases principais. A primeira fase, marcada por jornais que tinham sua existência em função dos partidos políticos, ou de outros grupos de opinião. Dentre as chamadas “folhas partidárias”, destacaram-se no período do Segundo Império os jornais de orientação liberal e os de orientação conservadora. Para o autor, os jornais representavam “autênticas ‘universidades populares’”, meio através do quais homens de cultura invulgar se afirmaram como jornalistas e, “mais do que isso [...] empunharam a pena para esclarecer os coetâneos acerca das grandes questões políticas, filosóficas e religiosas da segunda metade do Século XIX.”

A segunda fase do jornalismo cearense se consolidou lentamente durante o século XX. Tendo como marco inicial a fundação do jornal *Correio do Ceará*, momento em que o jornalismo cearense assumiria o aspecto noticioso, afastando-se do chamado jornalismo opinativo. Fundado por Álvaro Cunha Mendes, caracterizou-se como órgão noticioso e publicitário, sendo, além disso, o responsável por introduzir o jornalismo como profissão em Fortaleza.

Semelhante ao modelo analítico de Nobre para a imprensa no Ceará, a história da imprensa no Brasil costuma ser dividida em duas grandes fases. Até meados de 1950, os jornais eram, em geral, órgãos geridos por pequenas empresas e por grupos políticos e de opinião. Nessa fase, a que Renée Zicman (1984, p. 94) nomeia de “Imprensa de Opinião”, havia uma primazia em divulgar de forma explícita as posições políticas dos proprietários e daqueles que os financiavam. Entre as décadas de 1940 e 1950, tem início um processo de modernização das redações, que fora acompanhado pelo declínio dos periódicos de pequena tiragem, favorecendo a centralização dos meios de comunicação sob o controle de grandes grupos empresariais. A partir da década de 50, a imprensa quotidiana caracterizou-se pela chamada “imprensa de informação”, que negava as características políticas e ideológicas tão marcantes do período anterior.

O desenvolvimento das ações do CCF, que se faz atividade pública e publicizada através das páginas e colunas de cinema nos jornais de ampla circulação assinadas por cineclubistas com Darcy Costa, Miranda Leão, Girão Barroso e outros, ocorreu num contexto de grande importância da imprensa na cidade de Fortaleza e no estado do Ceará. Nobre (2006, p. 159), descreve a situação da imprensa fortalezense durante a década de 1950 da seguinte

maneira: existiam 8 jornais de circulação diária. Eram matutinos: *Unitário*, *Gazeta de Notícias* e *O Estado*. Os demais, *O Povo*, *O Nordeste*, *O Democrata*, *Correio do Ceará* e *Tribuna do Ceará* eram vespertinos. “Nenhum circula com menos de oito páginas de segunda a sexta e de doze no sábado ou domingo.”

Escrevendo na década de 1970, Nobre (2006, p. 152) descreve sucintamente o quadro acerca da imprensa e das condições gerais da capital cearense da seguinte maneira:

Em uma cidade com mais de setecentos mil habitantes, como é Fortaleza, a tiragem dos diários não chega a atingir o total de vinte e cinco mil exemplares, salvo excepcionalmente. [...] Nota-se a tendência, desde 1950, ao ‘colonismo’, espécie de jornalismo leve, com a preocupação de proporcionar ao leitor o máximo de informação. Merecem referência os suplementos literários de ‘O Povo’, ‘Correio do Ceará’ e ‘Unitário’.

O autor explica que a pequena tiragem dos jornais, fato “desprimoroso para os foros de cultura do povo cearense”, se devia a concorrência das emissoras de rádio e de televisão, além da venda regular de jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, que circulavam no mesmo dia em Fortaleza. Podemos somar a essa explicação os altos índices de analfabetismo e a intensa desigualdade social que marcava a paisagem social da cidade. Situação que reduzia muito o público com capacidade financeira e de leitura entre amplos setores da sociedade fortalezense.

Durante a segunda metade do século XX, especialmente no período entre as décadas de 1940 e 1970, ocorre grande crescimento demográfico de Fortaleza. Conforme José B. da Silva (2007, p. 220), a urbanização da cidade é singularizada pela íntima vinculação com às secas periódicas que ocorreram no interior do Estado e à estrutura fundiária calcada na grande propriedade de criação de gado, atividade que dispensava cada vez mais mão de obra. Secas e concentração fundiária para produção de gado agiram duplamente contra a permanência das pessoas no interior.

A historiadora Mirtes Freitas (2005, p. 98) elaborou uma síntese perspicaz das condições econômicas e sociais de Fortaleza no período de 1950 a 1970. De acordo com a autora:

Poder-se-ia dizer de um ‘clima de modernidade’, a acentuação do caráter urbano das populações, a efervescência de manifestações culturais diversas, a adoção de padrões standardizados de consumo e de comportamento e, sobretudo, a busca de reconhecimento através da inserção em um mundo ‘mais civilizado’ caracterizaram a sociabilidade urbana fortalezense no período 1950-1970.”

Tais fenômenos se compatibilizavam com a situação da maioria das médias e grandes cidades no período, todavia, destacaram-se peculiares locais. Especialmente o fato de Fortaleza ter crescido em termos populacionais pelo intenso fluxo migratório do interior do Estado, sem a existência de um planejamento estatal capaz de criar uma estrutura econômica para absorver o imenso contingente populacional, somado a uma economia inchada no setor terciário incapaz de absorver o grande número de trabalhadores, agravando as diferenças sociais.

Entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, são criados os suplementos literários em alguns jornais de grande circulação de Fortaleza. O surgimento dos suplementos literários possibilitou a veiculação de matérias, textos e críticas dedicados às artes, especialmente artes plásticas, literatura, música e cinema. Temas que normalmente não encontravam espaço nos cadernos diários dos jornais. Destacaram-se os suplementos literários do *Unitário*, do *Correio do Ceará* e do *O Povo*, aos quais podemos acrescentar o suplemento *Literarte g.n.*, publicado no jornal *Gazeta de Notícias*.

Os suplementos tornam-se espaço de expressão pública de uma ampla rede de ideias, pessoas e instituições da cidade e, ao mesmo tempo, contribuíram para reforçá-las e para legitimar os diversos sujeitos envolvidos. Como assevera Abreu (2008, p. 18) ao tratar do Brasil, “em sociedades como a nossa, em que o intelectual se vê compelido a participar diretamente da política, escrever em jornais seria não só uma oportunidade de manifestação e divulgação de ideias, como também uma forma de legitimação intelectual.” Dessa forma, os “intelectuais não acadêmicos”, ou seja, que não pertencem ao corpo de professores dos cursos superiores e de instituições de ensino e pesquisa com status semelhante às universidades, “estariam forçosamente presentes na imprensa e, em especial, nos suplementos, parte do jornal, a princípio voltada para a divulgação do novo, das últimas novidades literários e políticas”.

Ainda de acordo com Abreu (2008, p. 23), os suplementos literários de alguns periódicos das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte formaram importantes redes de sociabilidade para muitos intelectuais na década de 1950.

Em Fortaleza, os suplementos literários também ofereceram condições semelhantes para intelectuais e artistas. Rede de sociabilidade intelectual essa na qual os membros do CCF tiveram papel destacado. A rede de sociabilidade intelectual envolvia, em graus e intensidades diferentes, sujeitos, instituições, ideias e lugares em experiências de

ordem política, artística, intelectual, além de questões de ordem afetiva, de amizades, intrigas e desavenças.

Nos jornais dos Diários Associados, no *Unitário* em particular, evidenciou-se a presença de Antônio Girão Barroso como redator e organizador dos suplementos literários (Nobre, 2006, p. 155). Entusiasta do cinema, o primeiro a defender publicamente a criação de um cineclubes em Fortaleza, na posição de diretor dos suplementos e redator chefe do jornal, criou oportunidades para que jovens cineclubistas colaborassem como críticos de cinema. Darcy Costa após tornar-se chefe de redação e diretor do jornal *Gazeta de Notícias*, em meados da década de 1960, assumiria papel semelhante, ou seja, o de permitir que novos críticos cineclubistas assinassem colunas de cinema nas páginas daquele jornal.

Para a compreensão do grupo intelectual que formou o CCF, adotamos o conceito da obra de Jean- François Sirinelli (1998), que aqui se emprega como referência principal na definição do conceito de intelectual. Encontra-se em sua obra uma acepção ampla e sociocultural de intelectual como sujeito social engajado em atividades criadoras e os chamados “*mediadores culturais*”. Se atuação dos associados ao CCF os aproxima de ambos os sentidos, o projeto de cultura cinematográfica aproxima-os, também, da concepção mais restritiva de intelectual, baseada na noção de engajamento, no sentido de “estar engajado” politicamente na militância em alguma causa.¹⁷

A trajetória pessoal de Darcy Costa reúne em si as duas acepções do termo. Eis um intelectual no sentido amplo. Ao mesmo tempo possuía a “especialização”, reconhecida pela sociedade em que ele vivia e que legitimava sua intervenção como crítico de cinema e, sobretudo, como liderança maior do movimento cineclubista, já que mais do que qualquer um dos outros cineclubistas, tem sua história de vida ligada ao CCF e à causa da cultura cinematográfica.

Darcy Costa é um intelectual no sentido amplo do termo. Letrado, professor de inglês do Instituto Brasil-Estados Unidos no Ceará (IBEU-CE), formado em Letras pela

¹⁷ Em Sirinelli (1998, p. 242), encontra-se destacada a polissemia e a variedade de formações históricas em que se pode empregar esta palavra, de acordo com este historiador: “Com frequência se destacou o caráter polissêmico da noção de intelectual, o aspecto polimorfo do meio dos intelectuais, e a imprecisão da palavra, de tanto que esta noção e a esta palavra evoluíram com as mutações da sociedade francesa. Por essa última razão, é preciso, a nosso ver, defender uma definição de geometria variável, mas baseada em invariáveis. Estas podem desembocar em duas acepções do intelectual, uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os ‘mediadores’ culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito [...] parte dos estudantes, criadores ou ‘mediadores’ em potencial e ainda categorias de ‘receptores’ da cultura.”

Faculdade Católica do Ceará¹⁸, acadêmico de Direito na Universidade do Ceará, executivo da empresa de comércio e importação J. Macedo, funcionário público da Secretaria da Fazenda, crítico de cinema, chefe de redação e diretor do jornal *Gazeta de Notícias* entre outras qualificações e posições que ocupou durante a vida. Na condição de cineclubista, escreveu e militou para a difusão de sua concepção de cultura cinematográfica através das ações do CCF, aproximando-se da definição mais estreita e restritiva de intelectual, baseada na noção de engajamento na vida da cidade como ator político.

O conceito de intelectual aplica-se a sujeitos reconhecidos como habilitados para a escrita e discussão pública de temas das mais diversas naturezas. Numa sociedade como a fortalezense de meados do século XX, predominante formada por pessoas analfabetas, era reduzido o número dos sujeitos dedicados a atividades como o ensino, (professores e alunos de cursos superiores e secundários), o jornalismo, a literatura, assim como era reduzido o número de membros de setores do funcionalismo público mais especializado, profissionais liberais (advogados, engenheiros e médicos), eruditos e artistas de uma maneira geral. Desses grupos, oriundos em sua maioria da classe média, origina-se boa parte dos associados ao CCF.

Os fatos relativos à vida de Darcy Costa levaram-nos, como pesquisador, a inquietações acerca do caráter biográfico da pesquisa. A manifesta admiração ao personagem decorre da convicção dele haver desempenhado o papel de maior relevância no movimento de cultura cinematográfica e no cineclubismo, nos níveis local e nacional. Tentamos captar através dos vestígios presentes nos documentos ajuntados, elementos que ajudem a explicar o desenvolvimento e a dinâmica do projeto de cultura cinematográfica desenvolvido pelo CCF e suas relações com a vida escolar e a formação acadêmica, as atividades profissionais e outros aspectos da vida de Darcy Costa. Relações estas que nos deem a conhecer os fatos concretos da existência da entidade.

As reflexões do historiador Robert Darton (2005, p. 179) sobre o trabalho dos historiadores ao biografarem pessoas, ou, com afirma o título do artigo, “como os historiadores brincam de ser Deus”, ajudam a diminuir as nossas dúvidas e temores. Seguindo recomendação do autor, fazemos um pedido de desculpas em demonstrar a pretensão de

¹⁸ O Curso de Letras foi criado em 1947 com a Faculdade Católica do Ceará, instituição que agregada à Universidade do Ceará em 1956 e, posteriormente transformou-se num dos primeiros cursos da Universidade Estadual do Ceará, quando da sua criação em 1975.

chegar aos “fatos”, aos pensamentos e a “verdade” da vida de Darcy Costa e reproduzimos o seu alerta:

Se você está escrevendo uma biografia, comece-a com um pedido de desculpas. Uma introdução deve rodear o objeto com um alerta: nunca poderemos conhecer a ‘verdadeira’ Virgínia Wolf ou o ‘verdadeiro’ Teddy Roosevelt, e qualquer leitor que suspeite que o escritor seja ingênuo deve ser levado a entrar no livro através de um discurso sobre o método.

Eis como chegamos ao Darcy e dele alcançamos outros personagens.

2.3 Prosopografia da rede de sociabilidade intelectual do CCF

Por meio da análise crítica e o cotejamento das fontes, é possível descrever o surgimento e desenvolvimento de uma rede de sociabilidade intelectual resultado do do cineclubismo em Fortaleza. Nesse sentido, os textos publicados na Revista Clã cumpriram o papel inicial de difusores de ideais, resultando na agregação de pessoas motivadas pelo desejo de criar um clube de cinema na cidade.

De acordo com Sirinelli (2003, p. 248-249), o meio intelectual constitui, ao menos para seu núcleo central, um ‘pequeno mundo estreito’, onde os laços se atam, por exemplo, em torno da redação de uma revista, naquilo que a linguagem comum denomina de “redes”.

Para o autor:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as submetem, as finalidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das ideias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade [...]

O conceito de redes é adotado para descrever o grupo formado a partir dos mecanismos de repercussão da ideia cineclubista (sobre cinema e cultura cinematográfica) no meio intelectual fortalezense, iniciada nos textos da Revista Clã. Utilizando o modelo explicativo do campo intelectual e do papel das revistas e das editoras proposto por Sirinelli (2003), modelo dentro do qual podemos incluir os jornais de ampla circulação, nos quais se encontravam melhores definidas as “estruturas de sociabilidade” do CCF.

No panorama que traça sobre o uso de periódicos como fontes para a pesquisa histórica, Tania Regina de Luca (2008, p. 125) enfatiza o papel das revistas literárias como porta-vozes dos grupos de vanguarda que as utilizaram como “instrumento de luta” e “veículo privilegiado para divulgar seus manifestos.” Ainda conforme a autora (LUCA, 2011, p. 2-3), os periódicos formam polos em torno dos quais se reuniam e se “disciplinavam forças e instrumentos de combate e intervenção no espaço público, oferecendo oportunidades privilegiadas para explicitar e dotar de densidade os embates em torno de projetos políticos e questões artísticas-literárias”, que dialogam com os dilemas do tempo em que se inserem.

A Revista Clã e, especialmente, os jornais de ampla circulação constituíram *locus* de difusão e, posteriormente, de associação dos cinéfilos engajados na causa da cultura cinematográfica. A imprensa exerce o poder de influenciar os sujeitos, difundindo o projeto cineclubista. Os textos de Girão Barroso, publicados entre os anos de 1946 e 1950, estão na origem do projeto. Posteriormente, os jornais da cidade cumpriam por mais tempo e com maior repercussão essa função.

Se o papel de disparador da ideia coube a Girão Barroso, aquele a tomar as medidas práticas foi Darcy Costa, pois coube a ele procurar e articular os sujeitos que fundaram o CCF. Como relembrou Girão Barroso (1989, p. 51) em crônica publicada após o fim do CCF e alguns anos depois da morte de Darcy Costa, ocorrida em agosto de 1986: “Ele (Darcy) devia saber disso [de seu interesse em cinema] através de conversas e lendo jornais, em dois dos quais – *Unitário* e *Correio do Ceará* – eu escrevia de vez em quando a respeito de cinemas e filmes levados aqui, o mesmo ocorrendo na revista Clã. [...] O fato é que um dia – em 48 mesmo – Darcy me aparece na redação *associada* para tratar da criação do clube. ”

Conforme Azevedo (1997, p.177), os cineclubes tem apresentado estabilidade espaço-temporal na repetição de seu modelo de ação e de formação. Em geral, são constituídos por públicos com tendência a possuírem qualificações escolares, culturais e sócios profissionais médias e elevadas e, que partilham gostos e interesses culturais comuns, próximos ou similares.

Eis o caso do CCF, que apresentou um duplo sentido da atuação da rede intelectual formada na atividade cinéfila: era um projeto que dotou de distinção e de “cultura cultivada” os associados, e, ao mesmo tempo, representou um projeto democratizante de acesso ao filme diferente do padrão comercial oferecido nas salas de cinema da cidade.

Inicialmente, a rede de sociabilidade intelectual ligaria à personalidade aglutinadora de Girão Barroso à figura do jovem cinéfilo Darcy Costa, contando com as adesões do advogado Aderbal Freire e do poeta Otacílio Colares (1918-1988), este último um dos fundadores e mais destacados membros do Grupo Clã. O jornalista Pantaleão Damasceno (1958) incluiria no núcleo original do CCF Aluísio Medeiros¹⁹, poeta membro do Clã, além de Wagner Barreira, professor de Direito da Universidade do Ceará, e um senhor chamado Luciano Mota. Nas palavras do jornalista: “A estes, tempos depois, juntaram-se outros entusiastas de tudo quanto se relaciona com a cinematografia.” (DAMASCENO, 1958).

Após as primeiras exibições realizadas em agosto de 1949, no pátio interno do IBEU, onde Darcy Costa passava da condição de estudante para professor naquele mesmo ano, outros jovens, especialmente estudantes da instituição, somaram-se ao núcleo original. Dentre estes jovens, os mais destacados foram Ary Bezerra Leite, L. G. de Miranda Leão, Tarcísio Tavares, Paulo Botelho, Mário Pontes e Goebel Wayne e, alguns anos depois, aos dezoito anos de idade, associa-se Cláudio Sidou e Costa, que não era aluno do IBEU. Além de outras pessoas cuja participação não foi documentada.

Darcy Costa seria professor do IBEU até o ano de 1962. A condição de membro do corpo docente fora o fator principal que garantiu a cessão do espaço gratuitamente ao CCF durante tantos anos. Por outro lado, explica a adesão de jovens estudantes de inglês ao cineclubismo desenvolvido por um de seus professores. A ideia cineclubista materializa-se no pátio do IBEU, no relato de um dos participantes daquelas sessões e reuniões, Cláudio de Sidou e Costa (2015): “Tinha um pátio muito agradável, as sessões eram ao ar-livre. Houve uma programação muito boa. Realmente foi uma fase importante.”

Sobre a importância das atividades desenvolvidas no IBEU, sua trajetória pessoal e do CCF ali, relembrou Darcy Costa (1983, p. 74-75), em capítulo de livro coletivo sobre aquela instituição:

Ingressei no IBEU em 1946, como a maioria, na condição de aluno. [...] Em 1949 eu estreava como professor, [...] Para mim era uma experiência nova, quase uma nova etapa de vida, que me estimulou e teve papel decisivo em aprimorar meu conhecimento da língua.

Nesse mesmo ano, instalava-se no pátio interno do IBEU o CCF, que Antônio Girão Barroso e eu havíamos fundado em 1948. O cineclubes realizaria suas exibições em instalações do IBEU durante mais de dez anos, utilizando inclusive aparelhos de

¹⁹ Aluísio Medeiros nasceu em Fortaleza em janeiro de 1918. Um dos fundadores do Grupo Clã publicou vários livros de poesia e crítica literária. Faleceu no Rio de Janeiro em setembro de 1971.

projeção. Foi graças a essa ajuda que o CCF se consolidou e teria influência marcante na formação de uma cultura cinematográfica no Ceará, com repercussão regional.

Vínculos de amizade, afinidades, a paixão compartilhada pelo cinema e o fato de alguns dos membros do CCF pertencerem ao corpo de professores e estudantes do IBEU são os fatores que unem os cineclubistas de idades e perfis diferentes. Forma-se no início da década de 1950 a primeira geração cineclubista de Fortaleza surgida no seio das atividades do CCF. O IBEU torna-se o local físico do encontro e das sessões, é a referência institucional a facilitar o trabalho do líder cineclubista.

Em texto publicado em 1994, L. G. de Miranda Leão (1994) descreve a maneira que ocorreu sua adesão ao CCF:

Conhecemo-nos em 1949 na ‘Alliance Française’. Ainda adolescente, julgávamos pretensiosamente entender de cinema porque sabíamos enredos de filmes, títulos originais, nomes de intérpretes e realizadores, datas de filmagens, tempo de duração das películas e outras coisas adjetivas, próprias da idade. Darcy deu um rumo diferente a esse nosso interesse pelo cinema.”

Ainda de acordo com o Miranda Leão, após vencer um *quiz* de cinema realizado por um grupo de estudos do Colégio São João, fora à procura de Darcy Costa na Aliança Francesa, localizada no Centro de Fortaleza, local que também recebeu sessões de cinema organizadas pelo CCF. Conforme Augusto César Costa (2015a), na década de 50 sua família morou na Rua Major Facundo, vizinho à Igreja do Carmo e da Aliança Francesa. A proximidade espacial e o caráter cultural das atividades cineclubistas fizeram com que a direção daquela escola de ensino da cultura e língua francesas permitisse a realização ocasional das sessões do CCF em suas dependências. “Ele exibia os filmes na parede, não tinha estrutura de tela ou uma sala fechada e eram exibidos basicamente filmes em 16 mm”.

De acordo com Miranda Leão, o papel de Darcy Costa e do CCF foi “qualificar”, oferecer o outro “rumo”, o do estudo, da pesquisa, da leitura e dos debates em torno das obras fílmicas. O tripé da prática cineclubista, ver o filme coletivamente, debatê-lo e escrever sobre ele. Entretanto, a escrita exige leitura, exige apreensão de uma competência própria do crítico. Interessante oposição a da paixão de adolescente e aquela surgida da experiência cineclubista.

A leitura de obras sobre cinema compõe um marco da formação cineclubista do período, a leitura era a maneira de adquirir “cultura cinematográfica”, habilitando os sujeitos inclusive para assumirem o posto de críticos de cinema. De acordo com Miranda Leão, era prática central da experiência no CCF: “Por causa do Darcy, fomos levados a estudar obras essenciais como ‘El Lenguaje del Film’, de

Renato May, ‘A Arte do Cinema’, de Rudolph Arnheim, e ‘A Grammar of the Film’, de Raymond Spottswood, para só ficarmos nestes.” (LEÃO, 1994). Livros encontrados na vasta biblioteca do CCF, que se tornou um local de formação de cultura cinematográfica, permitindo o acesso dos cineclubistas a livros e revistas de cinema.

Entre Darcy Costa, com 23 anos de idade em 1949, e Miranda Leão, um adolescente nascido em 1932, estabelece-se uma relação de amizade e admiração que duraria a vida inteira. Nesse sentido, há no texto *Darcy Costa e o legado do Clube de Cinema*, uma declaração de admiração profunda, de quem reconhece no outro um “professor” e um amigo. Miranda Leão descreve sua imersão no mundo do cineclubismo a partir do contato com Darcy Costa no CCF:

Daí em diante, passamos a encontrar-nos regularmente nas sessões do CCF e a ouvi-lo com atenção e até, ousadamente, a participar dos primeiros debates, lance obrigatório em qualquer atividade cineclubista. Quando começamos a dar aulas no IBEU, a partir de meados de 1952, a amizade foi crescendo e se tomou fraterna, e a colaboração se estreitou em razão dos primeiros artigos sobre cinema por nós redigidos ou traduzidos e revisados pelo Darcy, como, por exemplo, o ensaio sobre *Pacto de Sangue* transcrito em "O Povo", em 1955, *O Processo (The Trial)*, de Welles, e sobre o *Grande Golpe (The Killing)*, de Stanley Kubrick, estes vindos a lume em boletim mimeografado. (LEÃO, 1994).

As gerações de cineclubistas que surgiram nas duas fases principais do CCF, a fase do IBEU (década de 1950) e a fase da Associação Cearense de Imprensa (década de 1960), terão a marca de sua liderança. Observa-se na trajetória do CCF o papel de líder e de “autoridade na formação”²⁰ de jovens cineclubistas exercido pela figura de Darcy Costa.

Ary Bezerra Leite (2015), em entrevista cedida para a pesquisa, falou de sua paixão pelo cinema iniciada na infância, durante a década de 1940, e de como ela se relacionava a episódios compartilhados com a família, com o pai, irmãos velhos, no momento em que viveram importantes experiências relacionadas aos impactos da Segunda Mundial:

Embora eu já tivesse o vício de cinema por razões de família, porque eu fui ao cinema a primeira vez garoto levado pelo meu pai. Ao Magestic Palace, que era imponente, na Praça do Ferreira. E mesmo na fase criança, assim menino [mede com a mão a altura de uma criança pequena], eu acompanhava meus irmãos mais velhos aos cinemas. Então, eu comecei a ver cinema antes de dez anos de idade, eu frequentava e assistia filmes. Eu até me lembro e fico surpreso que não havia nenhuma restrição. Por que eu ia com meus irmãos mais velhos- eu tinha uma diferença grande de idade. Então eram irmãos e irmãs, eram seis. Então, eu ia muito ao cinema. [...] Nós frequentávamos muito o Cine Rex, que foi um momento importante da década de 40, era período da II Guerra- eu vivi aquilo tudo, lembrança viva. Porque tinham os jornais em casa, jornais diários com manchetes da Guerra e

²⁰ Expressão usada por Winock (2003, p. 281), ao referir-se ao papel de pensadores do político esquecidos pela “noite do passado”, processo que ocasiona uma renovação do ‘corpus’ documental utilizado como fonte da pesquisa da história das ideias.

ia ao cinema à noite, com os irmãos e entrava no Rex. O Rex passou coisas interessantes, eu me lembro...

Durante a adolescência Ary Bezerra Leite tornou-se membro do CCF, entre os anos de 1951 e 1952, talvez até um pouco antes, não tendo certeza quanto ao início de sua participação no cineclube. Sua adesão ocorreu ao mesmo tempo em que outros jovens de sua turma do Liceu do Ceará também tomaram parte no CCF:

Eu era aluno do curso clássico do Liceu do Ceará e comecei mais intensamente a frequentar cinema. Então, tinha alguns amigos, alguns amigos que gostavam também de cinema. Foi uma fase inicial. [...] No colegial, aí já era um interesse mais melhorado, uma visão mais artística da coisa. Ia ao cinema com Goebel Wayne, Tarcísio Tavares, que conheci na época, e vários outros amigos. (LEITE, 2015).

Outras escolas, além do Liceu do Ceará, viram surgir pequenos grupos cinéfilos, a exemplo do grupo de amigos Goebel Wayne, Tarcísio Tavares e Ary Bezerra Leite. De acordo com este último, em sua maioria esses jovens foram atraídos e incorporados ao quadro de associados do CCF. Da adesão ao CCF, Ary Bezerra Leite (2015) afirma:

O CCF passa a ter interesse pra mim, quando eu estudando inglês no IBEU, conheci Darcy Costa. [...]. Era organizado, muito organizado. Ele era apaixonado por cinema. Foi nessa época que eu conheci o Darcy. Eu frequentava muito o IBEU porque tinha muitas atividades culturais. E em anexo tinha a Biblioteca Pública, que era vizinha. Então dava para frequentar essas áreas, eu pude até fazer pesquisa. E no IBEU o Darcy fazia a programação do CCF. [...] Era feito por ele. Embora eu tenha participado de diretoria, porque havia uma diretoria que se formava, havia uma certa forma de escolha. Essas atividades eram muito centradas no Darcy, porque o Darcy era quem fazia a seleção da programação. Ele sempre fazia uma programação para meses, senão não sustentava aquela programação periódica de filmes. [...] O Darcy ele fazia praticamente tudo sozinho. É verdade que no IBEU tinha uma estrutura de apoio. Porque, como era um centro cultural e um centro de línguas, tinha toda uma estrutura montada. Tinha inclusive projetores 16 mm. Então ele não teria grande problema sobre essa questão do suporte: a sala, projetor, mimeógrafos.

Para Ary Bezerra Leite a experiência no CCF aprimora o gosto pelo cinema. Forma-se no CCF uma nova maneira de viver uma experiência com o cinema e com os filmes, que vinha muito antes do cineclubismo. Como observa Júlio César Lourenço (2009), os cineclubes surgem como organização coletiva de pessoas que compreendem o cinema como uma forma de arte e um importante instrumento de cultura. Na experiência de Ary Bezerra Leite, o cinema passa a ser visto, no duplo sentido do termo, como uma atividade cultural e como expressão artística. O projeto de cultura cinematográfica é justificado socialmente na experiência particular do corpo de associados e dirigentes do CCF.

A visão do filme no ambiente cineclubista estimula o aprofundamento da leitura. É a experiência no CCF que oferece as primeiras leituras de livros e de revistas especializadas aos seus jovens associados. Tal como Miranda Leão, que lista uma série de obras que conheceu através de Darcy Costa e da biblioteca do CCF, que se formava no início dos anos 1950, Ary Bezerra Leite (2105) também relembra as primeiras leituras que fizera estimulado por Darcy Costa:

Em 52 o Darcy me deu meu primeiro livro, esse de Otávio de Faria [no momento me mostra o exemplar], ‘Significação do Faroeste’, datado aqui 5 de dezembro de 52 que ele dedicou: ‘Pro Ary, com admiração, do Darcy’. Essa foi realmente uma fase de muito entusiasmo pelo cineclubismo.

Jovens filhos da classe média, com recursos financeiros para pagar cursos caros de inglês no IBEU, incorporam em suas trajetórias pessoais o hábito da leitura especializada de temas relativos ao cinema. Compram livros, os tomam emprestados da Biblioteca do CCF, assinam revistas especializadas. Constituiriam nos anos seguintes parte da intelectualidade local, como vimos, marcando uma intensa presença nos jornais locais através da escrita sobre cinema e cineclubismo.

Sobre o hábito da leitura, de comprar livros e fazer assinaturas de revistas, tão importantes para a formação da Biblioteca do CCF, Ary Bezerra Leite fez a seguinte afirmativa que se refere a sua experiência pessoal e do seu grupo de amigos cineclubistas. Grupo que formava uma espécie de clube da leitura, leitura do filme na tela e do impresso sobre o tema, sobre arte, literatura:

Darcy já tinha contatos justamente para conseguir a programação, mas ele tinha também interesse de leitura, de conhecimento. Ele comprava as revistas especializadas de melhor qualidade. Não eram mais aquelas revistas que existiram, de circulação semanal, a partir dos anos 20, que eram revistas de divulgação do estrelismo, um cine-romance. Mas as revistas técnicas, que existiam na época, ele assinava praticamente todas. Eu tomei uma iniciativa nessa época, no início de 1950, e fiz uma assinatura de um jornal semanário francês. Era todo colorido, eram três jornais em um só. O título era *Tuit les artes frances, L’Écrain Française*, ... Então esses três que eram artes, literatura e cinema. Era colorido e era um bom jornal. Eu importei e fiz a assinatura. Dava-os após a leitura. Geralmente eu os dava para o Tarcísio Tavares, geralmente ele me pedia. Eu lhe dizia: ‘Tarcísio, pode ficar com o jornal’. (LEITE, 2015).

O relato de Ary Leite indica um envolvimento com a prática cineclubística que se intensifica com o passar do tempo, incorporando o exercício da leitura, do debate, do

compartilhamento de ideias e opiniões, além das revistas e livros. A organização da entidade exige esforços, envolvimento e, além disso, custa dinheiro.

Essa primeira geração cineclubista, explorada aqui por meio da trajetória de Ary Leite, de Miranda Leão, Cláudio de Sidou e Costa, assim como de Darcy Costa, não trabalhará profissionalmente com o cinema. A falta de estrutura econômica e dos meios técnicos de produção cinematográfica desencorajava enormemente tais “aventuras”. Sobre isso, Miranda Leão (1994) fez a seguinte observação que ajuda a entender o desprendimento de interesses financeiros envolvido na prática da crítica cinematográfica e do cineclubismo:

Bem poderia ter sido Darcy um dos nossos cineastas pioneiros, não fosse verdadeira temeridade à época largar tudo para dedicar-se a fazer cinema. Se hoje sabemos das dificuldades encontradas por profissionais da terra como, por exemplo, um Wolney Oliveira ou um Rosenberg Cariry [ambos cineastas], visando à obtenção de recursos financeiros para seus filmes, imagine-se pensar nisso nos anos 1950!

Começando a frequentar e a participar do CCF no ano de 1955, Cláudio Sidou e Costa, atualmente aposentado do serviço público federal, apresenta perspectiva sobre o significado e as consequências do cineclubismo em sua trajetória pessoal:

A minha entrada no CCF foi quando passou um filme *Conflitos de Amor*, esse filme alcançou muito sucesso. Quando passou no CCF, essa fita já tinha sido lançada comercialmente, mas eu perdi o lançamento comercial. Quando eu soube pelo jornal que esse filme estava passando no CCF, aí foi o meu primeiro contato com o CCF. Um filme muito interessante, um filme francês dirigido pelo Max Ophuls, o título original é "La Ronde". É sobre vários casais. Tem vários artistas de prestígio como Simone Signoret. Eu entro no CCF, aí foi um mundo novo que se descortinou pra mim. (COSTA, 2015, grifo nosso).

A experiência cineclubista é compreendida, de maneira semelhante aos de relatos dos seus contemporâneos do CCF, como um processo que levou ao reconhecimento do valor artístico do cinema, ampliando o significado dessa prática. Assim, ver filmes passou à condição de atividade cultural, em oposição às experiências da infância e dos primeiros anos da adolescência, quando o cinema era essencialmente o culto das estrelas, o prazer de ver na tela os sujeitos de sua admiração e adoração. Cláudio de Sidou e Costa (2015) prossegue:

Eu já ia ao cinema desde sete anos de idade, comecei a ir a cinema muito cedo. Mas, quando eu comecei a ir ao cinema era só os astros e as estrelas, a adoração dos astros. Era Maria Montez, Tyrone Power, Errol Flynn [...] eu não tinha conhecimento de diretor, eram só os astros. Naquela época havia o culto aos estrelismos, desenfreado. Tinha aquelas revistas que saíam aquelas fotografias belíssimas. Tinha a revista 'O Cruzeiro' - uma grande revista, uma tiragem

excepcional- e publicava frequentemente reportagens de cinema, mas geralmente dando ênfase no ator, na atriz. Tinha também uma revista chamada a ‘Scena Muda’, era só de cinema. Também dando ênfase aos atores e atrizes.

Como já observado nos relatos anteriores, a escolha das leituras muda após a experiência no CCF. Os astros e estrelas de Hollywood²¹, que dominavam as atenções dos jovens amantes de cinema, passam a concorrer e perder espaço para diretores, roteiristas e novos atores mais afinados com um cinema de autor, ou cinema moderno.

Com a adesão ao cineclubismo muda o gosto cinematográfico, assim como o suporte midiático. Passa-se do consumo das imagens coloridas e dos relatos superficiais de revistas consagradas para e pelo grande público, como as citadas *O Cruzeiro* e a *Scena muda*, para aquilo que Ary Leite chamava de uma leitura mais técnica, como as revistas francesas *L’Écrain Française*, *Cahier du Cinemà*, nas quais escreviam o crítico e cineclubista André Bazin. Pouco tempo depois, viriam as revistas mineiras do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte (CEC-BH), a *Revista de Cinema* e a *Revista de Cultura Cinematográfica*, do Clube de Cinema de Belo Horizonte (CCBH), de orientação católica.²²

Cláudio Sidou e Costa (2015) incluiu também na lista de publicações de culto ao estrelismo a revista *Cinearte*, a mais importante publicação brasileira de cinema do período entre 1926 e 1942, do produtor de cinema Adhemar Gonzaga, da qual o CCF conseguiu formar uma ou duas coleções incompletas das suas 561 edições. “A *Cinearte* ainda cultivava muito o estrelismo, as estrelas. Mas era muito boa.” Refere-se ao perfil das revistas mais contemporâneas que compunham a biblioteca do CCF e formavam parte da leitura dos cineclubistas: “Houve sim outras revistas de cinema sérias. Sem estrelismo nenhum, só de crítica. A *Revista de Cultura Cinematográfica*, de Minas Gerais. O Instituto Nacional de

²¹ Nas décadas de 1940 e 1950, o cinema de Hollywood era um dos aspectos importante do cotidiano das populações urbanas do Brasil, influenciando modos de consumo, de vida e os relacionamentos interpessoais. De acordo com Meneguello (1996, p. 11): “Em cidades de grande porte, como Rio de Janeiro e São Paulo, 80% da população frequentava as salas de exibição centrais ou as de bairro pelo menos uma vez por semana. Parte considerável deste grupo consumia os materiais midiáticos relacionados a este cinema, fosse por meio de colunas de jornais, de revistas de variedades, de revistas especializadas, ou álbuns de fotografias.”

²² As duas publicações mineiras foram as mais destacadas revistas oriundas do movimento cineclubista no Brasil. Enondino Bessa explica a relação destas com o cineclubismo em Fortaleza: “Eram duas mineiras. A ‘Revista de Cinema’, do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte (CEC), que tinha entre outros críticos, Maurício Gomes Leite, que fez filmes como ‘Vida Provisória’, morreu novo. Tinha outros críticos de cinema, como o Cyro Siqueira, inclusive Miranda Leão fez amizade com eles quando foi na II Jornada de Cineclubes em BH, em 1960. Tinha outra revista ligada à Igreja Católica, era do Grupo União de Propagandistas Católicos, era a ‘Revista de Cultura Cinematográfica’. ‘A Revista de Cultura Cinematográfica’, inclusive, eu comecei a mandar correspondência para o editor em Belo Horizonte e ele começou a colocar meu nome como correspondente da revista em Fortaleza. Está meu nome como correspondente em Fortaleza, porque eu mandava as notícias principalmente do CCF, 'o Clube exibiu isso, vai rolar um festival...’ ”. (BESSA, 2015).

Cinema (INC), que foi instinto, tinha também uma revista, a *Filme e Cultura*. A Embrafilme tinha uma revista crítica [Guia de Filmes e Catálogo Brasil Cinema], nela escreviam os críticos dos jornais cariocas, tais como Salviano C. de Paiva e Eli Azeredo.”

Muito divulgados pelo CCF, os livros e outras publicações representavam a busca de distinção através do saber. Além dos livros e das “revistas técnicas”, as suas instituições de venda: a Livraria Renascença²³ (propriedade do tesoureiro do CCF, Luís Maia), e guarda: a Biblioteca do CCF eram os maiores símbolos. Detentor de esse saber, o CCF transforma-se na maior autoridade sobre cinema na cidade.

Sidou e Costa continua o relato discorrendo sobre a fascinação da descoberta de um “novo mundo” do cinema através do cineclubismo que lhe permitiu ver filmes que não eram exibidos nos cinemas comerciais da cidade:

Quando eu comecei a frequentar o CCF, aí que descobro os diretores. Porque o Darcy Costa distribuía uns programas que ele mimeografava. Nesses programas ele mencionava o diretor, tinha a ficha técnica, tinha um comentário sumário. Porque o ele escolhia o filme, não era pelo ator, mas pelo diretor. Aí que eu vim a conhecer Charlie Chaplin, Orson Welles, John Ford. Foi um mundo novo que se descortinou para mim. Quer dizer, minha formação foi diferente dos outros. Porque os outros rapazes que começaram a se interessar pelo cinema, já foi logo pelos diretores. O caso do Frederico (F. Farias), o Firmino Holanda, já começaram com os diretores. Eu não. Eu passei por esse estágio do fã dos astros e das estrelas. (COSTA, 2015).

A metáfora do palco que se abre para um espetáculo, é o artifício narrativo utilizado por Sidou e Costa para explicar o que muda em si a partir da descoberta do cineclubismo, ali se descortina um mundo insuspeito. O extremamente fascinante mundo do cinema das estrelas e dos astros de sua infância é visto, depois do CCF, com outros referenciais. O projeto de cultura cinematográfica de Darcy Costa, de Girão Barroso, do CCF age sobremaneira sobre esse sujeito.

Entretanto, ainda que tenha desenvolvido o gosto pelo cinema de “cunho social”, de apreciar filmes e diretores de escolas cinematográficas como o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o Cinema Novo brasileiro, aquele cinema que aprendera a gostar na infância, o filme clássico hollywoodiano, permanece de sua predileção até hoje. De acordo com Sidou e Costa (2015): “[...] é aquela velha história, havia críticos como eu, o Darcy, que

²³ A Livraria Renascença vendia livros técnicos, didáticos, de literatura, direito, economia. Fundada em 1947, estava localizada na Rua Major Facundo, nº 746. (COSTA; SAMPAIO, 1971).

elogiava muito o cinema americano. Mas havia um grupo no CCF que achava que o cinema americano era colonizador, impondo aqueles costumes, padrão americano de vida.”

O público das salas de cinema comerciais, os palácios do cinema dedicados à exibição da produção de Hollywood, como o Cine São Luiz (1958), contará inclusive, entre os milhares de frequentadores anuais com a presença dos intelectuais que formavam o corpo de associados do CCF.

O debate dos filmes e das preferências dos cineclubistas organizou grupos internos de gostos específicos e, de certa maneira, concepções diferentes sobre o cinema, a sociedade e a ordem política. O debate que se inicia em torno de questões de ordem estéticas derivava, invariavelmente, para discussão de visões e divergências no campo do político. Todavia, na opinião de Cláudio de Sidou e Costa e dos outros entrevistados, o CCF era um lugar de ecletismo em termos de filmes e de ideias, exibindo e debatendo filmes das mais variadas procedências e orientações:

O Darcy também teve a formação do cinema americano clássico. Pela relação tem muitos filmes exibidos, encontram-se muitos filmes americanos [nesse momento ler a lista de filmes exibidos entre 1948 e 1967 no CCF]. Tem gêneros variados. Tem suspense, romances musicais é que tem pouco. Só identifiquei dois. (COSTA, 2015).

O gosto pelo cinema americano, pela narrativa clássica cinematográfica, os filmes retratando “o modo de vida americano, os dramas e histórias de amor encarnados pelos artistas favoritos e os seriados de aventura e suspense participam da formação de um público cativo e profundamente envolvido com as temáticas hollywoodianas em sua estética particular” (MENEGUELLO, 1996, p. 12), estão muito presentes na programação e nas preferências de muitos cineclubistas. Aspecto que pode ser lido por dois fatores principais. O primeiro deles é que os cineclubistas gostavam de alguns desses filmes e, talvez o principal, a maior fornecedora de filmes em 16 mm na cidade, a Empresa Ribeiro, por força dos contratos que mantinha com as empresas americanas na condição de distribuidora cinematográfica, possuía no acervo predominantemente títulos de procedência hollywoodiana.

Como observa Sirinelli (2003, p. 234), a história dos intelectuais franceses, “devido ao papel desempenhado por eles, sobretudo a partir de 1945, é, ao menos em parte, uma história do passado próximo e além disso de forte teor ideológico, na qual o pesquisador, mal ou bem um intelectual ele próprio, está imerso.” Contar a história do CCF, entidade pertencente ao ‘pequeno grupo estreito’ das pessoas letradas de Fortaleza, por meio do

história oral, de narrativas de memórias vivas construídas mais de cinquenta anos após decorridos alguns episódios é o desafio que se impõe à pesquisa.

Uma história de paixão pelo cinema e de disputas acerca do significado dos filmes. Sobre os debates e enfrentamentos no ambiente do CCF, Antônio Frota Neto (2015b) elaborou o seguinte relato:

As sessões de cinema tinham, basicamente, dois momentos: a projeção do filme, e, em seguida, o debate sobre o filme exibido. Discutia-se de um tudo: filme, diretor, atores, roteiro, características adotadas para a filmagem, fotografia, iluminação; em suma o ‘todo’ que constitui um filme, essa obra de arte individual e, a um só mesmo tempo, coletiva. Esse debate não seguia um roteiro prefixado. O que se ia discutindo dependia muito do encaminhamento das discussões por um dos aspectos do filme ou pelo todo dele. Que eu me recorde, não tinha “mediador”. E muitas vezes as discussões eram acaloradas. [...] O que havia, em sua essência, era uma esgrima das ideias dos participantes dessas reuniões, o que, de um modo ou de outro terminava se refletindo na formatação das escolhas dos “próximos filmes” a serem projetados.

Observamos aí o debate livre de ideias divergentes no espaço do CCF. O cineclubismo formando gostos e opiniões no exercício coletivo do tripé proposto na análise de Baecque (2010): ver, debater e escrever sobre o filme. O grupo cineclubista assumiu a vanguarda do ritual do consumo cinematográfico.

Questionado sobre os posicionamentos do CCF no contexto político daquele período, Frota Neto (2015b) aponta a existência de uma diferença de posicionamentos políticos entre os cineclubista e os demais envolvidos em questões artísticas, e o restante da sociedade: “[...] acho que há que se ater a que Fortaleza (como no Brasil todo) o comportamento nos costumes e na política era bem mais ‘conservadora’ que se constata hoje em dia. Ainda que sendo quantitativamente um grupo bem mais reduzido, reduzidíssimo, no estamento social, o comportamento das pessoas ligadas às atividades culturais em geral era bem mais participativa. Era, caracteristicamente, pro mudanças.”

A única mulher a quem conseguimos entrevistar na pesquisa, a jornalista Lêda Maria F. Souto, graduada pela Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais (ESC/UCMG)²⁴ e Pedagogia pela UFC, aponta a importância do CCF em sua formação na adolescência, em meados da década de 1960:

²⁴ A Escola Superior de Cinema (ESC), da Universidade Católica de Minas Gerais, foi fundada em 1962, por padre Edimar Massote, frei Urbano Plentz e Carmem Gomes, militantes do cineclubismo católico. Na década de 1960, a ESC fora um dos principais centros de produção de filmes e formação em cinema de Belo Horizonte e

O cinema chegou para mim muito cedo, porque, na época aluna da Escola das Dorotéias havia uma freira muito ousada que pedia para gente assistir um filme e fazer um comentário. Veja! uma religiosa na década de 1960 pedindo uma coisa dessas para adolescentes, era uma coisa raríssima. E isso foi me fascinando. Eu assistia ao filme e, às vezes, eu virava a própria atriz do filme. E isso foi me fascinando, começou a entrar na minha pele, eu me apaixonei pelo cinema. (SOUTO, 2015).

O cinema estimulado como atividade reflexiva no ambiente escolar a aproxima do CCF, o mesmo ocorrendo com outros colegas com faixa etária próxima:

Aí veio o CCF. Na época nós tínhamos um grupinho formado por Clinethe Sampaio, hoje médica conceituada no Rio de Janeiro, o Frota Neto, a época crítico de cinema, o Antônio Ferreira, um jornalista que já partiu. O Eusélio Oliveira, a Olga e Alba, duas irmãs. Nós mantínhamos um encontro semanal. Ou indo ao cinema, ou ao CCF. (SOUTO, 2015).

O aspecto afetivo, o desejo de estar junto, do encontro, da amizade, da paquera, do flerte e do namoro motivava a reunião cinéfila. O cinema sempre esteve associado à ideia de encontro, de intimidade que a sala escura pode proporcionar ao público. Revelador deste aspecto o trecho seguinte da entrevista: “[...] tinha um elemento sentimental. Os meninos que frequentavam o CCF eram inteligentes, e nós adorávamos homens inteligentes. E eram bonitos. Tinha esse ingrediente que era estar junto desses meninos adolescentes ao frequentar o CCF. Nós trocávamos livros, conhecimentos, opiniões.” (SOUTO, 2015).

Frota Neto, e de resto a maioria dos entrevistados, aponta a dimensão central do “estar associado como forma de inclusão num grupo e de participação em uma entidade cultural”. O interesse de partilhar com o outro a paixão pelo cinema e o prazer do encontro, da troca de afetos, de saberes e opiniões. A importância de poder dizer, de participar do grupo e do clima de liberdade de falar e debater criado pelo CCF encontra-se no trecho da entrevista da jornalista Lêda Maria F. Souto (2015):

[...] o CCF era um formador de opinião. Nós éramos naturalmente motivados para dar opinião sobre tudo. E quem aos dezessete anos não quer dar opinião sobre tudo? E tinha outro grande elemento, nós tínhamos páginas de cinema, que hoje não existem mais nos jornais. Nós tínhamos páginas de cinema na *Gazeta de Notícias*, e

do Brasil (RIBEIRO, 1997). Régis Frota também se formou na Escola Superior de Cinema. Lêda Maria foi uma das responsáveis pela criação do cinclubes Cinedebate 25 de Junho, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UFC, fundado em julho de 1967. Além de Lêda Maria, que ocupou o cargo de presidenta, participaram da diretoria Francisco de Sousa César, Margarida Andrade Furtado, Conceição Benevides, Norma Sá Gadelha, Enoila Paiva, Socorro V. Cavalcante e Tarciso Souza.

também divulgação na página de *O Nordeste*, o jornal da Igreja Católica, e *Correio do Ceará*. Tudo isso vinha alimentar o objetivo do CCF, que era divulgar o cinema dentro da cidade.

O CCF era formador de opinião por uma dupla manifestação de sua existência. Na primeira, o espaço reservado, a pequena “igrejinha” do pátio do IBEU e do auditório da ACI. Lêda Maria e Frota Neto pertencem à geração que inicia no cineclubismo na segunda metade da década de 1960, o grupo que viveu a experiência do cineclubismo na Casa do Jornalista. O debate sobre o filme estimulava a prática da livre opinião, o que incluiria, certamente, muitos temas e debates que ultrapassavam o aspecto meramente formal ou estético da leitura do filme. Como aponta Lêda Maria F. Souto (2015), os cineclubistas eram motivados a “falar sobre tudo” naquele espaço, o que incluiria discussões de ordem econômica e política.

Na segunda manifestação, de acordo com Lêda Maria Souto (2015), os jornais da cidade eram o espaço privilegiado da expressão pública dessa vivência e do projeto de cultura cinematográfica do CCF. Intervir no público de cinema da cidade, formando-o com cultura cinematográfica somente seria possível com a conquista das páginas de cinema dos principais jornais da cidade. Reforçando o papel dos jornais, observe-se ainda que Cláudio de Sidou e Costa afirmou que tomou conhecimento da exibição do filme *Conflitos de amor* e do próprio CCF através da leitura destes jornais.

As reuniões semanais da diretoria às quartas-feiras, o trabalho coletivo de confecção de boletins, folhetos e pequenos jornais e, principalmente o encontro para ver e discutir filmes selecionados por eles próprios, dentro do que estava disponível em cópias de 16 mm, assim como o uso de uma biblioteca coletiva, formam a vivência do grupo CCF, formam a rede de sociabilidade intelectual cineclubista.

A sociabilidade criada pelo CCF e ao mesmo tempo sua criadora, forma uma ampla rede na qual se partilha uma vivência da experiência de consumo de cinema, difundindo ideias, leituras, análises e formando amizades, afetos e desafetos, paixões e muitas outras formas de interação e relação social.

Um importante questionamento a ser feito é sobre o modo como os cineclubistas e o projeto de cultura cinematográfica se apropriaram das páginas de cinema dos jornais. Qual o significado da afirmativa: “Nós tínhamos páginas de cinema na *Gazeta de Notícias...*” presente no trecho citado da entrevista com a jornalista Lêda Maria Souto (2015)? É possível acompanhar trajetórias de ocupação das páginas dos jornais por alguns destas pessoas, procedimento através do qual se configura ampla rede de sociabilidade intelectual

correspondente a parte do grupo associado ao CCF. Parte do corpo de associados, por que nem todos os homens e mulheres que participaram do cineclubes escreveram em jornais. Tomando como referência a informação divulgada por Pantaleão Damasceno (1958), o número de associados era de mais de quatrocentas pessoas. Número tão elevado que chegou a estimular um projeto de venda de ações para a construção de uma sede própria para a entidade. Tal projeto parece ter sido abandonado antes de serem tomadas as primeiras iniciativas.

Podem-se estabelecer algumas ligações diretas entre a formação cineclubista e a conquista de espaço nas páginas de cinema. De acordo com Frota Neto (2015b):

Os jornais tinham excelente receptividade para o que fosse cinema. Lembre-se que na época 'ir ao Cinema' era uma das atividades culturais e recreativas de Fortaleza. Todos os jornais abriam espaço para o cinema, e quando havendo do que, para o CCF. A gente sabia em cada redação quem era o 'encarregado' do setor, seja nos Diários Associados (Carlos Alberto), e na *Gazeta de Notícias* (Antônio Geraldo), como em *O Povo* (onde o núcleo básico era o Sampaio – que usava o pseudônimo de Aramis Arão, mas havia também outros jornalistas).²⁵

Uma importante questão diz respeito à relação estabelecida entre o crítico de cinema e as empresas proprietárias dos jornais. Assumir a responsabilidade de escrever a coluna de cinema do jornal representava o recebimento de salários ou de pagamentos avulsos? Havia contratos entre as partes? Assinava-se carteira? Sobre essa questão pode-se afirmar que até o final da década de 1960 a relação predominante entre crítico de cinema e jornais era da colaboração não remunerada. O cineclubista enviava críticas, entretanto não recebia em troca pagamentos em dinheiro. No Brasil a colaboração nos suplementos literários foi a forma predominante do jornalismo cultural até o início da década de 1960, como é possível observar em Abreu (2008).

Jornalista que fazia especialmente análise e comentário político, atuando na imprensa local durante as décadas de 1960 e 1970, Frota Neto (2015b) ofereceu a esse questionamento a resposta:

Entre os mais renomados nomes da crítica cinematográfica em Fortaleza está Miranda Leão. Em todos os jornais diários houve sempre um razoável bom espaço para a filmografia e para a crítica. Eu não tenho como dizer se sim ou não, mas pelo que eu saiba, não havia o profissionalismo de crítico de cinema. Acho que o pioneiro

²⁵ Os críticos Carlos Alberto, Antônio Geraldo e Aramis Arão aparentemente não pertenceram ao CCF, mas isso não prejudicou a relação dos jornais nos quais trabalhavam com os críticos cineclubistas.

no profissionalismo da crítica cinematográfica na imprensa cearense talvez seja o “cinemeiro” Pedro Martins. Ao contrário do que já acontecia no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro, acho que ainda não havia o “profissionalismo da crítica cinematográfica” em Fortaleza. [...] Que eu saiba, em Fortaleza, a crítica não era remunerada, mas em cada jornal havia o responsável dessa área. Como lembro, o Sampaio (Aramis Arão) em *O Povo*, e o Antonio Geraldo, na *Gazeta de Notícias*. A *Gazeta de Notícias* tinha uma página semanal sobre cinema, e a cada ano um grupo de gente (geralmente do CCF) escolhia os “dez melhores”, escolhia essa que, tal como nos debates, dava chances de “revelar” tendências políticas e culturais desses eleitores.²⁶

De acordo com Frota Neto, não havia remuneração financeira. Entretanto, havia em troca da escrita para o jornal o prestígio, o renome, a exemplo do adquirido pelo Luiz Geraldo Miranda Leão, que tinha como profissão o trabalho de economista e funcionário do Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e durante muito tempo contribuiu com jornais da cidade escrevendo crítica de cinema. De tal forma que podemos afirmar que a colaboração foi a tônica dominante entre os críticos de cinema e os jornais.

Todavia, se no Rio de Janeiro o *Jornal do Brasil* estabelecia novos padrões de agenciamento dos críticos, com a profissionalização e remuneração dos responsáveis pelas páginas de cinema, Fortaleza só conheceria o mesmo processo com Pedro Martins Freire, carinhosamente chamado pelos colegas de Pedro “Cinemeiro”.

Para Nobre (2006), uma das principais razões para o declínio da importância e a extinção dos suplementos literários e culturais surgidos na década de 1960, foi o fim da relação de colaboração entre as redações dos jornais e os intelectuais locais. O que nos faz supor que, a maneira do que ocorria no Rio de Janeiro, os intelectuais da cidade passaram a exigir a assinatura de contratos e o pagamento em dinheiro pelos textos enviados às redações. Isso ocorreu porque o nível de exigência para a manutenção de uma coluna de cinema era muito menor do que o exigido para a preparação semanal de uma página inteira com críticas, imagens e outros textos sobre cinema, o que podia afastar cineclubistas que possuíam outras atividades profissionais.

Nascido em maio de 1951, Pedro Martins Freire era muito jovem quando ingressou no CCF, por volta do final do ano 1963. Foi às primeiras sessões levado pelo cineclubista e crítico de cinema Wilson Baltazar, de quem era amigo de seu irmão mais novo.

²⁶ Sobre o impacto da crítica do jornal carioca *Jornal do Brasil*, Frota Neto (2015b) afirmou o seguinte: “O Caderno B do *JB* publicava semanalmente uma página dedicada exclusivamente à crítica de cinema. Especialistas como Miriam Alencar, Maurício Gomes Leite, Alberto Shatovsky, Sérgio Augusto, J. Carlos Avelar, Ely Azeredo e Alex Viany analisavam e criticavam os principais filmes lançados na época, se tornando uma referência para todos interessados na arte cinematográfica no Rio, no Brasil todo.”

Oriundo das classes populares, filho de carvoeiros da cidade de Caucaia, a sua trajetória familiar destoa dos demais membros do CCF, que em geral pertenciam à classe média de Fortaleza.

Pedro Martins Freire (2015) descreve o ingresso na entidade e a sua posterior profissionalização como crítico de cinema da seguinte maneira:

Eu tive a sorte, pois desde cedo me interessei por literatura, por livros, por leitura. Isso talvez tenha sido a diferença para que o Wilson Baltazar me visse diferente dos amigos do irmão dele que tinham minha idade. O Wilson Baltazar já tinha um pouco mais idade. Eu era moleque, com treze para quatorze anos. Assim eu comecei no cineclubismo, pois ele me levou para o CCF. Lá eu comecei a ler e a escrever. Comecei a fazer a leitura de tudo, e, em 1971, [...] o Darcy Costa me levou, pediu para eu fazer umas matérias para a *Gazeta de Notícias*, que lá tinha um suplemento chamado *Balaio* [a partir de 1967], criado pelo Tavares da Silva. Passei a fazer críticas. Críticas não, fazer comentários, matérias sobre cineastas na *Gazeta de Notícias*. De lá, mais um tempo a frente, por volta de 76, o Lustosa da Costa entrou na sala da ACI e me viu escrevendo no canto e me convidou para ir para o *Unitário*. Alguns meses depois comecei a escrever lá também.

E segue explicando como se estabeleceu vínculo empregatício com os jornais: “Eu passei a escrever. Inclusive foi no *Correio do Ceará*, onde, aos dezoito anos, eu assinei minha carteira profissional.” *Unitário* e *Correio do Ceará* pertenciam ao mesmo grupo, os Diários Associados, o que o deixou em dúvida de qual dos dois escreveu. Todavia, o fato é que no ano de 1969 ocorre a primeira profissionalização, com carteira assinada, de um crítico de cinema de jornal em Fortaleza.

Atualmente engenheiro civil aposentado, Enondino Bessa iniciou a sua participação no CCF no ano de 1959, quando as sessões do cineclube ocorriam no pátio interno do IBEU. Com dezoito anos de idade, a sua entrada no corpo de associados da entidade ocorre junto com a de um grupo de jovens.

Quando eu entrei, por coincidência entraram cerca de dez jovens juntos comigo [acaba por listar apenas sete]: Eu, Tavares da Silva, o Feijó Benevides, o Flávio Porto, o José Gomes Andrade, que já morreu, Cláudio de Sidou e Costa, que era mais velho mais entrou na mesma época com a gente. Eusélio Oliveira era um pouco mais velho do que eu, do que nós, era ainda muito jovem, tinha entrado relativamente há pouco tempo. (BESSA, 2015).

Cláudio de Sidou e Costa entrara no CCF na década de 1950. Ou seja, antes do grupo citado por Enondino Bessa, mas por ser ainda muito jovem, fora confundido com aquele grupo.

Na opinião de Enondino Bessa (2015), o final da década de 1950 presenciou uma grande dinamização das atividades do CCF:

Naquela época, no fim da década de 50 e início da década de 60, o auge do CCF, a época em que funcionou com maior repercussão a gente tinha uma página de cinema no jornal *O Povo*. Uma página que eu consegui pensando em principalmente divulgar as coisas que o CCF fazia. [...] quando houve o golpe de 64, na semana do golpe o jornal cortou, sabe?! A gente estava falando mal do Luiz Severiano Ribeiro, da chanchada e coisa e tal e eram amigos do Paulo Sarasate, que era o diretor do jornal na época e também senador, mandou cortar essa página.

Os desentendimentos com a direção do jornal *O Povo* foram motivadas pelas críticas dirigidas pelos cineclubistas à programação dos cinemas da Empresa Severiano Ribeiro em Fortaleza. O cine São Luiz, o mais moderno e importante, na Praça do Ferreira, o Cine Diogo, que desde junho de 1963 promovia em parceria com o CCF uma sessão semanal do chamado Cinema de Arte, e outros mais modestos e antigos como o Cine Majestic, formavam uma vasta rede de cinemas na cidade sob o controle da empresa. Além disso, as críticas às chanchadas produzidas pela Atlântida atingiam diretamente ao grupo, visto que esta produtora também pertencia à Empresa Ribeiro.

O principal alvo dos jovens cineclubistas com página no *O Povo* eram as produções do gênero chanchada produzidas pela Atlântida. O jovem Enondino Bessa e seus colegas assumiram a linha de frente na crítica aquele modelo de cinema produzido no Brasil. Na coluna intitulada *Cinema Nosso*, principalmente voltada para o Cinema Novo Brasileiro, de acordo com suas palavras: “Falava mal da chanchada, por isso perdi a página.” Mais ele não era o único a assumir essa postura: “O Francisco Tavares da Silva, em sua coluna no *Correio do Ceará*, também debochava muito da chanchada. Quando foi um dia soube que tinha sido cancelado pelo jornal, isso às vésperas do Golpe de 64, já em março.” (BESSA, 2015).

Consideramos assim, que a escrita crítica, a escrita cinéfila nos jornais dava ampla repercussão pública à esgrima de ideias ocorrida no âmbito do CCF, posicionando politicamente a entidade no campo das disputas em torno do significado e da importância atribuídas ao cinema. O mais importante jornal da cidade no período, *O Povo*, acabou cedendo às pressões políticas e econômicas e extingue a coluna sob a responsabilidade dos jovens cineclubistas. Do mesmo modo, o CCF seria punido com o encerramento das Sessões do Cinema de Arte do Cine Diogo. Reflexos do clima de repressão que o país conheceu após o Golpe e a Ditadura Militar.

Retomando o questionamento de Lêda Maria Souto (2015), “quem aos dezessete anos não quer dar opinião sobre tudo?” Eis o significado do exercício da prática do debate no ambiente do cineclube, motivação principal da escrita crítica: “Escrever, além do gosto da escrita, tinha uma coisa de vaidade”. Por sua vez, Enondino Bessa (2015) respondendo sobre a existência de pagamentos, afirmou: “A gente tinha aquela paixão pelo cinema. Achávamos que era um grande favor que nos faziam deixando escrever no jornal, nem pensávamos em pagamento.”

A página chamada Cine Jornal funcionou sob a responsabilidade de Enondino Bessa e outros nomes importantes na história do cineclubismo, José Gomes Andrade, Clinethe Sampaio e Francisco Feijó Benevides. Entretanto, a mesma foi conquistada através da interferência de um professor religioso que teve rápida passagem pela cidade, Irmão Adelino Martins (Ver nota 24). De acordo com Enondino Bessa, Irmão Adelino, era um frei marista que havia feito um curso de cinema e cineclubismo no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDEC) por determinação da Oficina Católica Internacional do Cinema (OCIC), entidade coordenada pela cúpula da Igreja Católica que tinha a finalidade de formar os clérigos para “correta orientação moral” de plateias católicas para o cinema, com foco principalmente na formação de cineclubes.

Sobre o curso e a criação da página, afirmou Bessa (2015):

[...] nós fizemos em 63 um curso de dois meses com o irmão Adelino, acho que agosto e setembro.[...] quando ele estava terminando o curso, nos disse: ‘Eu consegui com o pessoal do jornal *O Povo* uma página de cinema para sair aos sábados e quero pedir a colaboração de vocês’. Eu que já tinha ideia de escrever, principalmente sobre o CCF, fiz uns textos e levei para ele. Outros colegas também levaram, a Clinethe Sampaio foi uma delas. Eu conheci a Clinethe através desse curso, ela ainda era estudante secundarista. Era o ‘Curso de Iniciação Cinematográfica’ da Faculdade Marista Cearense, onde funcionava o Colégio Marista Cearense, na Avenida Duque de Caxias (Centro). Quando terminou o curso, pegamos essa página no jornal *O Povo* e, além disso, fundamos o Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Católica de Filosofia do Ceará.

A densa descrição da prosopografia do CCF, a apresentação dos contornos e dos conteúdos da presença dos cineclubistas nos jornais da cidade, ajuda a entender o papel público assumido por esses sujeitos enquanto grupo social específico em Fortaleza, nas décadas de 1950 e 1960. Questões como o significado de escrever em jornal, de participar de um grupo de cultura e de agir intencionalmente na formação de uma cultura cinematográfica nos moldes do cineclubismo ajudam a entender a trajetória do CCF.

A existência do CCF representou um espaço de crítica, de reunião e associação cinéfila, como o momento da fotografia da diretoria no final da década de 1960 (FIGURA 2), onde os cineclubistas posam dispostos em torno de uma mesa, tendo ao fundo um revisteiro com a logomarca da entidade, na forma de um rolo de filme, e, destacando-se um cartaz da revista Filme Cultura, da Embrafilme. Na fotografia, da esquerda para a direita a partir do terceiro participante, estão palestrante do encontro, João Maria Siqueira, seguido de Cláudio de Sidou e Costa, Enondino Bessa, Darcy Costa e José Gomes Andrade.

Figura 2 – Encontro do CCF na ACI.



Fonte: **ENCONTRO ...** Acervo Augusto César Costa (1967).

São “trajetórias cruzadas” na paixão pelo cinema, de “intelectuais de menor notoriedade”, mas que tiveram grande importância e grande repercussão enquanto articulados no grupo, especialmente os casos de Darcy Costa e Eusélio Oliveira. Sujeitos que agiram como “verdadeiros despertadores”, de ideias e paixões, dos quais, especialmente do primeiro, pretendemos haver (re) criado uma “genealogia de influências” (SIRINELLI, 2003, p. 246).

Se a liderança do movimento cineclubista fora incontestemente de Darcy Costa até meados da década de 1960, ao final desta década Eusélio Oliveira despontaria como liderança de outro grupo cineclubista, formado de jovens cineclubistas dentro do CCF, especialmente Régis Frota e Lêda Maria.

O relato de Francisco Tavares da Silva (1991, p. 3) sobre as agitadas sessões do CCF nos oferece uma dimensão daquela experiência:

Clube de Cinema de Fortaleza. Imagino-me em torno de uma mesa no quarto andar do edifício da ACI, após a exibição de um filme em 16 mm projetados por duas Bell & Hawell e operadas por José Gomes Andrade. Sentados, Darcy Costa, Eusélio Oliveira, L.G. Miranda Leão, Enondino Bessa, Cláudio de Sidou e Costa, Flávio Porto, Tarcísio Tavares, Pedro Martins, o *cinemeiro* e outros que me escapam. As discussões eram acaloradas, as vozes se alteravam para discutir Orson Welles, Glauber Rocha, Kubrick, Resnais, Ford, Chaplin e outros ícones do cinema.

Era o tempo do Cinema de Arte do Cine Diogo, da *Gazeta de Notícias* e do *Balaio*, da Praça do Ferreira e dos papos que varavam madrugadas.

Conforme assinalou Pedro Martins Freire (2015), em meio a discussões, o clima podia a ser tenso, com direito a “murros na mesa”, e já no final da participação de Eusélio Oliveira no CCF, de acordo com os entrevistados, havia uma clara atmosfera de tensão.

No início da década, de acordo com sua biógrafa Beatriz Jucá Pinheiro (2016, p. 51), especialmente após a articulação da FNNC, Eusélio Oliveira passa a participar efetivamente da diretoria e da organização dos eventos do CCF. Junto com Darcy fez contatos com pessoas do cinema e do cineclubista de várias regiões do país, com destaque para o amigo de ambos, Cosme Alves Neto, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ainda de acordo com Pinheiro, “Eusélio havia se tornado um ativista na área. Lia muito livros sobre cinema e incorporara o sonho e a dedicação do amigo Darcy Costa.”

Após a realização da VI Jornada Nacional de Cineclubes (sobre as Jornadas Nacionais de Cineclube ver tópico 2.5), organizada pela Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (ver tópico 3.3) e pelo CCF, em Fortaleza, em 1967, o antagonismo entre Darcy Costa e Eusélio Oliveira motivou o rompimento entre os dois e a formação de outro grupo cinéfilo. Eis o primeiro rompimento do movimento cineclubista de Fortaleza.

Conforme Pinheiro (2016, p. 57), da leitura que faz de correspondências de Darcy Costa para Cosme Alves Neto, em 1967, meio ao clima de tensão crescente entre os dois: “Eusélio decidiu realizar uma sessão secreta e irregular para fazer alterações na diretoria do clube”. Na verdade, o golpe desferido por Eusélio se dera na direção da FNNC, quando destituíra irregularmente a diretoria eleita no II Encontro Norte-Nordeste de Cineclubes, realizado em paralelo a VI Jornada Nacional de Cineclubes, e tomara a para si, junto com a cineclubista Lêda Maria, a direção da FNCC. Entidade que firmara naquele ano convênio com a Universidade Federal do Ceará.

Ao tomar para si a direção da FNNC, a despeito do resultado das eleições do II Encontro Norte-Nordeste que reelegeram Darcy Costa presidente, Eusélio tomou a liderança da primeira entidade do campo do cinema a estabelecer uma parceria ampla com a UFC, instalando, inclusive, naquele mesmo ano sua sede em uma sala da universidade.

Nesse sentido, a criação da Casa Amarela, em 1971, pode ser considerada um desdobramento da liderança de Eusélio Oliveira na FNCC, que se instalara na UFC em decorrência do prestígio adquirido pelo CCF. Concentrando suas atividades na realização de atividades no âmbito da UFC, da qual Eusélio tornara-se membro do corpo docente, a entidade perdeu, ao longo destes três anos, espaço como instância de representação dos cineclubes das duas regiões.

Para Francisco Régis Frota Araújo (2015), o início dos anos 1970 marcou uma definitiva cisão cineclubista:

O Eusélio consegue com que a UFC se comprometa a financiar o Cinema de Arte Universitário [CAU] da Casa Amarela. Pintou a Casa Amarela, uma casa antiga que tinha lá. Eusélio fez um convênio com o Centro de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR), embora tivesse sido preso durante a revolução [Golpe de 64], acusado de comunista. O convênio com o CPOR pagava para trazer os filmes. Ele começou lá e foi se diversificando. Hoje temos pelo menos cinco cursos superiores de cinema (UFC, UNIFOR ...). Portanto, a história do CCF começa a morrer a partir daí, dos anos 70. Mas ficaram os frutos...

Importante ressaltar que após a cisão e o crescente peso da Casa Amarela no movimento de cultura cinematográfica, o CCF continuaria ativo por mais de uma década, passando pela liderança de Antônio Frota Neto, voltando para Darcy Costa e, depois, por José Maria Porto.

Apesar da rivalidade e do “golpe” na direção da FNNC, a que Eusélio chamava de “revolução cineclubista” (PINHEIRO, 2016, p. 57), a amizade entre os dois continuaria. Para Enondino Bessa (2015):

Eusélio era realmente um cara muito inteligente, muito culto, lia muito. A rivalidade deles que havia no princípio, ele e Darcy Costa que também era muito inteligente e muito culto, era a vaidade. Quando eu falo em vaidade, digo que certas pessoas têm até razão de ter vaidade, era o caso que eu dizia dos dois. Eu comentava com os outros colegas que achava que tanto Darcy como Eusélio tinham razão de ter vaidade, e por causa da vaidade deles, digamos assim intensa, eles se chocaram no começo. O Darcy dizia que o Eusélio só era de fazer aquela onda e quando chegava a hora de trabalhar mesmo ele não trabalhava. Depois o próprio Darcy reconheceu que o Eusélio era o contrário, fazia aquela agitação e trabalhava muito. A Casa Amarela foi organizada com muito trabalho do Eusélio junto à UFC. O Eusélio era

um cara que agregava. Ele criou um grupo enorme de estudantes, de pessoas ligadas ao cinema. Deu curso de cinema, produziu filmes ele mesmo.

Provavelmente a síntese mais vívida da amizade e das rivalidades entre Darcy Costa e Eusélio Oliveira foi produzida por Francisco Tavares da Silva (1991, p.3) em meio à comoção com o assassinato de Eusélio. Apesar de longa, vale a reprodução pela beleza da amizade descrita:

Eusélio Oliveira era um homem grande. Sua maneira de ser afável, gentil e amigo, contrastava com *vozerão*. Gostava de falar alto, adjetivando, alfinetando, provocando. Gestos largos e sorriso aberto [...] advogado sempre em busca de causas a defender. Dono de um entusiasmo juvenil, fez a alegria de todos que o cercavam. Era uma espécie de irmão mais velho, maninho levado, mais vivido, com malícia no e olhar bondade no coração.

Eusélio Oliveira me lembra outro personagem muito querido, Darcy Costa era mais calmo, pensava duas vezes antes de falar. Estava sempre freando e ordenando o entusiasmo do Queridão [apelido de Eusélio]. Às vezes, discutiam. Mas quem nunca discutiu com o Queridão? Mas numa coisa eram almas absolutamente gêmeas: na paixão pelo cinema, pelo cineclubismo, pela liberdade de pensamento e expressão. Abominavam a truculência e a opressão. Darcy era um pai sábio e ponderado; Eusélio, o irmão mais velho, ousado e falastrão. Dois homens parecidos e diferentes, irmãos pela ideia e pela paixão. Ambos se foram. Um levado por uma doença cruel, o outro, por tiros assassinos.

Dois retratos de personagens distintos do cineclubismo que são também panoramas do gesto cineclubista na cidade. Dois intelectuais que se dedicaram à promoção da cultura cinematográfica e se encontraram no CCF. Lideranças dos dois polos do movimento cineclubista a partir do início da década de 1970, com temperamentos e, principalmente posturas e trajetórias diferentes no cineclubismo, representantes de projetos de cinefilia: o modelo tradicional de cineclube para associados e uma forma nova derivada da institucionalização de parte do movimento de cultura cinematográfica na universidade. Tema este que mereceria um trabalho específico de pesquisa, do qual apenas nos aproximamos.

2.4 Espaços e instituições do cinema e do cineclubismo em Fortaleza

O bairro por excelência da experiência do CCF foi o Centro da cidade de Fortaleza. Pois, apesar do gradativo predomínio de prédios comerciais, de escritórios, de consultórios médicos e outros estabelecimentos comerciais nesta área, havia uma grande ocupação por residências de pessoas de classe média e alta, além de escolas, cinemas e outras instituições culturais. Entretanto, conforme Jucá (2003, p.42), ocorreu um longo processo de diminuição da importância do Centro para as classes média e alta, classes sociais mais

inclinadas a consumir os terrenos, casas, e novos edifícios frutos da expansão urbana e da especulação imobiliária, fazendo com que estas “famílias de melhores posses” fossem abandonando-o como local de moradia e como lugar de frequência regular.

O perfil dos bairros de elite sofreu acentuada modificação ao longo dos anos 50. Por um breve período, a Praia de Iracema tornara-se foco de atração das elites fortalezense. A Avenida 13 de Maio, ocupada por “boas residências”, deu origem ao segundo bairro elegante da cidade, que em 1956 passou a ser chamado de Bairro de Fátima. Aldeota passou a condição de bairro predileto da classe alta, um verdadeiro símbolo de modernidade. Apesar de Benfica e Jacarecanga ainda abrigarem famílias de destaque, o novo símbolo de status social era morar na Aldeota, considerado o centro residencial mais grã-fino da cidade.

A despeito das particularidades da urbanização de Fortaleza, arriscamos a interpretação de Henri Lefebvre (2001, p. 17), quando se refere à Atenas moderna: “Circuito frágil, que pode se romper a todo instante, que define um *tipo* de urbanização sem industrialização ou com fraca industrialização, mas com rápida expansão da aglomeração, especulação com os terrenos e imóveis, prosperidade ficticiamente mantida pelo circuito.” O próprio autor afirma que este tipo de urbanização com pouca industrialização teria paralelos na América do Sul, com suas cidades de bairros elegantes cercados por uma vizinhança de favelas. Cidades formadas das antigas estruturas agrárias que se dissolvem e obrigam camponeses sem posses ou arruinados a “afluírem para as cidades a fim de nelas encontrar trabalho e subsistência”.

Os espaços e instituições dos encontros de pessoas e ideias que formaram a rede sociabilidade intelectual reunida no CCF, foram o Instituto Brasil- Estados Unidos (IBEU), quando funcionava na Rua General Sampaio com Avenida Duque de Caxias (1951 a 1955), e posteriormente na Rua Solon Pinheiro (1ª sede própria do IBEU inaugurada em 1956), sedes do CCF durante a década de 1950. A Associação Cearense de Imprensa (ACI), na Rua Floriano Peixoto, onde o CCF tinha instalado secretaria, biblioteca e onde realizava as sessões de cinema e outras atividades durante a década de 1960. Os cinemas comerciais do Centro de Fortaleza, especialmente o Cine Diogo (fundado em 1948), na Rua Major Facundo, e o Cine Art-Palácio (1959), na Rua Barão do Rio Branco. Duas salas de cinema nas quais o CCF realizou *avant-premières*, exhibições especiais, festivais de filmes e uma sessão semanal permanente de cinema de arte. A livraria Renascença, principal referência para compra de livros de cinema, propriedade de Luís Maia, membro da diretoria do CCF. Além de praças, calçadas e ruas do Centro.

Num itinerário sentimental da cidade, Leite (2011a, p. 357) aponta o IBEU, a ACI e a Casa de Cultura Raimundo Cela, quando estava instalada no Palácio da Luz, a partir de 1975 (onde o acervo e a documentação do CCF ficaram guardados nos anos finais da década de 1970), como as referências da memória do cineclubismo na cidade. Referindo-se à liderança de Darcy Costa e aos espaços da cidade, o autor afirma: “A trajetória do Clube de Cinema de Fortaleza, com a marca da personalidade de Darcy Costa, vai deixando memória em diferente locais e instituições onde buscou e encontrou abrigo para suas sessões cinematográficas e espaço para sua secretaria e biblioteca.”

A força do cineclubismo advém de sua condição de experiência de *associativismo cultural*. Reconhecidas no trabalho teórico-empírico de Natália Azevedo como “possíveis eixos estruturadores das dinâmicas locais de desenvolvimento.” Baseando-se na leitura sociológica de Azevedo (1997, p. 131), compreendemos que a rede de sociabilidade intelectual que o CCF, compreende uma parte criada pelo cineclube e também uma rede de sociabilidade maior e anterior a sua própria existência, com a qual contribuiu na dinamização da dinâmica cultural maior de Fortaleza. Nas palavras da autora:

São redes de sociabilidades e identidades, espacial e temporalmente situadas, a cultura do associativismo cultural confrontam-se, nos diversos meios institucionais, políticos e sociais locais, com *universos de possíveis* que configuram as suas redes de atuação cultural, os seus públicos-alvo, os seus projetos e as suas práticas associativas e culturais.

O cineclubismo criou uma dinâmica de associação capaz de reunir ao longo de mais de trinta anos um número significativo de pessoas no espaço do Centro de Fortaleza, contribuindo para a formação de redes de contato baseados no objetivo comum de ver, debater, ler e escrever sobre cinema.

O CCF, numa dimensão mais restrita, e as salas de cinema comercial no quadro urbano maior de Fortaleza, foram responsáveis pela criação de públicos fixos para o produto cultural cinema. São os *habitués* de uma sala de cinema, são os associados e frequentadores assíduos do CCF. Pessoas que adotaram como rotina a prática de saída em determinados dias da semana para ida ao cinema ou ao cineclube. No CCF, as sessões de cinema regularmente ocorriam aos domingos no horário de 19h, enquanto as salas de cinema tinham suas sessões mais concorridas nos finais de semana, especialmente as de sábado nas primeiras horas da noite.

Conforme assinala Janice Caiafa, em prefácio à obra de Talitha Ferraz (2012, p. 16), “o cinema tem sido um grande dispositivo urbano de austeridade”, assumindo um grande potencial na construção de espaços públicos nas cidades brasileiras do século XX. “O cinema convida a ir à rua para assistir a filmes ao lado de desconhecidos.” De tal forma que o cinema foi um aliado da cidade ao criar situações que se integram fortemente a fluxos urbanos de encontros e deslocamentos.

Conforme Leite (2011b, p. 11), com a instalação de salas fixas de exibição o cinema estruturou-se como prática social amplamente difundida, transformado no espetáculo preferido da população fortalezense. Na década de 1920, um dos mais importantes aspectos da vida social da cidade eram os filmes exibidos nos cinemas Majestic Palace e no Moderno. Em fases posteriores, o Cine Diogo e o São Luiz foram alçados a posto de cinemas mais *chics* da cidade, atraindo os setores mais abastados. Eram locais onde ocorriam diariamente sessões pagas e com grande afluência de público. Conforme Jucá (1996, p. 8) e Leite (2011a), a prática de ir ao cinema, de partilhar o espaço comum do *hall* de entrada, a circulação no ambiente urbano e os encontros interpessoais dentro e nas proximidades desses locais, como praças e ruas do Centro, engendrou importante aspecto da cidade desde as primeiras décadas do século XX.

Luiz Severiano Ribeiro foi o maior beneficiário local da implantação definitiva do cinema como prática cotidiana, pois rapidamente dominaria o mercado local de exibição. Mesmo as salas de cinemas mais simples localizadas fora do Centro, os chamados “poeiras”, que não foram adquiridos por Ribeiro, tinham a programação sujeita a sua empresa, visto que ela também controlava o mercado de distribuição de filmes, especialmente os de origem norte-americana.²⁷ Com as inaugurações do Majestic Palace, em 1917, do Cine Moderno, em 1921, e do Cine Polytheama, em 1922, formava-se um poderoso conjunto de cinemas, todos de frente à Praça do Ferreira, e no mesmo quarteirão da Rua Major Facundo, “compondo o que se poderia chamar de Cinelândia fortalezense”²⁸. Eis a consagração do cinema no espaço mais central e importante de Fortaleza.

²⁷ Conforme Leite (*in* BEZERRIL, 2012, p. 69): “Era nesse contexto que a exibição cinematográfica fortalezense na década de 20 apresentava todos os seus bons cinemas integrados à Empresa Ribeiro, restando, fora desse núcleo, apenas uma crescente rede de cinemas suburbanos e no interior do Estado – estes ainda assim, dependentes de Ribeiro para a obtenção de filmes”.

²⁸ O termo Cinelândia refere-se a áreas que concentravam salas de cinemas próximas umas as outras. São locais considerados polos exibidores por haverem reunido, em algumas cidades brasileiras da década de 1920 até o final da década de 1990, uma grande quantidade de salas de exibição em torno de uma praça. O protótipo foi idealizado por Francisco Serrador, na década de 1920 para a Praça Floriano, no Centro da cidade

As atividades desenvolvidas pelo CCF, impulsionadas pelo gosto ao cinema difundido em amplos setores da sociedade fortalezense, criou “dinâmicas culturais” de ida ao cinema no cineclube em dia determinado da semana. Podemos considerar o ambiente do CCF um misto de público e privado, instituição de difusão ampla de determinados gêneros e obras cinematográficas, ao mesmo tempo em que promovia um consumo distintivo do produto cultural cinema. Inicialmente no IBEU, posteriormente na ACI, a programação do CCF realizada nos encontros para ver e discutir cinema gerou um espaço de convivência regular, e foi responsável por formar a rede de sociabilidade da entidade.

A prática regular de ida ao cineclube implica a existência de públicos mais restritos numericamente e com perfil social aproximado. Outro aspecto a explicar a regularidade da presença dos associados está relacionado à distribuição territorial das moradias dos associados. De acordo com o quadro analítico desenvolvido por Azevedo (1997, p. 188), “as práticas de ida ao cineclube localizam-se na área de residência envolvente dos associados e dos agentes culturais.” Adotando a terminologia desta socióloga, a frequência ao CCF configurava uma ‘*prática cumulativa*’, mais do que uma prática ocasional, significando que o associado devia e costumava manter a regularidade na frequência ao CCF.

Uma lista de nomes e endereços dos críticos de cinema pertencentes à Associação Críticos de Cinematográficos do Ceará (ACCC)²⁹, datando de meados do ano de 1964, quando o CCF estava instalado na sede da ACI nas proximidades da Praça do Ferreira, torna possível rastrear a localização geográfica e espacial dos cineclubistas no espaço da cidade. Importante ressaltar que os nomes que formavam o quadro de associados e de diretores do CCF são os mesmo que estão presentes no grupo participante da ACCC. Tornou possível concluir que lugar de moradia nas proximidades do CCF indica condição de regularidade da frequência, ou mesmo de estímulo à participação das pessoas no cineclube.

Com onze dos críticos morando em suas ruas e avenida, o Centro predominava como local de moradia. Moravam ali Eusélio Oliveira (Rua Senador Pompeu), Clinethe

do Rio de Janeiro, em torno da qual se estabeleceu um complexo de serviços e lazer, transformando-a num grande polo comercial e cultural. Malgrado o plano de Serrador, na década de 1940, “Cinelândia” continua a popularmente nomear o entorno da Praça Floriano e transformou-se num denominação adotada noutras cidades.

²⁹ Fundada em abril de 1964, durante a Convenção de Críticos Cinematográficos do Ceará, a ACCC pretendia ser entidade representativa da categoria frente às casas exibidoras da cidade e as chefias das redações dos jornais nos quais assinavam suas críticas. A primeira Diretoria foi formada por eleição no dia 15 de maio de 1965, composta por: Enondino Bessa, Presidente; Raimundo Ramos Freire, vice-presidente (secretário Geral do CCF); Francisco Tavares da Silva, secretário (Conselho Executivo da Federação Norte Nordeste de Cineclubes); Francisco Feijó e Benevides, tesoureiro (secretário adjunto do CCF); Darcy Costa, presidente do Conselho Fiscal.

Sampaio (Rua Pe. Mororó), L. G. Miranda Leão (Trav. Guaramiranga), José Maia (Rua Guilherme Rocha), Francisco Feijó e Benevides (Av. Tristão Gonçalves), Palmela de Aguiar (Rua Conselheiro Tristão), constando ainda endereços nas ruas Barão Rio Branco, Rodrigues Júnior e D. Leopoldina. Moravam em Jacarecanga e Benfica, bairros contíguos ao Centro, respectivamente, Enondino Bessa (Rua Carneiro da Cunha), e Francisco Inácio de Almeida (Rua Quintino Boicaúva). Fora do perímetro mais central da cidade, encontramos três expoentes do cineclubismo em Fortaleza, Darcy Costa (Rua Leopoldo Fernandes, Bairro de Fátima), Cláudio de Sidou e Costa (Praia de Iracema) e José Gomes Andrade (Av. 14 de Julho, no Bairro Montese). (ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFÍCOS DO CEARÁ, 1964).

Antes de mudar-se para uma casa nas proximidades da Avenida Treze de Maio, no Bairro de Fátima, Darcy Costa e sua família moravam nas proximidades da Praça do Ferreira, no Centro. Augusto César Costa, filho de Darcy, refere-se ao processo de preparação para a exibição semanal do CCF, exprimindo uma relação entre cineclubismo e circulação de pessoas da classe média no espaço urbano nas décadas de 50 e 60, além de apresentar detalhes técnicos da preparação para projeção de filme em 16mm:

O papai exibia ele próprio os filmes. Quando fiquei adolescente eu o ajudava. A gente não tinha carro, eu ajudava ele levar lá de casa, na [Rua] Major Facundo até a [Rua] Floriano Peixoto na ACI, levar as latas de filmes. Os filmes eram recebidos pelos Correios, a gente recebia geralmente na quinta-feira. Ele tinha um projetor de 16mm em casa, pequeno e antigo. Ele revisava o filme, pois o filme às vezes vinha quebrado e se um filme desses quebrasse no meio da sessão, fazer o quê? Parar a sessão para emendar o filme? Ele verificava, se de repente o filme tivesse quebrado, se o celuloide tivesse partido, ele tirava um quadro, um quadro do celuloide que estava estragado que estava seccionado, raspava com uma gilete e colava com acetona. Que era uma coisa que permitia o celuloide colava com a acetona. Você não podia usar, não tinha cola tudo e essas colas de hoje. A acetona era o meio ideal para você fazer uma colagem. Ele tinha uma cortadeira, como se tem hoje em salas e espaços de edição de filmes. Com a cortadeira cortava o que tinha quebrado, tirava um quadro, de forma que o salto de imagem que dava naquela emenda era mínimo, o espectador não notava. Só um *flic*. Um *flic* de luz passava. Era melhor que partir o filme depois: parar a sessão, acender a luz... ‘vamos fazer a emenda agora’, se perdia pelo menos uma hora nessa brincadeira [...].

Ele assistia, porque a gente recebia na quinta-feira. Ele levava lá pra casa. Os filmes vinham empacotados em latas redondas de zinco. Ou então em caixas, com cintas de couro, um cinturão de couro amarrando a caixa. Ele chegava no Correio, ele tinha uma caixa postal, era a caixa postal 707 e esse material chegava lá. A caixa postal era dele, particular, mas ele cedeu para o CCF. Então nos Correios, ali na agência central, vizinho ao Mercado Central. Ele recebia na quinta-feira, vinha via aérea e ficava por lá esperando por ele. Então ele abria a caixa postal e dentro da caixa tinha um aviso: “tem encomenda para o sr. Darcy Costa. Procure no guichê”. Porque evidentemente não cabia dentro da caixa postal, não cabiam quatro latas de filmes. Um filme longa-metragem eram, geralmente, pelo menos três latas, três carretéis grandes. Então ele exibia, rebobinava lá em casa. Quando chegava o domingo, nós saíamos caminhando, as máquinas já estavam colocadas no local onde funcionava o

CCF, o José Gomes já estava lá e a gente levava os filmes que estavam guardados em casa. Depois ele conseguiu comprar um carro, um jipe e aí a gente levava já pro CCF no sábado mesmo e já deixava montado. Essa rotina ele repetiu durante trinta anos, durante trinta anos. (COSTA, 2015a).

Oriundo da cidade de Baturité e morando no bairro do Benfica desde meados da década de 50, Francisco Inácio de Almeida (2015) relata seus encontros com Eusélio de Oliveira, com quem dividiu, além da cinefilia e do cineclubismo, os bancos da Faculdade de Direito da Universidade do Ceará³⁰ e a carteira de afiliado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). “O CCF era não só uma convivência era mais que um grupo de convivência. Não era só nos dias das sessões. Geralmente na Praça do Ferreira era o centro do encontro da gente.” Os encontros e discussões não estavam circunscritos ao CCF:

Eusélio morava lá perto da Antiga Praça da Faculdade de Direito [UFC]. Nos encontrávamos perto da casa dele e era muita conversa, discussão [...] era como encontrar com o Darcy para tomar um cafezinho. *Aah!* [exclama alegremente], tome conversa sobre cinema. Darcy era concentrado no cinema, era apaixonado, era impressionante. Era uma bela figura. (ALMEIDA, 2015).

Morador da Praia de Iracema, bairro considerado distante do Centro, o funcionário público federal na Universidade do Ceará, Cláudio de Sidou e Costa (2015) descreve a expansão da convivência proporcionada pela rede de sociabilidade intelectual para além da sala de exibição: “A Praça do Ferreira era um lugar de encontro. Depois das sessões do Cinema de Arte e do Clube era comum ficar conversando até depois da meia noite e nunca teve assalto. Hoje eu não teria coragem de ficar lá”.

Fortaleza conhece no período de redemocratização do Brasil uma intensa agitação no campo³¹ artístico e intelectual que encontra espaço privilegiado nas páginas dos jornais de circulação diária. Período do final do Estado Novo em 1945, até o início da Ditadura Militar em 1º de abril de 1964, ao qual podemos incluir, em termos de efervescência cultural, os quatro anos que separam o golpe militar do Ato Institucional nº5, baixado em 13 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva.

³⁰ Em 1965 foi instituído o nome atual, Universidade Federal do Ceará, seguindo padronização dos nomes das universidades federais do Brasil.

³¹ Campo em Bourdieu (1996, p. 181) é o conceito que designa estruturas de sociabilidade e “os mecanismos de luta pelo monopólio e imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas, é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza”, englobando diversas áreas da vida social em determinados aspectos das organizações sociais, como por exemplo o denominado campo artístico ou literário.

Compreendemos no nosso caso que a rede de sociabilidade intelectual é o conjunto de entidades, sujeitos e ideias relativas ao cinema, cultura cinematográfica e cineclubismo que se articularam em graus e momentos variados à história do CCF. Tal rede manifesta-se, inclusive, nos engajamentos individuais dos cinéfilos do CCF noutras manifestações e instituições de cultura e arte da cidade. Rede que se articula e legitima através da imprensa periódica. Somam-se nela capitais culturais, num esforço mútuo de definir um lugar de distinção ocupado pelos sujeitos e cada uma daquelas instituições participantes no campo da cultura e da arte.

Discorrendo sobre a ambiência cultural do início da década de 1940, o artista plástico e historiador Roberto Galvão (2008, p. 51) afirma que as entidades de cultura mais atuantes da cidade eram o Instituto Histórico do Ceará (1887), a Casa Juvenal Galeno (década de 1920), Centro Acadêmico Clóvis Beviláqua e o Centro Estudantal Cearense (1931), a Sociedade de Cultura Artística (1931), o IBEU, A Associação Cultural Franco Brasileira (1943), a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP, 1944), e grupo Clã de Literatura e Arte, este último com significativa atuação nos anos quarenta, cinquenta e sessenta.

Dos encontros e partilhas do interesse pelo cinema como expressão artística, encontramos exemplo na primeira página do suplemento *Literarteg.n.* do jornal *Gazeta de Notícias*, de janeiro de 1961. Noticiava-se ali, num texto ocupando o centro inferior da página, a cerimônia de posse de nova diretoria para “reger os destinos do CCF, entidade de cultura cinematográfica” (POSSE..., 1961, p. 1). A notícia destacava que naquela solenidade o pintor Zenon Barreto (com nome grafado todo em maiúsculas) falou em nome dos associados da entidade parabenizando a diretoria eleita e desejando-lhe um bom trabalho.

A lista de diretores eleitos para o biênio 1961-1962 inicia com o presidente Darcy Costa, seguido do artista plástico Nilo de Brito Firmeza (Estrigas),³² no cargo de vice-presidente. O jornalista e estudante de Direito da Universidade do Ceará, Francisco Inácio de Almeida tomava posse como secretário geral e Antônio Flávio Porto Bezerra de Menezes na função de secretário. Outro pintor, com experiências em documentário de cinema amador em 16 mm, João Maria Siqueira³³ era o tesoureiro, e José Gomes Andrade o bibliotecário. O

³² Nilo de Brito Firmeza, Estrigas (Fortaleza, 1919-2013), pintor. Em 1953 foi presidente da SCAP. Tomou parte em várias mostras coletivas e individuais. Desenvolveu atividade de crítico de arte e atuou em várias comissões julgadoras de salões de arte.

³³ Desenhista e pintor autodidata, João Maria Siqueira nasceu em Pacatuba- CE, em 1917. Participou de várias mostras coletivas. Um dos fundadores do Centro Cultural de Belas Artes e da SCAP. Dirigiu a Casa Raimundo Cela e presidiu o CCF na década de 1970. Dirigiu os filmes: “Caminhos sem fim” (1946), “Rede de dormir”

conselho fiscal foi formado por Luís de Carvalho Maia, proprietário da livraria Renascença e Antônio Girão Barroso. A mesa diretora da Assembleia Geral, órgão responsável pela realização de eleições, prestações de contas e mudanças no estatuto, ficou sob a presidência do advogado, crítico de cinema e poeta Eusélio Oliveira, acompanhado Claudio de Sidou e Costa do crítico de cinema Calberto Albuquerque.

A pequena notícia de posse da nova diretoria é a expressão pública de uma solenidade que se faz importante pela legitimidade adquirida pelo CCF e por aqueles que compõem seu corpo de associados e de dirigentes no campo intelectual e no campo artístico da cidade. É possível observar uma ampla representatividade no CCF, com a participação direta de artistas plásticos, pintores e escultores, poetas, outros artistas e intelectuais que também participaram de outras instituições de cultura. Da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP): Zenon Barreto (escultor), Estrigas e João Maria Siqueira. Do grupo Clã, um de seus principais articuladores, Antônio Girão Barroso, que participou da fundação da SCAP e que por essa época era o jornalista responsável pelos suplementos literários dos jornais *Unitário* e *Correio do Ceará*. Do Clã fizeram parte do CCF, Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Aluizio Medeiros.

Na mesma página foi publicado um poema concretista assinado pelo cineclubista Eusélio Oliveira (OLIVEIRA, 1961, p. 1), grafado em letras destacadas e na forma gráfica geometrizada. Ao centro da página, acima da notícia de posse, encontra-se uma pequena nota antecipando os resultados de uma descoberta de Zenon Barreto. De acordo com o próprio pintor, “descoberta que vem revolucionar o campo do desenho geométrico” (IMPORTANTE..., 1967, p. 1). Sobre o concretismo, Galvão (2008, p. 119), afirma que desde a década de 1950, o movimento de arte concretista no Ceará envolveu “homens de letras e artes do porte” de Alcides Pinto, Pedro Henrique Saraiva Leão, Arialdo Pinho e os cineclubistas Antônio Girão Barroso, Eusélio Oliveira, Zenon Barreto, Estrigas e Goebel Weyne³⁴.

Encontra-se na mesma página do suplemento da edição de janeiro de 1961, uma reprodução de gravura (FIRMEZA, 1961, p. 1) de Nilo Firmeza (Estrigas) na parte central superior. Mais um indício da existência uma rede de sociabilidade intelectual entrelaçando

(1963) e o inacabado “Colecionador de Crepúsculos” (1967). Faleceu em Fortaleza em 1997. (GALVÃO, 2008, p. 137).

³⁴ Goebel Weyne (Fortaleza- 1933 [?]), pintor, desenhista e designer. Foi membro da diretoria do CCF, realizou palestras e curso sobre cultura e cinema. Um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro.

membros do CCF e SCAP, na qual já incluímos o grupo Clã e o próprio meio jornalístico de Fortaleza no período entre as décadas de 1940 e 1960. Cinema e cultura cinematográfica eram interesses também de sujeitos ligados a outros meios de expressão artística da cidade, tais como a pintura, a gravura, a poesia e a literatura de uma maneira geral.

Dentre as associações de cultura do período, todavia, o grupo Clã teve maior contribuição na difusão da ideia de cinema como arte, e teve participação decisiva na criação do CCF, pois foi nas páginas dedicadas às críticas de cinema da revista Clã onde apareceu o que Girão Barroso denominou de “chamamentos” para criação de um cineclube na cidade. As crônicas de Girão Barroso ensejaram o encontro com jovens leitores como Darcy Costa o cineclubismo, contribuindo para o surgimento de uma nova crítica cinematográfica em Fortaleza. Os textos publicados por Girão Barroso na Revista Clã formam o primeiro grupo de “literatura cinéfila” a despertar uma nova forma de paixão pelo cinema, a paixão do cinéfilo e cineclubista que resultou na articulação inicial do CCF.

3. O CINECLUBE E A CIDADE II: O CINECLUBISMO NA DÉCADA DE 1950

3.1 O debate sobre cinema na Revista Clã (A linha reta do cinema como arte)

A sigla Clã corresponde ao mesmo tempo ao grupo literário que promoveu seus membros através de lançamentos de livros através da editora Cooperativa Edições Clã, e à sua revista de cultura, reunindo em suas páginas e fileiras jovens escritores e poetas que ao longo dos anos foram alcançando imenso prestígio e poder simbólico no campo da literatura no Ceará. Dentre alguns títulos publicados pela editora do grupo, encontram-se: “Águas mortas”, contos de Eduardo Campos, de 1947; “A posição do escritor na reconstrução do mundo”, de Mozart Soriano Aderaldo, de 1947; “Caminho sem horizonte”, de 1958, de Arthur Eduardo Benevides, e; de Fran Martins, “Cruzeiro tem cinco pontas”, romance de 1950.

Para o estudioso da literatura cearense Sânzio de Azevedo (1975, p. 427):

Surgido na década de 40, o Grupo Clã veio a trazer, como contribuição mais importante às nossas letras, a definitiva implantação do Modernismo no Ceará, precisa e felizmente numa época em que essa corrente já não necessitava dos arreganhos iconoclastas nem das piadas demolidoras dos primeiros momentos. Digase assim, de passagem, que o modernismo, em nosso Estado, já surgiu algo amadurecido, mesmo em suas mais remotas manifestações.

A revista tinha proposta de circulação trimestral e no lançamento do número 0, a diretoria era composta por Antônio Girão Barroso, Aluísio Medeiros e João Clímaco. O primeiro número trazia textos de literatura, trechos de romances e poesias, resenhas, opiniões e críticas de livros, filosofia, análise política, além da crítica cinematográfica. O editorial firmava compromisso com leitores e anunciantes no qual a revista afirmava ser destinada a um público ligado às questões literárias.

Neste contexto, muitos movimentos intelectuais tiveram promoção e divulgação assegurada pelas páginas da revista Clã e de forma mais difusa na atuação dos membros do grupo. Sua atuação se fez sentir no Instituto do Ceará, na Academia Cearense de Letras, na Casa José de Alencar, na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCPAP), entre outras instituições, incluindo o CCF e a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC).

Sobre o papel do grupo e da Revista Clã no movimento cultural de Fortaleza nos anos de 1940, Galvão (2008, 85) afirma: “[...] Clã não era apenas um grupo de poetas e ficcionistas, como afirmava Mozart Soriano Aderaldo, era algo mais amplo congregava outros

artistas, sociólogos, ensaístas, críticos.” Como exemplo o autor cita o famoso almoço na casa do escritor Eduardo Campos, no Bairro Mudubim, em 1942, considerado a origem do grupo que contou com a presença de escritores como Antônio Girão Barroso, além do anfitrião, Aluízio Medeiros, e pintores como Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Estrigas.

Podemos afirmar que Clã e SCAP ajudaram a criar uma ambiência de debates intelectuais na cidade³⁵. Em meados da década de 1940, através do debate entre pintores, artistas plásticos e escritores modernistas, estas duas entidades foram responsáveis por importantes atividades que mudaram o cenário cultural da cidade. Especialmente aproximando-o das artes modernistas. Conforme Galvão (2008, p. 87):

Foi na ambiência desse debate, em torno das mesas dos cafés da cidade, discutindo problemas e posturas intelectuais, sem muita rigidez ideológica, que se estabeleceu o cenário onde se desenrolaram as atividades culturais que mudaram ou acordaram os olhares provincianos para uma nova realidade que se manifestava no mundo. O diálogo que, naquele momento, foi possível entre escritores e pintores, trouxe uma contribuição inquestionável para a produção intelectual fortalezense e a implantação efetiva de valores artísticos mais abrangentes. Foi um encontro que proporcionou um clima estético que se materializou na arte de Aldemir Martins, Barrica, Antônio Bandeira, [...] Antônio Girão Barroso, Eduardo Campos, Fran e Lúcia Martins, entre outros.

No artigo nono dos estatutos do grupo Clã, são considerados sócios fundadores os seguintes escritores: Aluízio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Antônio Martins Filho, Artur Eduardo Benevides, Braga Montenegro, Eduardo Campos, Fran Martins, João Clímaco Bezerra, José Stênio Lopes, Lúcia Fernandes Martins, Milton Dias, Moreira Campos, Mozart Soriano Aderaldo e Otacílio Colares (AZEVEDO, 1976, p. 430; MORAIS, 2004, p. 19).

Na listagem dos sócios fundadores do CCF e do Grupo Clã, há uma confluência direta e três nomes são comuns: Antônio Girão Barroso, Aluízio Medeiros e Otacílio Colares. Apesar de poucos registros da atuação de Otacílio Colares e Aluízio Medeiros nas atividades do CCF, os encontramos nos anos iniciais do cineclubes. Por exemplo, em julho de 1952, Colares palestrou sobre o filme *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, EUA, 1939), do diretor norte-americano Frank Capra. Filme programado na 24ª sessão do CCF, no IBEU. (ANDRADE, 1967?, p. 2). Podemos conjecturar, a partir de informações da entrevista

³⁵ Na primeira edição da Revista Clã anunciava-se, entre outras atividades, “em [de 1947], juntamente com a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fará realizar o III Salão de Abril, que será, segundo tudo indica, uma das maiores e mais interessantes exposições de pintura e desenho já efetuadas aqui. E, naturalmente, outras iniciativas surgirão...”. (1947, 1946, p. 1).

com Nirton Venâncio, realizada em abril de 2015, que Colares e Medeiros tenham sido *habitués* das sessões e debates ao longo dos anos de existência da entidade.

A presença dos três nomes indica uma confluência de interesses entre os setores da intelectualidade local, ao menos aquela identificada com o modernismo, e o movimento cineclubista. Interesses artísticos, afetivos, intelectuais conformadores da rede de sociabilidade intelectual que passou a se reunir para ver cinema no cineclube.

As afinidades entre Clã e CCF estavam além da coincidência de fundadores e membros. Porquanto consideramos os textos publicados por Girão Barroso na Revista Clã o primeiro grupo de “literatura cinéfila” a despertar uma nova forma paixão pelo cinema, a paixão do cinéfilo e cineclubista que resultou na articulação inicial do CCF. A força mobilizadora dos textos sobre cinema de Clã advém da autoria de Antônio Girão Barroso, em quem reconhecemos destacado papel de “agitador cultural” no cenário de Fortaleza em meados do século XX, de suas qualidades internas e do diálogo que foi capaz de travar com temas importantes do campo do cinema nas décadas de 1940 e 1950.³⁶

Encontramos esta argumentação no relato de Girão Barroso por ocasião da posse na Academia Cearense de Letras, em 1964, destacando sua participação em diversos grupos e os laços que uniram entidades como SCAP, Clã e o CCF:

Misturados a efervescente grupo de pintores e desenhistas [SCAP], Mário Baratta à frente, com Bandeira, Aldemir, Barrica, Barbosa Leite, Hermógenes, João Maria Siqueira, Carmélio Cruz, R. Campos e outros – o número deles estava sempre crescendo -, a que se juntaram posteriormente Zenon Barreto, o suíço Jean Pierre

³⁶ Acerca do papel de “agitador cultural” desempenhado por Girão Barroso, Audifax Rios (RIOS *in* BARROSO, 2014, p. 266-267), em artigo intitulado “Colóquio sobre o poetinha”, afirma: “[...] como era de seu feitio, meteu o dedo e inventou o Salão dos Novos. Com muita propriedade tinha sido o criador do Salão de Abril [eventos dedicados às artes plásticas]. E promovia ambos em suas folhas [páginas de jornais]. [...] Fiquei sabendo que o poetinha, sem ser pintor nem nada, fundara, junto aos poetas das tela, a SCAP, Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Como também articulava o Clube de Cinema. O poeta respirava arte em qualquer manifestação, via beleza em tudo [...] E a poesia mais concreta ainda: a política. Fundou e presidiu o Partido Socialista Brasileiro no Ceará, o qual atuou desde o final dos anos 50 até quando o governo militar lhe botou no escanteio.” Reforçando o papel disparador de ideias no campo intelectual de Fortaleza, encontramos a afirmativa de Moraes (2004, p. 16): “O Grupo CLÃ se deve, em grande parte, à iniciativa de Antônio Girão Barroso, pois, segundo suas palavras, ‘CLÃ’ não é mais do que um til colocado nas iniciais do Clube de Literatura e Arte, por ele fundado. O escritor Otacílio Colares afirmou que esse Clube passou a chamar-se em seguida, ‘Clube de Literatura e Arte Moderna’, e a sigla daí derivada -CLAM ou CLÃ – identificava tantos os escritores que compõe o Grupo, como a mesma revista, espaço em que eles divulgavam para o Brasil e para o exterior, ideias sobre cultura cearense.” Girão Barroso atribuía a si a criação do nome do grupo *Clã*, derivando de influência do Clube dos Artistas e Modernos, que formava a sigla Clam. De acordo com suas palavras: “[...] conheci uns camaradas ligados a esse movimento, que tinha uma revista chamada CLIMA. Paulo Emílio Sales Gomes que morou aqui no Ceará, em Fortaleza...”. O mais provável que Girão Barroso tenha cometido um engano ao afirmar que Paulo Emílio residiu em Fortaleza. (BARROSO, 1990, p. 55).

Chablos, o mineiro Inimá José de Paula e os maranhenses J. Figueiredo e Floriano Teixeira, demos um impulso inusitado às artes plásticas em nossa terra, ligando-nos por outro lado à campanha pela criação aqui de um clube de cinema, ainda hoje existente sob o comando de Darcy Costa. (BARROSO, 1964).

No momento de constituição e expansão do cineclubismo no Brasil, analisaremos a presença do cinema como tema de reflexão crítica e a existência de uma ideia particular de cinema presente em vários números da revista *Clã*, pois no final da década de 1940 e início da década seguinte surgiram cineclubes em várias partes do país, situando o CCF num movimento maior. Intenta-se assim, apresentar as ligações com o movimento nacional de cultura cinematográfica dos cineclubes e a realidade local do mercado de exibição cinematográfica, além de dialogar com as interpretações críticas sobre cinema que foram criadas coetaneamente. Especialmente sobre a qualidade do cinema mudo e falado, e a problemática da autoria, ou a chamada “política dos autores”, presentes nas análises de Girão Barroso.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o movimento de cineclubes ganharia maior visibilidade e conseguiria muitas adesões. Procurando conciliar a ideia de que o cinema é, simultaneamente, uma forma de distração e lazer e uma forma de arte, o movimento cineclubista defendeu a possibilidade de melhorar a produção cinematográfica e formar novos públicos que assumiriam postura ativa de consumo frente a estes bens de cultura. Segundo a pesquisadora Maria Rita Galvão (1981, p. 40), convergiram algumas circunstâncias globais relativas ao papel do cinema na sociedade ocidental para a ocorrência de tal fenômeno:

[...] o pós-guerra é realmente um momento de reafirmação do cinema no mundo todo, sobretudo de um cinema entendido como forma de participação cultural, contraposto ao mero cinema-divertimento. Pelo menos enquanto possibilidade, o cinema se internacionaliza. Nos países europeus em que a produção se interrompera durante a guerra, o cinema ressurgiu com todo vigor. Países em que o cinema era atividade esporádica se tornaram produtores regulares. Essa diversificação foi extremamente estimulante. Criou-se no mundo todo uma grande expectativa com relação a outros tipos de filmes que não os de Hollywood: os russos de que tanto se falava, os japoneses que se iriam impor tão vigorosamente nos festivais europeus, o renascimento do cinema francês, a explosão do neorealismo italiano, mesmo o novo cinema americano ‘realista’, eminentemente contestador, de que já se começava a falar. Tudo isso acarreta um enorme interesse em torno do cinema, que acaba atingindo o Brasil.

Algumas das problemáticas destacadas pela autora estão presentes no número 0 da Revista *Clã*, de dezembro de 1946. Na crônica de título “A linha reta”, Girão Barroso (1946, p. 33) apresentava aquilo que antecipava ser seu “pensamento isento de todo preconceito” sobre o tema. Ele estaria “dando conta de (cumprir) uma obrigação, afim de que a CLÃ não

saia sem uma crônica, ligeira embora, de Cinema”. Nesse contexto, a defesa do cinema é a afirmação da presença do tema naquela revista de literatos, numa demonstração da importância que o cinema ganhava.

Considerado o pioneiro da crítica cinematográfica na imprensa cearense³⁷, encontrava ali a oportunidade de expressar-se mais longamente, o que não estava disponível no exercício da crítica cotidiana de cinema nos jornais.

Em “A linha reta” explora o reconhecimento do valor artístico dos “filmes considerados clássicos hoje”, que comporiam uma base de desenvolvimento da arte através do tempo, numa “linha reta” a justificar a inclusão do cinema, ou de uma parte das produções cinematográficas, no rol das artes. Mais do que o reconhecimento do valor artístico do cinema, teoricamente já consagrado como tal em meados da década de 1940, há um clima de nostalgia no texto que expressa uma aproximação afetiva com os antigos filmes mudos exibidos nas salas de Fortaleza no período em que o autor era jovem. É o lamento pelo fato do tempo ter “levado” tais filmes, especialmente títulos do final da década de 1920, e que estes não estejam mais acessíveis nas telas, mas somente através das coleções de jornais antigos e de sua própria memória:

Quando comecei a ver cinema, ele era mudo, graças a Deus. Isso me possibilita felizmente tratar dele bem à vontade e nunca como esses rapazes de hoje que só sabem o que é o “falado”. E é por isso que se perdem nas suas falações... Lembrome de alguns filmes daqueles anos heroicos, quando Cinema era muitas vezes sinônimo de arte verdadeira, não-mercantilizada, com os Lon Chaney, os William Farnum, os Emil Jannings, os Monroe Salisbury, os Sessue Hayakawa e até William S. Hart, a grande figura do ‘cow-boy’ [...] Revendo as velhas coleções dos nossos jornais (nada como uma ‘Tribuna’ ou um ‘Correio do Ceará’ daqueles tempos), esbarro de vez em quando com anúncios desses filmes que não voltam mais, só não fico saudosista de todo porque sei que hoje em dia, se existe uma tradição ruim nele, existe outra que é ótima. (BARROSO, 1946, p. 34).

Em termos de estética do cinema, a defesa da superioridade do cinema mudo sobre o falado, os chamados *talks*, tem suas razões esclarecidas em crônica no número seguinte da revista, publicado mais de um ano depois, em janeiro de 1948.³⁸ Discorrendo

³⁷ Para o historiador Firmino Holanda (*in* BARROSO, 2014, p. 224): “[Girão Barroso] era nosso pioneiro da crítica nessa área. Sei de uma coluna que manteve num dos jornais de Fortaleza, por volta dos anos 50. Mas sua atividade, em torno da chamada sétima arte, vinha da década anterior. Na revista Clã já desenvolvia este trabalho”.

³⁸ As crônicas guardam entre si semelhança quanto ao tratamento do tema, podendo ser lidas como continuidade umas das outras. Condição anunciada através expressões como “ainda voltarei ao assunto” (BARROSO, 1948a). Ou, mais especificamente, na passagem: “[...], aliás, mencionei na minha crônica anterior,

sobre as qualidades da obra de Orson Welles, tema daquela crônica, revela sua admiração pela obra do diretor pelo “achado magnífico que é a chamada ‘*imagem-som*’, em que parece-me, é esboçada uma das soluções para o problema do justo emprego do som nos filmes, dentro do princípio irremovível e absolutamente certo de que a imagem cinematográfica é, essencialmente, silenciosa.” (BARROSO, 1948d, p. 73). Sendo o cinema uma arte da imagem, na acepção de Girão Barroso, o som e o silêncio nas obras cinematográficas deveriam cumprir a função da “*imagem-som*”, demonstrado através de comentário da sequência de *Cidadão Kane* [1941, EUA], onde se vê um tremó parado num campo de neve, quando se ouve longínquo apito de locomotiva. Nesta sequência, o som “funciona em ‘*montage*’ com a imagem, desligado desta, tal qual fosse outra imagem.” (BARROSO, 1948d, p. 73). Dessa maneira, a montagem como qualidade específica da narrativa cinematográfica, teria a função de realçar o efeito do som sobre a imagem no filme.

Consoante Antônio Costa (2003, p. 86), o aparecimento do cinema sonoro implicou uma revolução não apenas estética do filme, mas, sobretudo, nas técnicas de produção e nos níveis econômicos da indústria cinematográfica. A imposição do uso do som encontrou resistência, sobretudo, de artistas que construíram suas carreiras no período mudo do cinema, até por volta de 1930. “Foi o caso de Chaplin, que não se adaptou à nova técnica mas tentou adaptá-la as suas exigências, entre mil dúvidas e incertezas.” Para Costa (2003, 87), paradigmático é o caso do filme *Luzes da Ribalta* (1931), uma obra diferente dos outros filmes sonoros produzidos em Hollywood naquele ano. Os resultados ruins dos primeiros filmes sonoros, em comparação com os filmes mais “maduros” do cinema mudo, apesar de estimular resistência ao som, “não impediram ao ciclo industrial dessa fundamental inovação de seguir seu curso e de modificar radicalmente a linguagem cinematográfica e sua estética”.

O I Congresso de Poesia, ocorrido em Fortaleza no ano de 1942, foi a primeira ocasião em que aparece uma discussão pública do cinema entre os intelectuais da cidade e também a ideia de criação de um cineclube. Tal empreendimento estava motivado pela tese “mudista” e outras questões relacionadas ao cinema. De acordo com Girão Barroso (1989), havia muito interesse em Fortaleza quanto à movimentação em torno da arte cinematográfica e as atividades cineclubistas realizadas no Sudeste do país, especialmente no Rio de Janeiro. Discussões iniciadas a partir do debate promovido por Vinícius de Moraes, em colunas do jornal *A Manhã*:

no nº 0 desta revista.” (BARROSO, 1948d). Vendida por assinatura e por reembolso postal, lida e guardada em bibliotecas pessoais pela cidade, permitia as constantes referências aos números anteriores.

A ideia de criação de um Clube de Cinema em Fortaleza surgiu nos começos da década de 40. Nesse tempo, no Rio e um pouco em São Paulo, o interesse pelo cinema como arte (e não apenas como divertimento mais ou menos inofensivo, dir-se-ia hoje mais ou menos alienante) aumentava a olhos vistos – aquele olhar ao qual, em última análise, o Cinema se dirige. Vinícius de Moraes, na época, sem deixar a poesia, ou, exatamente por que era um poeta -, relembra os seus dias do Chaplin Club ao lado de Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha e outros e se lança como cronista cinematográfico fazendo uma coluna quase diária no “A Manhã”, do Rio, jornal onde se pontificaram, aliás, outros intelectuais como ele.

De repente, não mais que de repente, surge na imprensa, sobretudo na Coluna de Vinícius de Moraes e estimulada diretamente por ele, acesa discussão acerca da natureza “artística” do cinema, já agora fora de dúvida. O Cinema era uma arte silenciosa ou não, digamos falada ou sonorizada – o problema em pauta era esse, abordado em muitos casos exaustivamente por gregos e troianos, mais gregos que troianos, entendidos e não entendidos. Escritores, simples escritores, por exemplo, tomaram parte no entrevero, mas discordando quase todos da poetinha, que era partidário doente do silencioso, com um respaldo importante, o de Octávio de Faria.

Ora, muito que bem. Ocorre que tinha gente manjando o problema aqui, acompanhando (de perto? bem, já havia avião naquela época) a tremenda discussão que se fazia no Sul, principalmente no Rio. E foi, o problema, lançado num congresso de Poesia que aconteceu nestas bandas, agosto/setembro/1942. Lançado, mas não resolvido, a não ser em termos práticos (práticos mas não tanto) pois dos debates havidos aprovou-se a criação, em Fortaleza, de um Clube de Cinema, naturalmente para se ver melhor aquelas outras questões relacionadas com a sétima arte (ideia, diga-se de passagem, alimentada entre outros por Aderbal Freire, Wagner Barreira, Luciano Mota, Raimundo Ivan Barroso de Oliveira, Otacílio Colares, Aluizio Medeiros e se não me engano José Maria Porto, que tinha uma filmadora 8mm, com ela fazendo pequenos filmes [...]). (BARROSO, 1989, p. 51).

Nesta crônica de balanço da trajetória do CCF, assinalava que em 1942 Fortaleza contou com a presença do diretor de cinema americano Orson Welles para filmagens de *It's All true*. “Esteve no Brasil, (no Ceará inclusive, fazendo das suas aqui) Orson Welles, já conhecido e celebrado pelo seu famoso *Cidadão Kane* [Citizen Kane, EUA, 1941].”

A presença de Orson Welles em Fortaleza fora outro elemento relacionado ao interesse dos literatos pelo tema do cinema, destacadamente de Girão Barroso. Conforme assinala o pesquisador Firmino Holanda (2007, p. 171):

Era época da Segunda Guerra e um evento cinematográfico incomum sucedia em Fortaleza. Esse conflito propiciara a realização de um filme no Ceará a celebrar a ‘política da boa vizinhança’ entre Brasil e os EUA, nações alinhadas na luta antinazifascista. *It's All true*, nome da obra, com episódio rodado no Mucuripe, era dirigido por Orson Welles. Consagrado por *Cidadão Kane* (1941), sua presença na provinciana capital cearense animara, particularmente, o espírito de um dos fundadores do Clã, o poeta e jornalista Antônio Girão Barroso. Mas os contatos dele

e de seu grupo com o cineasta foram a distância, nas imediações da Praça do Ferreira. Nada mais.³⁹

Em entrevista cedida em 1990 a pesquisadores do Núcleo de Documentação da Universidade Federal do Ceará (NUDOC-UFC), Girão Barroso (1990, p. 55) relembrou com detalhes fatos relacionados à presença de Welles em cafés do Centro de Fortaleza, realizando filmagens na zona de praia e a maneira como isso teria impressionado a muitas pessoas.

Uma vez, eu estava no Café Globo com outro amigo, tomando nosso cafezinho, quando de repente chega lá o Orson Welles, que frequentava o Café Globo. Nesse tempo ele morava no Excelsior Hotel, em 42, mais ou menos em agosto, por aí assim. Então, a gente tomado café e ele tomando guaraná, eu observei o seguinte: a riqueza fisionômica dele, ele mudava de fisionomia de segundo em segundo, assim... – Mudava a fisionomia do rosto. Ele veio para o Ceará, fazer um filme focalizando o jangadeiro. ‘Tudo é verdade’ – ‘It-s All True’. [...] Eu em mais de uma ocasião, vi Orson Welles aqui em Fortaleza, inclusive dirigindo filmagens desse filme, que ele não terminou, na zona praieira. Ele, naturalmente, atrás do cinegrafista, orientando o cinegrafista para fazer as tomadas. [...]

Consideramos que a presença de Welles em Fortaleza, ainda que não tenha resultado num contato pessoal mais próximo com Girão Barroso e o grupo Clã, é uma das razões da animação com o cinema na cidade. Animação que levou o cinema ao temário do I Congresso de Poesia, discutiu-se inclusive a criação de um cineclube na cidade e que reverberará anos depois nas páginas da Revista Clã.

Dentre os temas presentes na primeira crônica de Clã encontramos a defesa da pesquisa histórica no campo do cinema, especialmente da exibição cinematográfica. Ao afirmar, “as velhas coleções dos nossos jornais” (BARROSO, 1946, p. 34) alude à necessidade de preservação e da difusão dos filmes antigos e dos registros históricos de suas exibições. Os jornais são refúgios onde alimentava sua nostalgia e, ao mesmo tempo, possíveis suportes da pesquisa histórica dos modos de produção e de exibição. O “esbarrar” com anúncios publicitários das salas de exibição pronunciam uma pesquisa por ser feita e o saudosismo pelo filme antigo estimulava uma revalorização e uma nova forma de consumo daquelas obras que não eram mais exibidas nos circuitos comerciais de cinema. Nesse sentido, Girão Barroso apresenta o papel de memória do cinema que a cultura cinematográfica e o

³⁹ Baseado em fatos reais, o episódio do filme rodado no Ceará narra a história de quatro pescadores que alguns anos antes viajaram de Fortaleza ao Rio de Janeiro numa jangada para entregar pessoalmente reivindicações trabalhistas em nome da categoria ao presidente Getúlio Vargas. (Cf.: HOLANDA, 2001).

cineclubismo cumpririam, preservando e difundindo o filme antigo. Especialmente os que formam a referida “linha reta” do desenvolvimento da arte.⁴⁰

Cerca de dez anos depois, em 1957, Paulo Emílio Sales Gomes (1981. v. 1. p. 27), publicou artigo defendendo a importância do desenvolvimento da pesquisa histórica sobre cinema no Brasil. Ressaltava ali, que a Federação Internacional dos Arquivos do Filme (Fiaf), da qual participava a Cinemateca Brasileira, havia criado em 1951 uma sessão intitulada *Comité International de Recherches sur l’Histoire et l’art Du Cinéma*. No Brasil, “encontrando editores, assim como a publicação em hebdomadário artístico e literário” surgiam diferentes trabalhos de pesquisa histórica, abordando especificamente no artigo os trabalhos de Adhemar Gonzaga, F. Silva Nobre, Alex Viany, além de citar as contribuições de Pery Ribas e Pedro Lima.

Para Paulo Emílio Sales Gomes (1981, v. 1, p. 29), artigo publicado em 17 de novembro de 1956, a pesquisa histórica seria condição essencial ao desenvolvimento da cultura cinematográfica no país. Separando o trabalho em dois níveis, o primeiro de arquivamento de filmes, novos e antigos, feito pela Cinemateca Brasileira, e o segundo de pesquisa histórica propriamente dita em fontes documentais. Para Paulo Emílio, a pesquisa histórica baseada em fontes de informação documentadas e públicas que fossem referenciadas pelos pesquisadores em suas obras, o que não fizera, por exemplo, F. Silva Nobre no livro “Pequena História do Cinema Brasileiro”. As exigências da pesquisa e os meios adequados são indicados: “A análise atenta das coleções de jornais antigos, que é a primeira operação a ser feita numa pesquisa sobre os primórdios do cinema no Brasil, precisa ser repetida nas principais capitais brasileiras a fim de que se tenha a visão global do fenômeno e do seu mecanismo.” Atribuindo aos cineclubes a obrigação e as condições ideais de formação de pesquisadores: aos clubes de cinema, esses focos de cultura cinematográfica em todo o Brasil, realizar o trabalho.”

⁴⁰ A “linha reta” (BARROSO, 1946, p. 34) do título refere-se ao desenvolvimento contínuo da arte cinematográfica, desde os diretores e atores dos primeiros anos do cinema mudo, citados textualmente, até os desenvolvimentos do momento em que escrevia. Na versão reproduzida no livro “Aproximações” (BARROSO, [201-]), coletânea de artigos que foram publicados de forma dispersa em jornais e revistas ao longo de sua carreira, ao título original é incluído o seguinte complemento “do cinema como arte”. Nesse complemento encontra-se um importante marcador do impacto da ação do CCF na “legitimação” do cinema como prática de cultura e arte na cidade. O complemento “como arte” é incluído sem que o editor da coletânea interponha justificativa da modificação do título original. O “como arte” estando apenas entre parênteses.

A trajetória do cineclubista Ary Bezerra Leite é paradigmática no campo da pesquisa histórica e de como tal prática relaciona-se ao desenvolvimento do cineclubismo. O pesquisador assume a promoção da cultura cinematográfica através da pesquisa histórica e da cinefilia. A paixão pelo cinema transformada em missão de pesquisa e divulgação no CCF:

Eu me apaixonei pelo trabalho dele [Darcy]. E lá que veio a minha missão, que eu assumi essa missão da pesquisa, saí do cineclubismo, teve início no CCF. Porque como eu lhe disse, eu comecei muito garoto a me interessar por cinema, acompanhando os irmãos, mas nessa fase [década de 1950], eu conversando com o Darcy [...] que era muito organizado, então ele me disse: ‘vamos fazer a lista dos filmes exibidos em Fortaleza esse ano nos cinemas comerciais’. Então eu verifiquei, eu comecei a fazer. Eu disse: ‘eu vou fazer’ e aí comecei a querer buscar as origens e como começou. Não existia. Que é um grande problema, não é só no Ceará é em qualquer parte do Brasil ou do mundo, porque quando alguém cria uma versão histórica e nenhum outro vai conferir, aquela versão histórica, mesmo que esteja errada, ganha validade. Porque é o seguinte: eu encontrei um trabalho dos anos 30 de um intelectual local dizendo que o cinema tinha começado com um italiano chamado Pascoal aqui no Ceará, mas não dizia quem era esse Pascoal nem mais nada e acabava dizendo lá no final que tinha contado aquela história por ouvir e que a memória pode ser falha e tal e tal. Então, não era pesquisa. Mas era a versão oficial. Depois eu fui verificar, o Clube de Cinema me transformou num viciado na pesquisa⁴¹. Eu passei desse período até hoje fazendo pesquisa. Tanto que escrevi quatro livros. Fiz quatro livros editados e mais três trabalhos à parte. Três sobre cinema e outro sobre a história da energia elétrica que acabou servindo pra entender como o cinema começou aqui [...]. (LEITE, 2015, grifo nosso).

A paixão cinéfila torna-se expressão pública através de críticas de cinema no jornal *Gazeta de Notícias*, no qual Ary Leite assinou coluna de cinema intitulada *Alô, amigos!*, no ano de 1957. Posteriormente, em livros resultantes da atividade de pesquisa. O cineclubismo e a vivência pessoal com Darcy Costa foram os catalisadores desse importante aspecto de sua vida. A provocação de Girão Barroso, o cineclubismo de Darcy Costa e a definição do projeto de cultura cinematográfica anunciado por Paulo Emílio Sales Gomes encontraram-se nas trajetórias de muitos cinéfilos que desenvolveram pesquisa no campo da história do cinema, num fenômeno muito anterior a entrada do tema no universo da pesquisa acadêmica.

A autoria e o papel da direção em cinema estavam em “A linha reta”, temas que retornariam em outras crônicas publicadas em *Clã* e que compõem o aspecto mais sistemático da visão de Girão Barroso sobre cinema. A direção, ou seja, o papel do diretor era o elemento

⁴¹ Ary Leite vem se dedicando a um trabalho permanente de pesquisa sobre exibição cinematográfica no Ceará. Pesquisa que conciliou a sua carreira como professor da Faculdade de Administração Pública da Universidade Estadual do Ceará (UECE), diretor da Empresa de Energia Elétrica do Ceará (COELCE), e outras atividades profissionais, sociais e familiares.

capaz de diferenciar as obras de qualidade, a que chamava “tradição ótima”, da “tradição ruim” da maioria dos filmes oriundos do modelo de produção hollywoodiano, em especial dos filmes da fase sonora:

E quanto à questão da direção, de importância fundamental em Cinema, poderíamos destacar nomes – numa como noutras fase [cinema mudo e sonoro/ *talkies*] e não seriam poucos, desde o alemão Fritz Lang, de quem vimos ‘Metropolis’, até Orson Welles, sem dúvida uma das maiores figuras de todos os tempos – o homem que em luta aberta com quase toda Hollywood, fez um filme que somente ele, dá-lhe um lugar especialíssimo como diretor e ator: Cidadão Kane. (BARROSO, 1946, p. 34).

Em retrospectiva, compreendia o processo de domínio dos filmes americanos no Brasil, num contexto relacionado à ampliação da hegemonia de Hollywood sobre o mercado mundial de cinema⁴². Tal panorama do cinema e da exibição cinematográfica é objeto da atenção de Renato Ortiz (2001 p. 40-41):

É ainda nas décadas de 40 e 50 que o cinema se torna de fato bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico. Este não é um fato que diga respeito apenas à sociedade brasileira, ele é mais genérico, e se insere na mudança da política exportadora de filmes americanos, que se torna mais agressiva. Como observa Thomas Guback, durante os anos 30, o mercado exterior não merecia uma atenção particular, e a indústria cinematográfica americana era pautada pelo demanda do mercado interno. [...] Porém, com a crise de público nos cinemas americanos, a indústria do filme se volta para o mercado mundial, [...] Europa e América Latina.

De acordo com Galvão (1981, p. 40), no Brasil dos anos 1940 e 1950, fora do âmbito dos cineclubes, o que se via nas telas era, sobretudo, o cinema americano. Não exclusivamente, porém. Mesmo durante a II Guerra Mundial, até o momento em que o Brasil rompe relações com a Alemanha, a quantidade de filmes germânicos exibidos era relativamente grande. O mesmo ocorrendo com filmes italianos, que continuaram a aparecer após a formação do Eixo. Ocasionalmente, filmes soviéticos eram lançados em salas comerciais, sobretudo em São Paulo. Antes da guerra, o denominado cinema francês populista (Marcel Carné, por exemplo) começava a ter importância no país. Assim como o mexicano e o argentino, “não era à toa que se apontavam México e Argentino como exemplos para o Brasil no campo do cinema”.

⁴² De acordo com Antônio Costa (2003, p. 89), o domínio americano criou “o mito do cinema americano”, confundindo, para parte do público, Hollywood e cinema, até em países com tradição de cinematográfica.

Em Fortaleza a hegemonia do cinema americano era rompida ocasionalmente pela exibição de filmografias de outros países. É por exemplo o caso de Fritz Lang (“de quem vimos *Metropoles*”) na lista de “A linha reta”. Igualmente o caso do filme mexicano *Os três mosqueteiros*, exibido em Fortaleza em outubro de 1948, constituindo mote da crônica de Girão Barroso no nº 5 de Clã. *Roma, cidade aberta* (1945, ITA, Roberto Rossellini), de quem dirá “ora, graças, enfim podemos ver outro dia um filme italiano de após-guerra...” no nº 7, de fevereiro de 1949.⁴³

Voltando ao tema da direção na crônica “Assunto e tratamento”, Girão Barroso desenvolvia sua leitura crítica do filme *A Carícia Fatal* (Of mice and men, EUA, 1939), de Lewis Milestone. Produzido pelo estúdio Hal Roach e com roteiro baseado na obra literária de John Steinbeck, *Ratos e Homens*. Orienta à análise do filme, a discussão do aforismo “O assunto (em arte) é quase nada, o modo de trata-lo é tudo”, que se aplicaria de maneira especial ao cinema, “arte da imagem em movimento e só dela”. O aforismo atribuído a André Gide é utilizado para engendrar a explicação de que em cinema:

Muitas vezes, de uma história simples e aparentemente desinteressante pode-se extrair um grande filme. Às vezes, mesmo, essa história nem chega a existir realmente, com um determinado trecho capaz de chamar a atenção do espectador, mas o filme, engendrado artisticamente, interessa da primeira a última sequência, tal é a força com que foi realizado pelo seu diretor, que não poderá ser nunca, entretanto, um desses vulgares fazedores de películas destinadas a engabelar o chamado grande público. (BARROSO, 1948a, p. 93).

Diferindo da maioria dos diretores, Milestone fizera, “sobre uma história banalíssima, com um mínimo de atrativos, se bem que escrita esplendidamente”, um filme que julgava marcante, digno de figurar em qualquer debate sério sobre cinema. Lamentava, porém, que ao ser exibido em Fortaleza tenha sido relegado a ocupar apenas as telas do decadente Cine Majestic, diferente de obras menores que recebiam mais espaço nas salas do Grupo Severiano Ribeiro:

⁴³ Para Ary B. Leite, apesar da Empresa Severiano Ribeiro está associada à distribuição dos filmes das grandes companhias americanas, e das peças publicitárias da Empresa Cinemar, fundada nos anos 1950, explorarem a ideia de que esta empresa entrava no mercado para quebrar o monopólio e trazer o cinema europeu, “[...] sempre faço uma ressalva. Fui entusiasmado pela Cinemar, mas temos que, historicamente, colocar as coisas nos devidos lugares. ‘A Cinemar ia trazer o cinema europeu’, mas isso não é totalmente verdade. Porque o Ribeiro tinha acordos com produtoras americanas, privilégios, exclusividade, mas ele tinha a União Cinematográfica Brasileira (UCB), que por exemplo, passou no Cine Diogo ‘Ladrões de Bicicleta’, ‘Roma, Cidade Aberta’. O neorealismo chegou pela Ribeiro. [...] Se não pesquisar vai cair no erro de excluir, porque o Ribeiro passou produções inglesas, belíssimas produções inglesas do pós-guerra pela UCB, era uma distribuidora dele que tinha acesso ao cinema europeu também.” (LEITE, 2015).

À época em que passou por aqui [...] tive a oportunidade de fazer uma crônica a respeito dele, que me encheu as medidas, pondo-me ‘inteiramente feliz, e sorrindo para minha própria felicidade’, como disse na ocasião. Não era para menos, pois é tão raro passar filme que preste em Fortaleza que enjeita Orson Welles mas gosta imensamente de quem meu Deus? talvez do primeiro canastrão ‘bonito’ que der as caras no céu já tão estrelado de Hollywood.

Além da importância do diretor em cinema, discute a situação dos cinemas na cidade e a relação com mercado mundial de filmes no pós-guerra. Realiza um claro ataque ao estrelismo como forma de promoção dos filmes, critica o predomínio do aspecto técnico sobre o artístico que atribuía ao cinema sonoro, lamentava a crise do cinema europeu e o predomínio dos filmes hollywoodianos em Fortaleza. Temas que voltam à questão em “Por que Orson Welles”, crônica datada de fevereiro de 1948:

O cinema como vinha e nos vem sendo apresentado pela América do Norte, exceções raríssimas à parte, *mudava* a olhos vistos, situando-se como simples diversão lucrativa, pondo de lado qualquer laivo, qualquer objetivo artístico. Virava mais técnica, embora uma grande técnica, quando o justo seria que esta se subordinasse à arte. Chaplin, entre pouquíssimos outros, era relegado a plano secundário. E cresciam, e tomavam corpo os Van Dyke... O Cinema europeu praticamente deixava de existir, como fonte donde se tirariam os filmes para os mercados mundiais, pois a malfadada concorrência ianque abafava tudo, inclusive matando no grande público o gosto pelas produções do tipo francês, por exemplo, que agora felizmente começam a ressurgir com força, menos no Ceará, é claro... a situação geral era, assim, de verdadeiro impasse. (BARROSO, 1948d, p. 72).

A tese de que a direção era fundamental em Cinema já fora defendida por Girão Barroso cerca de dois anos antes. Na direção se originaria a invulgar qualidade do filme, ainda que tenha sido realizado no esquema de produção hollywoodiano, por ele abominado. As qualidades da direção de Milestone foram capazes de superar, por exemplo, as dificuldades originadas no romance *Ratos e Homens*, que Girão Barroso (1948a, p. 93) considerava “quase destituído de enredo”. A principal razão para tanto, além do talento do diretor, era sua capacidade de resistir às injunções econômicas, superando as pressões do esquema do *system studio*, que exercia grande pressão sobre o trabalho dos diretores para controlar o resultado final dos filmes, a fim de evitar os riscos de atrair um público pequeno e conseqüente trazer prejuízos aos estúdios e seus investidores.

Conforme salientava Girão Barroso (1948a, p. 3):

Foi o tratamento cinematográfico que lhe deu o seu diretor, esse extraordinário Milestone que, é, sem nenhum favor, uma das maiores figuras do cinema americano. De posse de um cenário [roteiro] fidelíssimo ao livro de Steinbeck, mas tendo em

vista (naturalmente...) que Cinema é sobretudo imagem, realizou uma verdadeira obra prima, mostrando mais uma vez que não é cedendo a injunções estranhas à Sétima Arte que se faz um bom filme. Se bem não possa dizer que tenha ele dado prejuízos...

Sobre a atuação de alguns diretores na “idade de ouro de Hollywood”, Costa (2003, p. 89) afirma que “mesmo sob as férreas leis de controle do sistema de estúdios, conseguem impor-se algumas personalidades com estilo claramente reconhecíveis, como Hitchcock, Von Sternberg, Hawk, Welles.” Eis a tese de Girão Barroso, pois no exemplo abordado em “Assunto e tratamento”, ao concluir que ainda que a pressão e os rígidos esquemas econômicos exercem muito controle, figuras como o “extraordinário” Milestone realizavam verdadeiras obras primas.

Em “A linha Reta” esta ideia apareceu no trecho “todos aqueles [diretores] que, mesmo servindo aos interesses comerciais (quase sempre meramente comerciais) dos produtores, conseguem se alçar um pouco, na criação de autênticas obras de arte, aquelas justamente que formam a tradição ótima” (BARROSO, 1946, p. 34). Assim, para Girão Barroso, o verdadeiro autor em cinema é o diretor. Consagrava a capacidade artística do diretor cinematográfico, em oposição ao domínio da cupidez do produtor sobre o resultado final do filme.

A atuação artística de diretores da qualidade de Chaplin, Welles, Milestone, Fritz Lang, e fora de Hollywood, o caso de Roberto Rossellini, constitui o elemento central a definir a concepção de cinema de Girão Barroso. Ao se interrogar sobre a natureza do cinema para o grande público traça o seguinte quadro:

Mas, o que é afinal Cinema? Diversão, simples diversão, para quase todos, como o é aliás a literatura, a música e até a pintura. Mas não faz mal, pois uma de suas funções é precisamente divertir como o fazem o gordo e o magro, a sra. Carmem Miranda, Dorothy Lamour, às vezes Mickey Rooney e, distantemente – muito distantemente... -. Os irmãos Marx. Mas estes são do peito, deixem-nos comigo. ‘Divirtam-se!’- eis um título nada desprezível capaz de, na falta de outro, servir para quase todos os produtos ‘made in Hollywood’. Ficaria ótimo. (BARROSO, 1946, p. 34).

Os críticos de Hollywood encontravam a enganação do público no predomínio do financeiro, resultado da participação de grandes bancos, reduzindo o papel criativo dos diretores ao ponto de ser difícil falar em autonomia criativa, afetando muito a credibilidade destes profissionais. (COSTA, 2003, p. 92). Para Girão Barroso, enganador era o *studio system*, apesar de não usar a expressão literalmente. Era também o diretor que se deixava

guiar pelos ditames desse esquema reprodutor de obras sempre semelhantes, apesar de enredos, atores e roteiros diferentes entre si.

De um prisma filosófico, a arte e a beleza estavam na verdade, e não em esquemas pré-definidos. Um filme de diversão, de entretenimento ou para fruição do público não poderia ser dirigido por “engabeladores”, fazedores de filme por encomenda, que estavam fora do plano artístico e faziam peças meramente comerciais. Pois, para Girão Barroso (1946, p. 34):

Cinema é, porém, arte também. Realizações num plano artístico e, conseqüentemente *descobrimto, revelações da vida*. Não pensem que, falando assim, estou querendo ser importante. Ao contrário, estou querendo ser *desemportantíssimo*, pois sei que pouca gente vai tomar o que eu disse, donde levar eu a pior. Ora, bolas! Arte! Revelação da vida! Entretenimento, assim é, e isso é o que tem provado de sobejo, todos aqueles que, mesmo servindo aos interesses comerciais (quase sempre meramente comerciais) dos produtores, conseguem se alçar um pouco, na criação de autênticas obras de arte, aquelas justamente que formam a tradição ótima [...] Por que há – evidentemente – uma linha que, vindo dos começos do Cinema, através dos filmes considerados clássicos hoje, segue impecavelmente reta até os nossos dias, num atestado eloquente, eloquentíssimo, de que nem tudo, nesse terreno está perdido. Para alegria do ‘fan’ verdadeiro.

Para Girão Barroso estas questões são expressas pela ideia de que o diretor, no caso de Milestone, dera o tratamento cinematográfico, lutando contra as injunções econômicas, e com um desprovido do que refere como enredo, fizera sua função primordial de direção, tendo em vista que Cinema é, em sua opinião, sobretudo, a arte da imagem. A autoria não se encontra no roteiro, por melhor que este seja, mas no tratamento cinematográfico, na assinatura que impõem bons diretores aos filmes. A direção era a personalidade de Milestone impressa na obra fílmica. Na segunda metade da década de 1940, Girão Barroso estabelece uma noção de autoria centrada no papel do diretor como o responsável pelo essencial fílmico, a imagem.

“Porque Orson Welles?”, de fevereiro de 1948, é o aprofundamento de questões levantadas em “A linha reta”, acerca da importância do papel do diretor em cinema. Voltando a afirmar que em cinema a direção era de importância fundamental e que no filme “Cidadão Kane” o diretor emprenhara-se numa luta aberta contra quase toda Hollywood para fazer um filme que lhe dá um lugar especialíssimo como diretor e ator.

Coetaneamente, o crítico francês Alexandre Astruc, considerado um precursor na elaboração do modelo de autoria em cinema, publica em finais de março de 1948, o famoso texto manifesto “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*”. Iniciando com o

epigrafe de Orson Welles, *O que me interessa no cinema é a abstração*, Astruc anunciava: “Cinema tem um novo rosto” [...] “O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso que foram todas as artes antes dele [...]”. –Referindo-se aos filmes realizados no momento que escrevia e prevendo para os desenvolvimentos futuros o nascimento de uma nova cinematografia, que tornava-se gradativamente uma “língua, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo que hoje se faz com o ensaio ou o romance.” Como o título do manifesto anuncia, a possibilidade de escrever no filme o pensamento e as ideias de seu diretor como num texto escrito no papel, levava-o a chamar esta nova era do cinema a *Caméra stylo*.

E quais as obras “atravessadas por essa nova beleza” para Alexandre Astruc?

Precisamente aquelas que a crítica ignora. Não é por acaso que de *A Regra do Jogo* [FRA, 1939] de Renoir aos filmes de Orson Welles, passando por *As Damas do Bois de Boulogne* [Robert Bresson. FRA, 1945], tudo aquilo que traceja as linhas de um novo futuro escapa a uma crítica da qual, de qualquer forma, não se poderia esperar outra coisa.” (ASTRUC, 2012, s/p)

Se a crítica francesa ignorava tais obras, Girão Barroso (1948d, p. 73) referia-se aos filmes de Welles de maneira muito entusiasmada. Ainda que se mantivesse preso às teses mudistas, vislumbrando nela, à semelhança de Astruc, uma nova forma de fazer cinema, um novo *estilo*:

Sem dúvida, a obra que vem realizando, e que está apenas começada, é genial. Mesmo sem ter podido remover os obstáculos que, sempre, têm surgido durante a rodagem e ultimação de seus filmes, Orson Welles revela neles um grande, um saudável poder de criação, abrindo mesmo caminhos novos e insuspeitados no Cinema. Entre estes, devemos sublinhar o achado magnífico que é a chamada “imagem-som” [...].

Ao diretor Orson Welles Girão Barroso imputava decisivo papel no “movimento de reabilitação do Cinema”, posição que decorria da “grandeza e singularidade de sua participação a partir de ‘Cidadão Kane’”.⁴⁴ Num período de grandes expectativas quanto ao

⁴⁴ É importante salientar o impacto do filme *Cidadão Kane* num contexto global, definido por Jacques Aumont (2008, p. 32) da seguinte maneira: “Depois do filme de Welles, continuará a fabricação de produtos normatizados, conforme às regras mais ou menos lógicas, mais ou menos universais, elaboradas por Hollywood, mas se saberá que existe outra possibilidade de cinema, que não apenas autoriza a virtuosidade narrativa – misturar tempos e vozes- como permite a responsabilidade plena e inteira do dizer e do dito, em suma, de comportar-se como autor de filmes, seguindo o modelo então confesso do romancista. André Bazin,

papel do cinema na sociedade, sua obra era uma tenaz “reação contra as mentiras em forma de filmes que nos vinham de Hollywood”, produtos “destinados tão somente a comercial” com o “mau gosto do público”. Assim, a renovação da linguagem operada por Orson Welles:

[...] trouxe o cinema outra vez à tona, fazendo-nos acreditar nas suas imensas possibilidades como forma de expressão artística. Por isso, é o caso de dizer, naturalmente, em forma de apelo aos donos de Hollywood: deixem-no trabalhar, senhores! Ele, no mínimo, é uma esperança. (BARROSO, 1948d, p. 73).

A obra e a atuação do crítico de cinema e cineclubista francês André Bazin, segundo as palavras de Baecque (2010, p. 63) são o melhor exemplo do desafio imposto à prática da cinefilia como necessidade de consagração do valor artístico do cinema através do trabalho dos diretores.

Autor contemporâneo da obra de Welles e dos textos de Girão Barroso, o crítico francês André Bazin (2005, p. 51) afirmava em 1950: “Para todos os cinéfilos que já haviam atingido a idade da razão em 1946, o nome de Welles identifica-se ao entusiasmo da redescoberta do cinema americano...”. Posicionamento semelhante é assumido por Girão Barroso (1948d, p. 73) quando afirmava: “[...] Orson Welles apenas retomou a melhor, a autêntica, a insofismável tradição cinematográfica, desfigurada consciente ou inconscientemente pelos negociastas de Hollywood.” Girão Barroso aproximava-se das interpretações obra de Welles defendidas por André Bazin, publicadas em livro na França dois anos depois do aparecimento das crônicas em Clã.

Nesse clima intelectual de forte oposição ao modelo do *studio system* seria natural o entusiasmo com o filme neorrealista italiano⁴⁵ *Roma, Cidade Aberta* (ITA, 1945). A obra de Roberto Rossellini animava-o por representar o reaparecimento do cinema europeu em Fortaleza naquele ano de 1949, assim como pelas qualidades estéticas. Girão Barroso (1949b, p. 137) vislumbra no filme um modelo que o cinema no Brasil deveria seguir:

sempre perceptivo, não se enganou quanto a isso, ao declarar que, com e depois desse filme o cinema é, enfim, igual a literatura. ”

⁴⁵ O Neorealismo Italiano foi um movimento cinematográfico caracterizado pela presença de temas políticos e sociais, o uso de atores não profissionais, a locação das cenas rodadas fora dos estúdios e a valorização de assuntos do cotidiano de trabalhadores do campo e das cidades, mulheres, pobres e crianças. Tem o filme “Roma, cidade aberta” (1945), de Roberto Rossellini, o seu marco inicial. Outros diretores importantes são Luchino Visconti, com o filme “Obsessão”, (1943), e Vittorio De Sica, especialmente com “Ladrões de bicicleta” (1948). Influenciou enormemente a produção italiana subsequente e teve uma grande penetração no meio intelectual no Brasil.

[...] que nos sirva de exemplo, a nós brasileiros, o fato conhecido de ter sido realizado sem maiores recursos técnicos e materiais, evidenciando assim, de modo positivo, que Cinema pode-se fazer apesar de tudo, de todas as deficiências de ordem técnica e material, bastando apenas direção à altura do que se quer executar, à base, naturalmente, de uma verdadeira vocação cinematográfica, que isto sim, é imprescindível em Cinema como em tudo o mais. (BARROSO, 1949b, p. 137).

Conforme Antônio Costa (2003, p. 104-105), a ideia que os filmes neorrealistas, especialmente a obra protótipo *Roma, cidade aberta*, eram realizados sempre “pelas ruas”, com atores “apanhados na rua, a realidade sem manipulações e sem preconceitos” seria a grande fonte de admiração da produção pós-guerra da Itália para a geração de críticos franceses formados em finais da década de 1940. Entusiasmo compartilhado pelo crítico cearense.

Girão Barroso (1949b, p. 137) ressaltava o “heroísmo” da produção daquele filme: “que dizem, começou a ser feito quando os terribilíssimos ‘boches’, senhores de quase tudo, se encontravam ainda na Península – o que constitui uma nota de autêntico heroísmo, a se juntar a outras tantas, por parte dos bravos ‘resistentes’ romanos.” Um heroísmo realista e humanista capaz de estimular a ação humana e nelas inspirado. Assim o cinema figuraria como ato de resistência, de luta contra a opressão do regime fascista e ocupação alemã de forma semelhante à luta dos *partigianos* nos campos de batalha.

Se o particular e o essencial da obra cinematográfica eram associados à direção cinematográfica, todavia, o papel dos atores e atrizes ocupa lugar especial na crônica. O ator Aldo Fabrizzi, “a maior figura de ‘Roma, Cidade Aberta’”, e a atriz Anna Magnani, “esse outro grande artista” [sic] recebem particular referência. (BARROSO, 1949b, p. 137).

Retoma a discussão sobre o papel do diretor em cinema afirmando: “Rigorosamente, o artista de Cinema é – ou pelo menos deve ser – uma função do diretor, cujo trabalho mais alto, por sua vez, é o de montagem do filme, o que nada tem a ver com os elementos que nele figuraram, com maior ou menor talento.” O humanismo da obra de Rossellini levava Girão Barroso (1949b, p. 137) a afirmar ainda:

No caso, Roberto Rossellini deve ser destacado especialmente: um galardão para ele, que soube conduzir a película de maneira sempre interessante, pondo a nu as mazelas do nazismo em contraste com a grandeza dos oprimidos italianos, que afinal se batiam por uma causa justa, a causa da sua própria liberdade. Ótima direção, a sua, sem mesmo a necessidade de se afastar muito das normas corriqueiras – que são aquelas aceitas mais facilmente pelo grande público. E o filme, pelo assunto, se dirigia ao grande público, como uma mensagem de luta em prol dos mais caros ideais da humanidade.

Escrito um ano antes, “O realismo cinematográfico da escola italiana da libertação”, do crítico e teórico francês André Bazin, publicado em 1948, é considerado por Costa (2003, p. 105-106) o texto fundamental para acompanhar o impacto do neorealismo fora da Itália. “[...] Bazin se detém a analisar sobretudo a técnica narrativa, procurando definir a relação da câmera com (tipo de enquadramento e de cortes entre os planos, movimento da câmera com os fatos narrados, o ambiente, os objetos [...] Bazin trata de demonstrar que a câmera tornou-se uma coisa uma coisa só entre o olho e a mão [*caméra- stilo* de Alexandre Astruc?] que a conduzem, dessa forma: a narração, que nasce de uma necessidade ‘biológica’, antes de ser ‘dramática’, germina e cresce com a veracidade e a liberdade da vida.”

A partir das crônicas abordadas, podemos afirmar que o desenvolvimento do cinema moderno está associado ao surgimento de uma nova crítica cinematográfica. Tomando como marco inicial o filme *Cidadão Kane*, se solidificando nas experiências do neorealismo italiano, posteriormente pela *Nouvelle Vague* francesa e, por fim, pelos cinemas novos, como o Cinema Novo Brasileiro, esta atividade crítica é marcada por intensa cinefilia, que se manifesta, sobretudo através da do gesto cineclubista. Os nomes de Alexandre Astruc, André Bazin, Paulo Emílio Sales Gomes e Antônio Girão Barroso no caso particular de Fortaleza, são algumas das principais das referências da nova crítica.

Encontramos uma marca pública da rede intelectual que reunia Girão Barroso e Paulo Emílio Sales Gomes em discussões sobre cinema na seguinte nota em Clã nº 4, de agosto de 1948:

Em Paris, um brasileiro inteligentíssimo estuda Cinema (ponhamos com C grande). Seu nome: Paulo Emilio Sales Gomes. Pertenceu ao grupo da revista “Clima” de São Paulo. É mais do que um fan [sic], é um crítico e será, temos certeza, um realizador. Mas, quando regressará ele ao Brasil para cozinhar Cinema no duro, juntando-se, se possível, a Otavio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Vinícius de Moraes, Almeida Sales, Rui Coelho e alguns mais, inclusive o pessoal da novíssima geração? (BARROSO, 1948b, p. 95).

Desdobramento e consequência dos debates travados nas páginas de Clã desde o seu número 0, antecedido pelas discussões de Vinícius de Moraes no jornal A Manhã sobre as qualidades do cinema mudo, a presença de Orson Welles em Fortaleza, assim como o aparecimento da ideia no I Congresso de Poesia, Girão Barroso anunciava em dezembro de 1948 anunciava a criação do CCF. Tendo origem na Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, reuniria “indistintamente críticos, fãs e cinegrafistas amadores.” O início das

atividades era anunciado para janeiro de 1949, resolvendo o impasse que já durava muitos anos.

Projeto amplo, destinado a interferir no campo da exibição cinematográfica, estendia suas ações na formação do público e como agente de interferência na produção nacional de cinema. Insere-se, por outro lado, no processo de expansão do cineclubismo no país, denota a importância adquirida pelo cinema em finais da década de 1940:

A fundação do Clube de Cinema desta capital coincide mais ou menos com o aparecimento de organizações semelhantes nas principais cidades do Brasil: Rio, São Paulo, Santos, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis e, se não me engano, Recife e Belo Horizonte. O fenômeno mostra o grande interesse que vai havendo no país em torno do assunto, possibilitando maior largueza de horizontes para a Sétima Arte entre nós, inclusive no que diz respeito ao Cinema nacional, tão carecido de estímulo, mas estímulo que o leve ao bom caminho, fazendo mudar, sem nenhuma transigência, os seus rumos atuais, que são, inegavelmente, os piores possíveis. O Clube de Fortaleza, é óbvio, há-de trabalhar para isso, como lutar, com a coragem dos fortes, pela valorização cada vez maior dos bons filmes, em face de um público que se deixa enganar constantemente por toda sorte de “abacaxis”, tão mal acostumado se encontra e incapaz de distinguir o que é e o que não é cinema. (BARROSO, 1948c, p. 104).

Um projeto de formação de cultura cinematográfica do público contra o monopólio dos filmes ruins, os “abacaxis” brasileiros e norte americanos, se concretizava com a criação do CCF. Gestado nas páginas daquela seção dedicada ao cinema na mais destacada revista literária da cidade, que mantivera e ampliara o interesse acerca do cinema. Ao CCF “o problema que se coloca, particularmente, é o de estudar o Cinema, fomentando ao mesmo tempo o gosto pelo bom filme não só por parte das elites como do público em geral, para o qual aliás o Cinema é feito.” (BARROSO, 1949a, p. 64).

Girão Barroso (1948c, p. 104) conclui a nota de criação anunciando e medindo o impacto das atividades que deveriam ser realizadas pelo CCF:

Esta secção, que foi criada para fomentar o verdadeiro cinema, congratula-se com a S.C.F.C. pela fundação do Clube de Cinema de Fortaleza, ponto de partida, estou certo, de um sem número de realizações que irão desde a simples apreciação de bons filmes até à feitura de películas, mesmo pequenas, que dignificarão em primeiro lugar o seu nome, como pioneira do Cinema-Arte no Ceará.

3.2 Do estático ao cinético: A SCFC e o CCF

Na Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC) organizam-se os primeiros encontros em que se discute a criação do CCF, que surgirá sob seus auspícios.

Aderbal Freire, advogado e professor de Direito, preside reunião na sede social da SCFC, no Edifício Diogo, no Centro da cidade, na qual se deliberou a criação de um cineclube, “a exemplo do que vem se perfazendo em vários Estados do Brasil.” (REUNIU-SE..., 1948). Além da SCFC, o Instituto Histórico, Antropológico e Geográfico, identicamente localizado no Centro, recebeu os cinéfilos e suas reuniões. Nos primeiros passos do cineclubismo, as redes de contato com o campo intelectual e artístico são estabelecidas, saindo desse meio os quadros do cineclube.

Conforme detalhado por Leite (2011a, p. 245), obra da qual extraímos a maioria das informações sobre a SCFC, em 27 de junho de 1939, o fotógrafo Otacílio Colares, proprietário da Fotografia Azevedo e o comerciário José Augusto Moura formaram a entidade denominada Sociedade de Amadores do Cinema (SAC). Entidade com objetivo declarado de “contribuir para a troca de ideias sobre cinema, fotografia e artes correlatas.” A direção ficou a cargo de José Augusto Moura, “que tinha especial animação para fazer cinema”. Ao núcleo original incorporam-se José Maria Porto, o publicitário Heitor Costa Lima, Fran Siena, o astrônomo e artista plástico Rubens de Azevedo, o médico César Cals, Rui de Castro e Silva, José Admilson Vasconcelos, Edvar Saraiva Leão e muitos outros.

Com o aumento do corpo de associados, a SAC incorpora-se à precedente Sociedade de Fotografia, dando origem à SCFC, em 1939. A primeira atividade planejada por José Augusto Moura e Otacílio Colares fora a produção de documentário sobre a demolição da antiga Catedral, ocorrida em 1938. Essa primeira incursão dos cineastas amadores foi frustrada pelas dificuldades na compra de película virgem de procedência francesa após a deflagração do conflito europeu.

Nas duas décadas seguintes a SCFC, tendo quase sempre José Augusto Moura como presidente e maior animador, atraiu um grande número de artistas, intelectuais, profissionais liberais e homens de negócios, constituindo a primeira experiência dos espaços alternativos de cinema no Ceará.

As produções fílmicas constituíram a maior contribuição da SCFC para o cinema cearense. Foram pequenos filmes documentários amadores, que em geral eram exibidos para o grupo fechado dos associados em reuniões mensais. Destacaram-se o filme silencioso *Caminhos sem Fim*, de 1944. Rodado em 8 mm, dirigido e roteirizado por Heitor Costa Lima

e fotografado por José Maria Porto, o primeiro filme de enredo do estado.⁴⁶ Durante a década de 1950 patrocinou a realização de *Canindé* (1952), de Nelson Moura, rodado durante os festejos religiosos de S. Francisco de Canindé, o primeiro filme sonorizado realizado no Ceará. Também de Nelson Moura os curtas documentários *Vaquejada* e *Iguatu* (1954). Em 1953 patrocinou a realização do documentário *Carnaval Cearense*, dirigido por Anquises Ipirajá, com texto e narração de Tarcísio Tavares, publicitário e membro do CCF.

Na década de 1950, a SCFC ampliou seu quadro de sócios e conseguiu recursos para construção de sua sede própria, na Rua Guilherme Rocha nº 914, esquina com Rua Padre Mororó. Neste período ocorre uma mudança no perfil de atuação, se tornando uma agremiação sócia recreativa com variada programação, que eventualmente poderia incluir a exibição de filmes. Suas atividades a aproximaram mais do clubismo social, inclusive com a venda de títulos de sócio proprietário, afastando-se do clubismo de inclinação cultural.⁴⁷ Conforme Leite (2011a, p. 247),

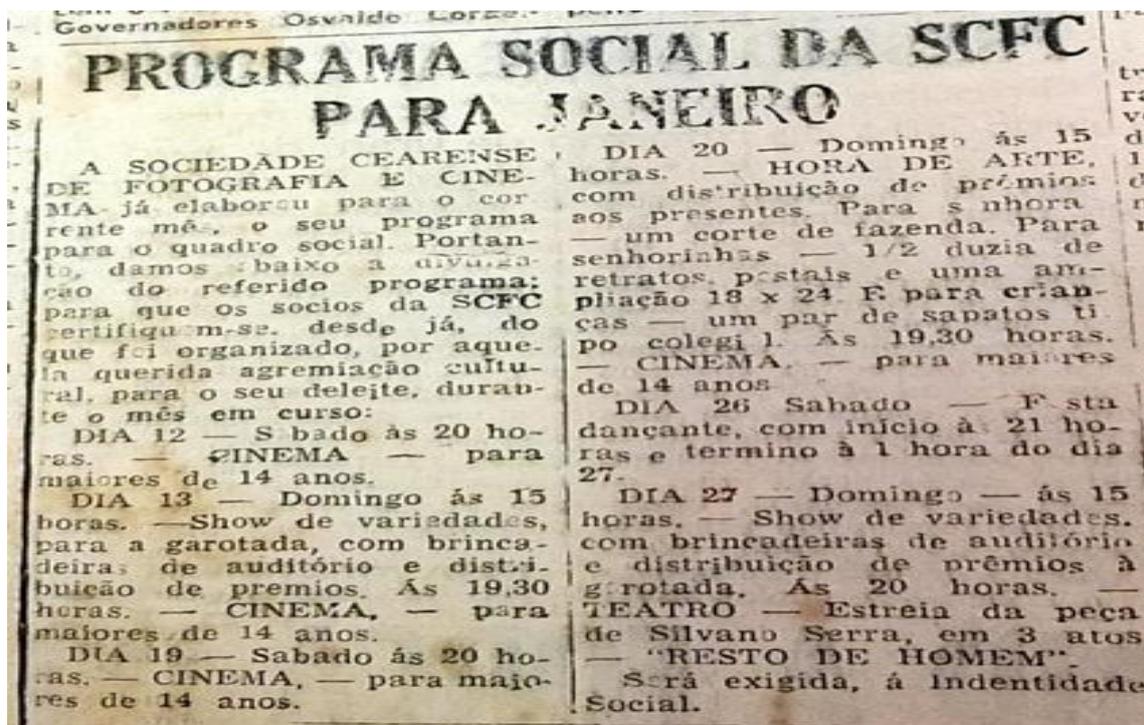
Embora fosse ainda reduto dos cineastas amadores, que nela mostravam suas realizações, o processo de expansão e crescimento da SCFC determinou o distanciamento dos cinéfilos agrupados em torno do Clube de Cinema de Fortaleza. Há nesse período uma clara separação dos caminhos das duas organizações.

Houve grande expansão das atividades, que passaram a incluir programações infantis, como show de talentos, teatro infantil, além de mostras fotográficas que documentavam as reuniões sociais, sessões cinematográficas aos sábados (16 horas, vespéral juvenil; 19h: 30 *soirée* dos sócios) e aos domingos. Ocorrendo ainda torneios de xadrez, apresentações teatrais e de música erudita, quadrilhas juninas, festas e blocos de carnaval. As sessões cinematográficas exibiam os populares filmes de *cowboy* e seriados, cobrando ingresso para não associados. Como exemplo da programação de janeiro de 1957, publicada no jornal *Gazeta de Notícias* e reproduzida abaixo (FIGURA 3).

⁴⁶ “[*Caminhos sem fim*] É um drama sertanejo, mas totalmente rodado em nossa capital litorânea, nas dunas, especialmente. Mostra uma família flagelada deixando seu sítio e indo de encontro ao destino mais trágico.” (Holanda, 2012, p. 40-41).

⁴⁷ Conforme Leite (2011a, p. 248): “Para construção da sua sede própria [...] a entidade emitiu títulos de sócio proprietário e mobilizou associados e amigos para obtenção de verbas oficiais intermediadas pelos parlamentares cearenses, no Senado e na Câmara Federal, e junto aos membros da Assembleia Legislativa e Câmara Municipal.”

Figura 3 – Programação SCFC.



Fonte: PROGRAMA... *Gazeta de Notícias* (1957).

De acordo com Leite (2011a, p. 348-350), a repercussão do movimento cineclubista da década de 1940, com destaque para o Clube de Cinema de São Paulo (CCSP), criado por Paulo Emílio Sales Gomes e o Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPA), sob a liderança de Paulo Fontoura Gastal, estimulava os “sonhos cearenses” de criação de um cineclubes na cidade. Como a SCFC poderia viabilizar os meios financeiros e subvenções estatais, a entidade se torna o foco das primeiras discussões sobre o tema.⁴⁸ O entusiasmo com a criação do cineclubes era manifesto por notícias de jornais que destacavam “a necessidade de se incrementar mais entre nós o movimento artístico em torno do Cinema de Arte”, através de um cineclubes que deveria reunir “fans” para o estudo e discussão da Sétima Arte.

Ocorrida em 28 de dezembro de 1895, a primeira sessão pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière foi escolhida como a efeméride de referência pelos sócios fundadores do CCF para criação daquele cineclubes. Criado oficialmente em 1948, a data foi uma forma de

⁴⁸ Situação esclarecida por Antônio Girão Barroso (1989, p. 51) da seguinte maneira: “Por uma questão de burocracia, para efeito de recebimento de modesta subvenção do Estado, o clube funcionou por algum tempo como departamento da antiga Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, a quem também estivemos ligados, eu, e Darcy e outros. A subvenção na época não deixou de ser preciosa. Agora eu pergunto: quantas subvenções, mesmo pequenas, o clube recebeu durante sua existência? A resposta não caberia ao Clube, e sim ao governo.”

homenagear as primeiras exposições do cinematógrafo dos irmãos Lumière e de associar à sua própria trajetória, iniciada naquele momento, ao episódio histórico do cinema mundial.

De acordo com notícia veiculada pela imprensa local, as primeiras sessões preparatórias de fundação do CCF reuniram o estudante e futuro professor de inglês do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Darcy Xavier Costa, o poeta e professor da Faculdade de Direito da Universidade do Ceará, Antônio Girão Barroso, os poetas Otacílio Colares e Aluísio Medeiros, o advogado e o professor de Direito Aderbal Freire, além do presidente da SCFC, José Augusto Moura. O grupo daqueles considerados membros fundadores do CCF deliberou os princípios de constituição da entidade e as regras e critérios de participação dos futuros associados.

O modelo cineclubista é esboçado nas primeiras reuniões. Delibera-se a “realização de reunião quinzenal de estudos, inclusive para a crítica de filmes aqui exibidos”, planeja-se a produção de um boletim a ser publicado em um dos jornais da cidade e a feitura de um regulamento para o cineclube. Destaca-se entre as medidas iniciais, aquela que pode ser considerada a principal finalidade de um cineclube: “possibilidade da vinda de certos filmes não comerciais a fim de serem passados para os sócios”. (PRIMEIRA..., 1948). Com ausência de condições materiais definidas, faltando-lhes projetores e equipamento de som para as exposições, falam em “possibilidade”. Entretanto, as reuniões para debate, estudo e crítica dos filmes da programação comercial são dadas como certas.

A primeira medida no sentido de fazer o CCF funcionar como entidade associativa dedicada ao culto e à apreciação do filme, em moldes diferentes daquele das salas comerciais de cinema, é a criação de uma diretoria executiva provisória, como informa a notícia do jornal *Correio do Ceará* de 6 de dezembro de 1948. (PRIMEIRA..., 1948).

Otacílio Colares teria a tripla atribuição de fazer funcionar a futura biblioteca, o arquivo e administrar as finanças. Antônio Girão Barroso, por sua vez, assumia a direção de propaganda da entidade. Escolha que podemos ler como uma estratégia de transferir ou associar ao CCF o prestígio do qual gozava no meio jornalístico e intelectual de Fortaleza e como resultado do papel central que ocupava nos jornais dos Diários Associados no Ceará, onde ingressara como repórter e posteriormente assumiu a secretária-geral do jornal *Unitário*. Darcy Costa, o mais jovem dos membros da diretoria executiva responsável pela fundação do CCF, com 22 anos, o de menor capital político, econômico e simbólico, assumiu a diretoria executiva responsável pelas correspondências e relações exteriores. Se, no caso de Girão

Barroso, a escolha justificava-se pelo prestígio que seu nome trazia à entidade e pelas facilidades na abertura de espaços de publicação de críticas e notícias nos jornais locais, que significavam uma amplificação dos resultados das atividades e, também, no reconhecimento do CCF no campo intelectual e artístico da cidade; a escolha de Darcy Costa, por sua vez, foi motivada pelo grande interesse que demonstrava em relação ao cinema e às questões da cultura cinematográfica e por uma capacidade de organização e sistematização das atividades, que comprovará nas décadas em que se encontra na diretoria.

As primeiras manifestações acerca da criação do CCF destacavam que este deveria, entre outras coisas, “trazer para aqui [Fortaleza] filmes considerados clássicos, das fases silenciosa e atual”. (LEITE, 2011a, p. 340). O CCF é a reunião de apaixonados pelo cinema que tem a finalidade de criar, num esforço coletivo, as condições objetivas para a fruição e o consumo das obras às quais devotavam sua paixão. Acreditamos assim, que a criação do cineclube traz em si um projeto de formação da cultura cinematográfica. O público, ao menos um pequeno setor dele, procurava seu lugar, impunha sua força, rompia os limites do modelo convencional das salas comerciais de cinema e poderia ele próprio escolher os filmes que gostaria de ver.

Além da formação de uma diretoria provisória, as reuniões iniciais deliberaram acerca das regras que “ajudariam no cumprimento de seus objetivos”, (MAIS..., 1948, p. 3) discutiram-se pontos do regulamento, são escolhidos filmes para todos os que queiram participar sejam obrigados a conhecerem previamente com a finalidade de criticá-los. Esse último critério logo seria abandonado. Afinal, a lista de filmes, da qual não encontramos cópia, certamente contemplaria obras que recebiam pouco espaço de exibição nos cinemas comerciais da cidade, numa época em que não aconteciam festivais, retrospectivas, mostras etc, filme era mercadoria de vida útil muito curta para as empresas de exibição. Filmes considerados “difíceis” entravam e saiam de cartaz das salas muito rapidamente e não voltavam a ser exibidos. Não havia locadoras de filmes ou qualquer outro meio de acesso aos filmes semelhante aos que existem atualmente.

O CCF cumpriria exatamente esse papel. Podemos afirmar que o CCF cumpriu o papel memória do cinema, através da exibição de filmes antigos, dos clássicos de várias cinematografias e, especialmente, na realização de sua programação em “ciclos temáticos”

baseado em ideias de coerência interna dos próprios filmes e da trajetória histórica do cinema.⁴⁹

A regra de que haveria uma lista de “filmes a serem assistidos em caráter obrigatório, para o fim de que seja feita, posteriormente, a crítica dos mesmos”, definido como condição de enquadramento na condição de “sócio efetivo”, seria substituída nos Estatutos do CCF. (MAIS..., 1948, p. 3). Oficializado apenas em 1964, estabelecia que o processo de associação ocorresse “mediante o preenchimento de uma proposta impressa pelo CCF, fornecida pela Secretaria Geral, assinada pelo candidato e por um sócio, sendo a mesma apresentada em reunião ordinária da Diretoria para ser submetida à aprovação” (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1964). Cabia à diretoria o reconhecimento do direito do postulante de participar do cineclubes.

O critério de afiliação favorecia a adesão de pessoas que possuíam laços sociais e afetivos com os sócios já estabelecidos, o que será de grande importância na composição do quadro geral de sócios da entidade nas duas décadas seguintes. São estudantes secundaristas e universitários, estudantes de inglês do IBEU, professores, jornalistas, artistas plásticos, poetas, profissionais liberais, funcionários públicos etc, grupos que formavam os setores médios e altos da cidade. Formalmente são estabelecidos critérios de associação, agindo na seleção dos associados, separando os cineclubistas dos demais, os distinguindo pelo seu pertencimento ao CCF.

Como afirmou Lêda Maria Souto (2015), em entrevista para a pesquisa: “Era *chic* ter carteirinha do CCF”, indicando o aspecto distintivo, moderno da prática cineclubista. O debate cultural que propõe o transforma em lugar símbolo de poder no campo do cinema. Nesse sentido, entende-se o cineclubismo como um emirã de *finesse*, oferecendo aos associados um produto de massa na forma de produto de cultura.

O papel do CCF está expresso nas primeiras chamadas do cineclubismo, visto como atualização das práticas culturais na cidade, invocando uma a necessidade de consumir “filmes de qualidade”, indícios da importância do cinema, situando o cineclubismo no processo de dinamização e modernização da cultura na cidade.

⁴⁹ Papel abandonado pelos cineclubes a partir da década de 1980, conforme Azevedo (1997, p. 170): “Perante a insuficiência dos meios e a relativa eficácia cultural das estratégias cineclubistas, pode pensar-se que os cineclubes ‘deixaram de funcionar como memória do cinema para passarem a ser, também eles, um lugar de amnésia ou tão só de gestão da memória de um presente fugidio. Muitos cineclubes prescindiram já dos ciclos temáticos e os que chegam a ser organizados raramente ostentam qualquer coerência interna, sendo a relação com os filmes muitas vezes pouco mais do que aleatória.”

Os membros do CCF compreendiam que o cinema não era somente seus filmes, mas também seus diretores, suas técnicas de produção, as chamadas escolas de cinema e muitos outros elementos que criavam o produto fílmico. Numa entidade que reúne cinéfilos apaixonados pelo cinema, a experiência maior do cinema é o ato de ver coletivamente a película na tela grande das salas de cinema da cidade, ou em tamanho reduzido e provavelmente um pouco borrado da tela do projetor de 16mm.

Os envolvidos na criação do CCF pretendiam criar uma cultura cinematográfica que posicionava o filme muito além de uma simples mirada desinteressada, assumindo o papel do estudo e da formação. Em documento sonoro de entrevista na Rádio Universitária em outubro de 1985, Darcy Costa (1985) destacava:

Fizemos uma primeira reunião, na qual compareceram Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Aderbal Freire. Foi, aliás, no escritório [advocacia] do Dr. Aderbal Freire que nós fizemos aquela primeira reunião. Em 28 de dezembro de 1948 estava fundado o CCF. A data de 28 de dezembro foi escolhida porque é a data de nascimento do cinema. [...] O CCF é uma entidade com características mundiais. Surgido em Paris em 1926, o movimento cineclubista tem a finalidade principal de estudar o cinema. De divulgar por todas as maneiras, da maneira mais intensa possível, o cinema. Principalmente o cinema que não pretende ser apenas diversinal, mas que também cultiva o lado mais artístico da atividade cinematográfica.

O cineclubismo é realização de um projeto coletivo que forma ao longo do tempo uma identidade, uma memória partilhada. Identidade cineclubista que se encontra pronunciada explicitamente por Darcy Costa no trecho citado acima. Entrevista realizada cerca de dez anos após o encerramento das atividades do CCF, ressaltava o caráter global da prática cineclubista e as relações externas que o engendraram:

O cineclubismo surgiu aqui a partir de um movimento que existia na época no Sul do país e mais particularmente em Porto Alegre, onde Paulo Fontoura Gastal, um velho amante de cinema, redator cinematográfico da Revista Do Globo [...] Ele criou o Clube de Cinema de Porto Alegre. Em correspondências mantivemos durante algum tempo, ele me animou a criar em Fortaleza uma célula de estudo semelhante. Daí, recorremos a pessoas que já eram integradas à crítica cinematográfica na época, como eram Otacílio Colares e Antônio Girão Barroso [...] Ele [Girão Barroso] não desconhecia o movimento cineclubista, porque era muito bem relacionado com aqueles que fundaram o Clube de Cinema de São Paulo, criado por Paulo Emílio Salles Gomes e outros intelectuais paulistas [...]. (COSTA, 1985).

O cineclubismo no Brasil e o CCF desenvolveram-se através de uma rede de troca de correspondências, que fez circular informações, opiniões e estímulo para a criação de novos cineclubes. Como no caso de Darcy Costa e Paulo Fontoura Gastal, reconhecido desde

aquele momento e até hoje, como o grande nome do movimento de cultura cinematográfica no Rio Grande do Sul.

3.3 A fase do IBEU (1949-1959)

Em nove de agosto de 1943 foi instalado o IBEU-CE, criado por iniciativa do médico Jorge Moreira da Rocha, com a participação de Mozart Sólton e Antônio Martins Filho, entre outros brasileiros e membros da comunidade norte-americana na cidade.

O cinema foi utilizado como instrumento de ensino da língua inglesa e de propaganda do governo dos EUA desde o início das atividades. De acordo com o registro no livro “IBEU-CE: anos de História e Tradição”, (CAMPOS *et al.* 1995, p. 149) as exhibições começaram em julho de 1944, por iniciativa do americano Sanford B. Fenne, chefe da 4ª Divisão da Comissão Brasileira de Gêneros Alimentícios, quando foram mostrados “filmes de cenas dos Estados Unidos.” Em outubro do mesmo ano as sessões cinematográficas ficaram sob a responsabilidade do Comitê de Coordenação de Assuntos Interamericanos, dirigido pelo fundador do IBEU, Jorge Moreira da Rocha.

A exibição de filmes de atualidades de origem norte-americana continua após o fim da Segunda Guerra Mundial. Em 1946, o Boletim do IBEU-CE nº 2, destacava (CAMPOS *et al.*, 1995, p. 149, grifo do autor):

Todos os jornais de Fortaleza vêm noticiando, periodicamente, que a Coordenação dos Assuntos Interamericanos promove, de 2 em duas 2 semanas, sessões de cinema falado, na sede do Instituto Brasil-Estados Unidos. São filmes novos chegados diretamente da América do Norte, versando sobre os mais variados e interessantes assuntos de grande utilidade, como sejam: notícias do dia, educação, **shorts** de guerra, desenhos animados, películas naturais, em technicolor etc. que se destinam ao público em geral, particularmente, aos sócios do Instituto, suas famílias e alunos.

Após sucessivos meses de sessões, em setembro de 1946 foram suspensas por falta de “fitas novas” para as exhibições. Em abril de 1947 as exhibições foram regularizadas, destacando-se, na chamada do boletim interno do IBEU: “Todas as sessões começando às 19:45 horas, se houver energia elétrica”. (CAMPOS, *et al.*, 1995, p. 149).

O *United States Information Service* (USIS), ou Serviço Americano de Informações, era órgão responsável por importar e distribuir os filmes curtas-metragens em formato de 16 mm produzidos nos EUA para exibição em escolas, associações e outras

entidades interessadas.⁵⁰ Em Fortaleza funcionava junto ao IBEU um escritório e filmoteca do USIS, que além de acervo de fitas em 16 mm⁵¹, possuía dois projetores sonoros da mesma bitola da marca americana Bell & Howel, modelo ilustrado abaixo (FIGURA 4).

Figura 4 – Projetor de 16mm.



Fonte: BELL & HOWELL (1967)

De acordo Alice Gonzaga (*Apud*. QUENTAL, 2010, p. 58), o principal fator de ordem técnica e material a estimular o desenvolvimento do cineclubismo na década de 1940, foi a adoção da bitola de 16 mm como formato para difusão comercial de filmes, ampliando atividades não comerciais de exibição cinematográficas. De acordo com Quental (2010, p. 58):

⁵⁰ Além do CCF, do IBEU e outras escolas, o USIS distribuiu filmes para programas do canal TV Ceará, na década de 1960. Sem esclarecer detalhes, mas indicando as implicações do serviço de informação e propaganda dos EUA sobre a política brasileira, Gilmar de Carvalho (2010, p. 69) faz o seguinte comentário: “Edson Martins, profissional do rádio que a tevê requisitou, fazia aos domingos a *Telesemana Unitário*, onde se encaixava então o *Panorama Pan-Americano*, série de filmes distribuídos pelo *United States Information Service* (USIS), que desempenhou um papel decisivo no Brasil pré-1964 e, segundo alguns, na articulação do golpe”.

⁵¹ Criado em 1923, pela empresa alemã Kodak, o 16 mm era destinado ao mercado de cinema amador. Foi a bitola mais utilizada em documentários, filmes experimentais, para treinamento de futuros cineastas, tendo importância decisiva no chamado “cinema direto”. Também era utilizado em filmes independentes, como nas experiências da SCFC, nas décadas de 1940 e 1950.

Até o início da década de 1940, o 16 mm era um formato amador. De uso prioritariamente doméstico ou direcionado à difusão de filmes educativos. Sua utilização comercial começou a ganhar força durante a guerra, devido à grande produção de reportagens de cine-reportagens nesse formato, fato que teria propiciado um aperfeiçoamento do material que, aliado ao menor custo de cópiagem e às facilidades de armazenamento e transporte, estimulou sua adequação comercial. A partir desse momento, tornou-se comum a redução de filmes produzidos originalmente em 35 mm para bitola de 16, o que facilitou o acesso a uma variedade de filmes.

Nos anos 1940 as distribuidoras de filmes no Brasil adotaram o 16 mm como um formato de comercialização, e passaram a ampliar os seus catálogos com números cada vez maiores de títulos nesse formato. Deve-se ressaltar o custo de cópiagem e aluguel mais baratos, somados ao custo expressivamente menor dos equipamentos de projeção, além do custo de transporte aéreo, pois a maioria das distribuidoras estava concentrada nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, com rolos de filmes de tamanho e peso muito reduzido, comparando-se com a bitola de 35 mm, como fatores que contribuíram para a expansão do cineclubismo e de outras experiências no circuito alternativo de cinema (escolas, sindicatos, igrejas, clubes etc.).

O primeiro operador das máquinas de projeção do CCF foi Darcy Costa, José Gomes Andrade⁵² assumiria a função apenas em meados da década de 1950. Sobre a operação das máquinas, Augusto César Costa apresentou elucidativo comentário desta e outra faceta das frequentes faltas de energia elétrica na cidade. Esta situação seria modificada a partir de 1965, quando a energia elétrica produzida em Paulo Afonso começou a ser distribuída pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF) em Fortaleza:

Meu pai me ensinou a operar a máquina de projeção e até quando faltava luz, porque ele dizia: ‘você vai ter que tirar o filme na mão’, tendo que tirar o filme de toda a engrenagem para não quebrar. Ele ensinava: ‘Você vai ter que fazer pelo tato, de olhos fechados, como se houvesse realmente faltado luz e depois vai colocar pelo tato, com os olhos fechados também.’ Assim eu aprendi a usar essas máquinas. No CCF a gente usava as americanas Bell & Howell. (COSTA, 2015b).

⁵² Conforme Cláudio de Sidou e Costa (2015): “José Gomes Andrade foi um homem ‘dos sete instrumentos’ do CCF. Ele foi bibliotecário, foi tesoureiro, foi cobrador. Ele sai para cobrar, imagine, ele saía para cobrar as mensalidades e ele não tinha moto, sai de ônibus cobrando. Ele tinha uma coisa que e tinha pena, era um homem de uma timidez terrível. [...] Era muito calado. Foi até crítico. Escreveu crítica em jornais. Realizou um trabalho notável, mas um homem muito silencioso, não chamava atenção para sua pessoa. Era também o operador do CCF, o projecionista. Depois do CCF passou a ser o operador da Casa Amarela, quando o Eusélio convidou. O José Gomes, para mim, é uma pessoa importantíssima.”

Como é possível acompanhar, uma série de aparatos técnicos como projetos e fitas magnéticas, fornecimento regular de energia elétrica, estão relacionados diretamente à prática cineclubista.

Fora do campo comercial, a Cinemateca Brasileira, de São Paulo (fundada no final da década de 1940) e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (início da década de 1950), contribuíram sobremaneira na distribuição de filmes em 16 mm, reproduzindo e distribuindo títulos fora dos catálogos das distribuidoras. De acordo com Quental (2010, p. 58), “a estrutura legal dessas entidades, aliada ao conjunto de relações pessoais de seus dirigentes, propiciou um novo patamar na circulação de filmes no Brasil.” Para Meize Regina de Lucena Lucas (2008, p. 20): “As cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo, criadas nessa mesma década [1950], constituíram espaço de reunião e debate para jovens cinéfilos, permitiram a formação de uma geração de espectadores através de suas exposições, retrospectivas e mostras e também tiveram importante papel na produção e circulação de uma literatura sobre cinema.” Ao que podemos incluir o papel de distribuição de programas em formato 16 e 35mm para cineclubes e federações, especialmente para o CCF e para FNNC.

Além delas, agiram também as legações e serviços de informação e propaganda de países como o Canadá, a Holanda (Serviço Holandês de Informação, no Rio de Janeiro), França (Serviços Oficiais do Turismo Francês, no Rio de Janeiro). Inglaterra (*The British Council*, o Conselho Britânico no Rio de Janeiro) e os EUA (*USIS* e a Embaixada).

A utilização da bitola de 16 mm na cidade não estava restrita ao CCF e a outros cineclubes surgidos posteriormente. Para dimensionar a difusão desses equipamentos em Fortaleza e no Ceará, encontramos informações na correspondência do CCF, na pessoa do presidente Darcy Costa, em que constam dados das vendas fornecidos pelos representantes locais da empresa austríaca de equipamentos de projeção Varimex: “Os agentes da Varimex em Fortaleza já realizaram mais de duzentas vendas e tem prestado assistência a todas as máquinas vendidas, mantendo, inclusive, estoque permanente de peças sobressalentes.” (COSTA, 1963c). Sendo esta apenas uma das marcas presentes no Brasil, é possível que o número de equipamentos seja muito maior, pois além do circuito paralelo, o 16 mm foi muito utilizado em pequenas salas de cinema e por exibidores itinerantes, nas quais se exibiam filmes de sucesso de temporadas passadas disponíveis na película.

Apesar das sessões cinematográficas surgirem da iniciativa do próprio instituto, a publicação comemorativa do 50º aniversário do IBEU-CE (CAMPOS, *et al.*, 1995, p. 146-147) destacava, todavia que: “Grande acontecimento no setor cinematográfico foi a fundação do Clube de Cinema de Fortaleza no dia 29 de agosto de 1949, às 19:30h com a exibição do filme *Sangue de Pantera*, de Val Lewton [Jaques Tourneur]. Darcy Costa, um dos fundadores e seu grande esteio, fez uma introdução para apresentar o filme”.

3.4 A programação do CCF na fase do IBEU (1949-1959)

Na sessão inaugural, além do longa-metragem de Jacques Tourneur (*Cat People*, EUA, P&B, 73 min., 1942), foram exibidos uma comédia de curta-metragem de Charles Chaplin e, um dos fatos mais significativos para o movimento de cultura cinematográfica em Fortaleza, o curta-metragem amador *Caminhos sem fim*. O filme produzido pela SCFC foi apresentado ao público por Antônio Girão Barroso.

José Gomes Andrade (1967?), bibliotecário do CCF durante praticamente toda sua existência, datilografou em papel Ofício (356 mm) uma lista com os filmes exibidos entre os anos de 1949 e 1967. O historiador do cinema Firmino Holanda cedeu-nos muito gentilmente cópia da lista que lhe foi entregue por José Gomes Andrade. A lista não é completa, apresentando ausência dos anos posteriores e algumas lacunas. Trata-se de uma rica documentação das sessões do CCF, informando a ampla gama de filmes, gêneros e procedências, escolas e diretores, como é possível observar na folha 03 (FIGURA 5), referente à programação de novembro e dezembro de 1954, a toda programação de 1955 e, parte da programação de janeiro de 1956.

Figura 5 – Lista de filmes CCF.

Fl. 3

49.	Nov.	O CAMINHO DA ESPERANÇA, de Pietro Germi.
50.	"	UM DOMINGO DE VERÃO, de Luciano Emmer. Pal. de Helder Sousa.
51.	"	GAROTAS DA PRAÇA DE ESPANHA, de Luciano Emmer.
52.	Dez.	LUMIERE, de Paul Pavlot. Pal. de Darcy Costa. (Sessão comemorativa do 6º aniversário do Clube de Cinema).
<u>1955</u>		
53.	Jan.	QUEM É O INFIEL? (A Letter to Three Wives), de Mankiewicz
54.	"	TARDE DEMAIS (The Heiress), de William Wyler.
55.	Fev.	QUE MUNDO TENTADOR (Her Husband's Affairs), de S.S. Simon
56.	Abr.	O CZAR NEGRO (The Undercover Man), de Joseph H. Lewis.
57.	"	RASTRO SANGRENTO (Union Station), de Rudolf Maté
58.	Mai	A DAMA FANTASMA (Phantom Lady), de Robert Siodmak.
59.	"	NADA ALÉM DE UM DESEJO (Riding High), de Frank Capra.
60.	Jun.	LUZ APAGADA, de Carlos Thiré. Palestra de Darcy Costa.
61.	"	A ETERNA ILUSÃO (Rendez-vous de Juillet), de Jacques Becker.
62.	Jul.	CONFLITOS DE AMOR (La Ronde), de Max Ophüls.
63.	"	BRINQUEDO PROIBIDO (Jeux Interdits), de René Clément.
64.	Agt.	ALMAS DESESPERADAS (Don't Bother to Knock), de Roy Baker.
65.	"	O DIREITO DE MATAR (Justice est fait), de André Cayatte.
66.	"	O INVENTOR DA MOCIDADE (Monkey Business), de Howard Hawks.
67.	Set.	A MONTANHA DOS SETE ABUTRES (Big Carnival), de Billy Wilder.
68.	"	ROMANCE PROIBIDO (Une Histoire d'Amour), de Guy Lefranc.
69.	"	CINCO DEDOS (Five Fingers), de J. L. Mankiewicz. Leu-se na ocasião um estudo crítico de Robert Pillati.
70.	Out.	LA GRAND ILLUSION, de Jean Renoir.
71.	"	TELEFONEMA DE UM ESTRANHO, de Jean Negulesco.
72.	"	SOMOS TODOS ASSASSINOS, de André Cayatte.
73.	"	A GRANDE ILUSÃO (All the King's Men), de Robert Rossen.
74.	Nov.	DECISÃO ANTES DO AMANHECER (Decision before Dawn), de Anatole Litvak. Lida uma apreciação crítica de Hollis Alpert.
75.	"	TRAPALHADAS DO HAROLDO (Mad Wednesday), de Preston Sturges.
76.	Dez.	ARMADILHA DE AÇO (Steel Strap), de Andrew Stone.
77.	"	O FUGITIVO DE SANTA MARTA (The Lawless), de Joseph Losey.
78.	"	O MORRO DOS VENTOS UIVANTES (Wuthering Heights), de W. Wyler
<u>1956</u>		
79.	Jan.	NO, NO NANETTE (Tea for Two), de David Butler.
80.	"	FESTIVAL McLAREN, com os filmes PEN POINT PERCUSSION, DOTS & LOOPS, LA POULETTE GRISE, FIDDLE DE DEE, PHANTASY, NEIGHBOURS e BLINKITY BLANK. Apresentação de Goebel Weyne.
EXTRA		
		81. Muri -
		82. " -

Fonte: ANDRADE, José Gomes (1967?).

Na lista é indicada a apresentação dos filmes antes das exibições, quando algum cineclubista ou convidado palestrava sobre o filme, o seu diretor etc., parte comum do cineclubismo. Do mesmo modo, é indicado se o filme fazia parte de uma mostra ou festival, outra forma comum de organizar as exibições cinematográficas em ambientes cineclubistas.

Pretendemos demonstrar com a descrição da programação e das outras atividades do CCF na década de 1950, o esforço coletivo de garantir um espaço de encontro e projeção, o aluguel das fitas e toda a logística envolvida- de recebimento e despacho nos Correios, o financiamento com as contribuições do cineclubista, o esforço em garantir a realização semanal das sessões, a produção de material de divulgação mimeografado ou impresso, que marcam a sociabilidade formal vivida no âmbito do cineclube. A programação contém indícios das relações travadas com outras entidades localizadas em Fortaleza, o próprio IBEU, o Vice-Consulado Inglês, o USIS, Sociedade Pró-Arte, Associação Cearense de Escritores e noutras partes do Brasil, como a UCB, a Cinemateca Brasileira e as legações estrangeiras.

Após a primeira sessão, o CCF voltaria a realizar sessão em dezembro do mesmo ano, quando foi exibido *Silêncio nas trevas* (*The Spiral Staircase*. EUA, P&B, 80 min., 1945) de Robert Siodmak. Filme considerado clássico do suspense foi apresentado por Darcy Costa, que mostrava predileção pelo gênero. Encerrando o ano de 1949, *O homem que vendeu a alma* (*All that Money can buy*. EUA, P&B, 106 min., 1941), dirigido por William Dieterle.

O CCF voltaria a se reunir para sessão cinematográfica em junho de 1950, com *Revolta* (*Edge of Darkness*, EUA, P&B, 119 min., 1943), um drama de guerra estrelado por Errol Flynn e dirigido por Lewis Milestone, a quem Girão Barroso dedicara uma das primeiras crônicas cinematográficas na Revista Clã.

Em setembro um programa duplo exibiu *Escola de bravura* (*School for Danger*, ING, P&B, 68 min., 1947), um “docudrama” sobre a presença de agentes britânicos entre os membros da resistência francesa durante a II Guerra Mundial, e o média-metragem *Steel* (ING, Color. 32 min., 1948), documentário com imagens e diálogos sobre a indústria siderúrgica britânica. Os primeiros filmes fora do catálogo comercial das distribuidoras, e o primeiro programa sem filmes americanos, contou com obras realizadas pelo *Central Office of Information* (COI), do governo britânico. Conseguido através de pedido ao Conselho Britânico (RJ), com quem o CCF manteria profícuo contato, ou talvez com o Vice-Consulado Inglês em Fortaleza. Este último localizado na Rua General Bezerril, no Centro. Sendo, afóra o USIS, a única representação consular que recebia filmes periodicamente para empréstimo ao circuito alternativo de cinema na cidade e no estado. (COSTA, 1964b).

A programação continuou na linha de filmes hollywoodianos baseados no *star system*, exatamente por ser o perfil de filmes que atraía mais público e, portanto, possuía o maior número de filmes copiados para a película de 16 mm. Em outubro foi exibido o

melodrama *Acordes do coração* (*Humoresques*, EUA, P&B, 125 min., 1946), no qual Jean Negulesco dirigiu Joan Crawford e John Garfield, duas grandes “estrelas” de meados dos anos 1940. *De ilusão também se vive* (*Miracle on 34th Street*, EUA, Color. 96 min., 1947), foi exibido em novembro. Fechou o ano do CCF, *Em cada coração um pecado* (*King Row*, EUA, P&B, 127 min., 1942), de Sam Wood. Fitas provavelmente alugadas do reduzido catálogo do departamento de filmes em 16 mm da União Cinematográfica Brasileira (UCB), empresa de distribuição do Grupo Severiano Ribeiro.

Sobre o predomínio do filme hollywoodiano no CCF durante a fase do IBEU e o mercado em 16 mm na cidade, Cláudio de Sidou e Costa (2015) afirmou:

Você tem que notar, que esses filmes que o CCF mostrava, as cópias não eram em 35mm, eram em 16mm. Era uma bitola que tinha na época. A Empresa Ribeira tinha um departamento na época, se você quisesse fazer uma festa na sua casa você podia alugar. Qualquer um desses filmes. Alugava um filme e uma máquina, contratava um operador. O CCF tinha uma máquina de projeção em 16 mm muito boa. A predominância de filmes americanos se dava também porque o estoque da empresa Ribeiro tinha poucos filmes europeus.

Os cineclubistas tinham que desprender muito esforço para conseguir exhibir, pois além do reduzido catálogo de filmes disponível comercialmente, os preços poderiam também impedir as sessões.

Com onze programas e vinte dois filmes exibidos no ano de 1951, quando se viu um adensamento e uma maior diversificação nas exhibições do CCF. Em janeiro foi exibido o clássico *western Consciências mortas* (*The Ox-Bow Incident*, EUA, P&b, 75 min., 1943), dirigido por William A. Wellman. “É um filme-chave na história dos faroestes, um dos muitos produzidos na década de 1940 que mostravam que o gênero poderia abordar questões importantes”, afirma Edward Buscombe (2008, p. 189).

Em março o CCF exibiu o documentário de curta-metragem *Van Gogh* (FRA, P&B, 17 min., 1948), com direção e edição de Alain Resnais. O primeiro programa do CCF a exhibir um filme francês foi acompanhado de palestra de Darcy Costa, complementando o tempo reduzido do único filme daquela noite. Excetuando-se *Caminhos sem fim*, este foi o primeiro filme de língua não inglesa. O CCF conseguirá, a partir de 1951, exhibir filmes de várias nacionalidades e línguas diferentes, não limitando o seu interesse aos filmes americanos, como se poderia supor pelo fato de utilizar o espaço físico e os equipamentos de projeção do IBEU e do USIS.

Em abril o encontro do CCF exibiu *film-noir* dirigido por Don Siegel, *Justiça tardia* (*The Veredict*, EUA, P&B, 1946). *O Justiceiro* (*Boomerang!*, EUA, P&B, 88 min., 1947), de Elia Kazan, foi exibido em maio. Em junho o filme *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, EUA, P&B, 118 min., 1942), de Julien Duvivier.

Inaugurado com palestra de Antônio Girão Barroso, o I Festival de Curtas-Metragens foi a primeira atividade na forma de seleção de uma série de filmes pelo CCF, em junho e julho de 1951. O primeiro programa contou com *Pacific 231* (FRA, P&B, 10 min., 1949), filme experimental do crítico e historiador do cinema Jean Mitry. No filme vencedor da palma de Ouro do Festival de Cannes em 1949, a música homônima de Arthur Honegger é executada enquanto imagens aceleradas e sincronizadas de uma locomotiva ferroviária passam na tela. Em seguida foi exibido *Le Bateau ivre* (FRA, P&B, 22 min., 1948), dirigido por Alfred Chaumel baseado no poema homônimo de Arthur Rimbaud. No domingo seguinte foram exibidos *Evangile de la Pierre* (FRA, P&B, 23 min., 1948), e de André Bureau, *Maillol* (FRA, P&B, 24 min., 1944), filme do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC-1943). Fechando a noite de filmes franceses, foi rerepresentado *Van Gogh*, de Alain Resnais.

O documentário de arte *Rodin* (FRA, P&B, 29 min., 1942), de René Lucot; *L'Hippocampe* (FRA, P&B, 15 min., 1934), de Jean Painlevé, e *Zazabelle à Paris*, de Mme. Sonika Bo⁵³ e Starewitch formaram o programa do terceiro domingo. Podemos deduzir que todos esses títulos de origem francesa foram conseguidos através de contatos com a seção cinematográfica dos Serviços Oficiais do Turismo Francês.

No mês de julho, ainda no I Festival de Curtas-Metragens, foram exibidas as animações *Dots* (EUA, 1940), *Loops* (EUA, 1940), *Fiddle-de-dee* (CAN, 1947), *La Paulette Grise* (CAN, 1947) e *Begone Dull Care* (CAN, 1949), de Norman McLaren, seguidos por palestra de Darcy Costa. Nos anos seguintes haverá intenso contato entre o CCF e o Serviço Holandês de Informação para consecução de títulos realizados pelo *National Film Board of Canada*, no qual se destacou a figura do diretor escocês.

O programa seguinte contou com *At land* (EUA, P&B, 15 min., 1944) *Ritual in transfigured time* (EUA, P&B, 15 min., 1946) e *A Study in Choreography for Camera* (EUA,

⁵³ O nome de Sonika Bo é referência pelo pioneirismo na prática do cineclubismo para crianças. "Importância das seções infanto-juvenis", de Ilka Brunilde Laurito, referência do cinema para crianças no Brasil, publicado no nº 3 dos Cadernos da Cinemateca Brasileira, inicia citando-a: "Quem poderia acreditar, em 1933, quando fundei o cineclub infantil que haveria também um festival para crianças?" (LAURITO, *In*: CORREA JÚNIOR, 2010).

P&B, 2 min., 1945), filmes independentes, surrealistas e experimentais dirigidos por Maya Deren. Títulos provavelmente distribuídos para exibição através da Embaixada dos EUA ou de filmotecas de empresas multinacionais como a Shell. No encerramento do Festival, que exibiu títulos inéditos em Fortaleza, à exibição de *Le monde de Paul Delvaux* (BEL, 11 min., 1944), de Henry Storck, seguiu-se uma sessão de debate aberta ao público.

O I Festival de Curtas-Metragens ofereceu pela primeira vez ao público da cidade a exibição de obras dessa natureza, que estavam completamente fora do circuito comercial de cinema. O filme experimental, os desenvolvimentos do documentário e da linguagem cinematográfica mais avançadas foram oferecidos em exibições inéditas e, certamente contribuíram com o aumento do interesse entre os intelectuais e artistas de Fortaleza pelo cinema e pelo cineclubismo. As criações de Jean Mitry, Maya Deren e Norman McLaren foram situações novas, geradoras de debates e discussões que reverberavam na cidade.

Documentários de curta e média-metragem não comerciais da década de 1930 completaram a programação do CCF em 1951. *The River* (EUA, P&B, 31 min., 1938), de Pare Larentz; *Terra Nova (Zuidersee)* (HOL, P&B, 30 min., 1933), no qual Joris Ivens retratou a Holanda em período de crise econômica, pobreza e fechamento dos diques. *Night Mail* (ING, P&B, 23 min., 1936), de Basil Wright e H. Watt, obra da chamada escola documentarista inglesa da década de 1930, formaram juntos o penúltimo programa. *North Sea* (ING, P&B, 32 min., 1938), de Harry Watt e, *Coalface* (ING, P&B, 11 min., 1935) do brasileiro Alberto Cavalcante, formaram o programa duplo da escola documentarista inglesa que encerrou o ano do CCF.

Com apenas quatro longas-metragens em 1952, o CCF sofreu uma diminuição na frequência de exibições. Como parte da visão dos filmes no cineclube, em julho *A mulher faz o homem (Mr. Smith Goes to Washington)*, EUA, P&B, 125 min., 1939), de Elia Kazan, contou com palestra do cineclubista Otacílio Colares.

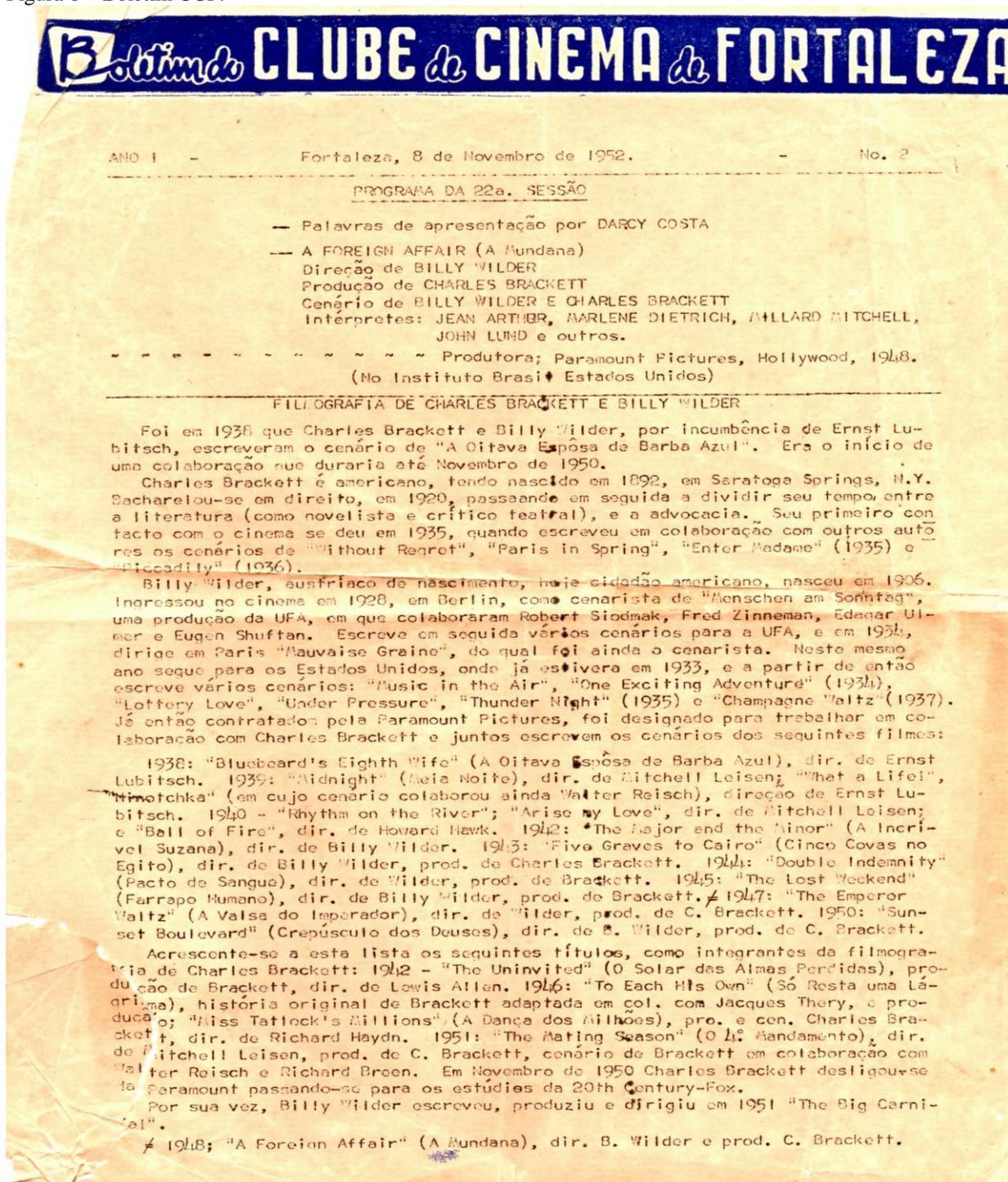
Os dois filmes seguintes foram apresentados por Darcy Costa. Em agosto, *A Paixão de Joana D'Arc (La Passion de Jeanne D'Arc)*, FRA, P&B, 1928), filme mudo de Carl Theodor Dreyer, inédito em Fortaleza. *A mundana (A Fereigh Affair)*, EUA, P&B, 116 min., 1948), com Marlene Dietrich, Jean Arthur e John Lund, exibido em novembro.⁵⁴ Por

⁵⁴ Sobre o filme *A mundana*, Cláudio de Sidou e Costa fez os seguintes comentários em entrevista: “Filme delicioso, eu vi no Cine Diogo. É a história de um grupo de congressistas americanos que viaja para Berlim no pós-guerra [...] para confirmar uma denúncia de que os soldados estavam confraternizando com prostitutas alemãs. [...] uma sátira deliciosa de Billy Wilder.” (COSTA, 2015).

ocasião da sessão, o Boletim CCF n. 2 (FIGURA 6), noticiava a 25ª sessão e apresentava filmografia do produtor Charles Brackett e do diretor do filme, Billy Wilder.⁵⁵ O boletim datilografado e reproduzido em mimeógrafo em folhas de papel timbrado que tinham o nome do cineclube impresso em azul na parte superior. Com *Pacto de Sangue* (*Deuble Indemnity*, EUA, P&B, 1944), do mesmo diretor, foi encerrada a programação de 1952.

⁵⁵ Apesar de o boletim registrar que aquela era a 22ª sessão, tratava-se, de fato, da 25ª, o que é possível constatar cotejando-o com a lista de filmes do CCF elaborada por José Gomes Andrade (1967?).

Figura 6 – Boletim CCF.



Fonte: CLUBE Boletim do CCF (1952).

As atividades do ano de 1953 iniciaram em fevereiro com palestra do astrônomo e cineclubista Rubens de Azevedo e exibição de programa francês com os documentários de curta-metragem sobre arte: *Gauguin* (FRA, P&B, 14 min., 1950) de G. Diehl, Alain Resnais e Robert Hessens e, pela reexibição de *Van Gogh*, de Resnais.

Em março, o CCF projetou *Punhos de campeão* (*The Set-Up*, EUA, 75 min., 1949), dirigido por Robert Wise, classificado como filme de boxe, *gangster, noir*, de luta. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo ([201-]), a obra de R. Wise reflete a influência do neorealismo italiano do pós-guerra sofrida por setores do cinema norte-americano, enquadrando-o, entre outros filmes do mesmo diretor e de Robert Rossen, Nicolas Ray, Mark Robson, Elia Kazan, Jules Dassin, no que “hoje chamamos genericamente de ‘cinema moderno’”. De acordo com Melo ([201-]) o cinema moderno hollywoodiano, que estará presente em muitas sessões do CCF, apresenta as seguintes características:

O chamado *realismo* desse cinema era expresso na escolha das filmagens em locação, na elaboração de uma forma mais agressiva de fotografar e de montar, no apreço pelos temas de impacto político e social, no cuidado com a ambiência e com o tempo interno das ações, no uso não esquemático da trilha sonora, na aplicação inteligente do baixo-orçamento, no trabalho com atores desconhecidos do grande público e, sobretudo, através de uma maior complexidade/ambiguidade na construção dos personagens. Esses elementos faziam do trabalho dessa geração um passo além do convencionalismo das “grandes produções”. Mesmo respeitando o “estilo clássico”, tais filmes/diretores representaram, para aquele período, o “cinema moderno” em terras hollywoodianas.

Amarga esperança (*The Live by Night*, EUA, P&B, 95 min., 1949), de Nicolas Ray, outro filme dessa corrente, que, todavia, não constitui uma escola com manifestos e princípios rígidos, foi exibido em junho.

Em abril, foram programados os curtas documentários *Fêtes Galantes* (FRA, P&B, 16 min., 1950), de Jean Aurel, em conjunto com *St. Louis L'Ange, de la paix* (FRA, 1951), Robert Derène e, *Técnicas do Pincel*, filme cedido pelo USIS. Apresentados por Darcy Costa- que demonstrava grande interesse nos documentaristas e filmes experimentais, como Norman MacLaren- um programa triplo com as animações *The Loon's Necklace* (CAN, Color., 10 min., 1949), de Radford Crawley, e *La Paulette Grise* e *Fantasy* (CAN, Color., 8 min., 1949. Música de Oscar Peterson), ambos de McLaren, trouxeram de volta os curtas do *National Film Board of Canada* ao CCF.

Estalagem maldita (*Jamaica Inn*, ING, P&B, 108 min., 1939) foi o primeiro filme de Alfred Hitchcock no CCF, em julho de 1953. No primeiro domingo de setembro foi exibido o filme de fantasia *Orfeu*, (FRA, P&B, 112 min., 1949) de Jean Cocteu.

Destaque da programação, a Semana de Cinema, ocorrida entre 20 e 25 de setembro de 1953, foi uma parceria do CCF com a Sociedade Pró-Arte. Saindo do pátio interno do IBEU, as atividades aconteceram no auditório do Instituto de Educação e, além dos

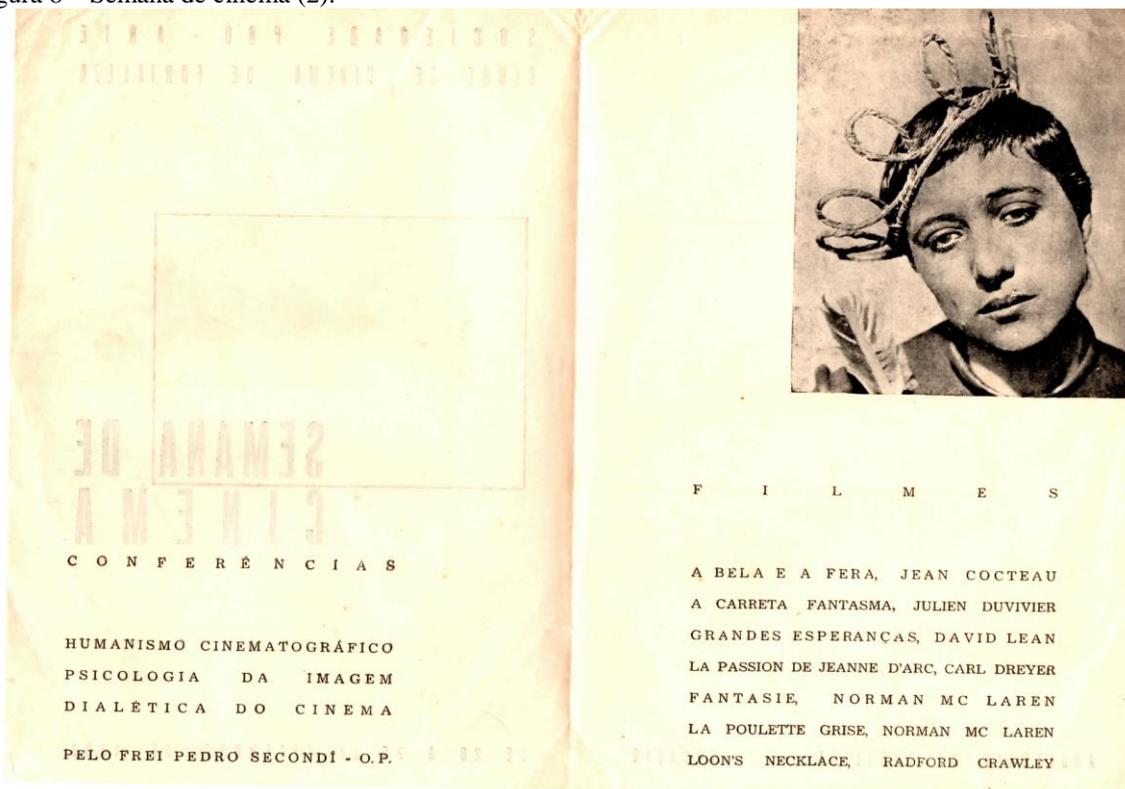
filmes, foram realizadas as conferências “Humanismo cinematográfico”, “Psicologia da imagem” e “Dialética do cinema”, pelo frei Pedro Secondí. O primeiro programa exibiu *A Bela e a Fera* (FRA, P&B, 96 min., 1946) de Jean Cocteau. Acompanhado de palestra de Darcy Costa, seguiu-se *A carreta fantasma* (*Da charrete fantôme*, FRA, P&B, 93 min., 1939), de Julien Duvivier; *Grandes esperanças* (*Great Expectations*, ING, 1946), de David Lean e, encerrando a Semana de Cinema e o ano de 1953, *A Paixão de Joana D’ Arc*, de Carl Theodor Dreyer. O papel amarelado com a programação impressa (FIGURAS 7 e 8), cada um dos quatro lados de uma folha dobrada medindo cerca de 15cm x 20cm, com a fotografia em preto e branco da atriz Jeanne Falconete, é um registro da diversidade de filmes no CCF.

Figura 7 – Semana de Cinema.



Fonte: CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA; SOCIEDADE PRÓ-ARTE (1953). Arquivo Ary Bezerra Leite.

Figura 8 – Semana de cinema (2).



Fonte: CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA; SOCIEDADE PRÓ-ARTE (1953). Arquivo Ary Bezerra Leite.

Em janeiro de 1954 as atividades iniciam com *Uma sombra que passa* (*Death Takes a Holiday*, EUA, P&B, 78 min., 1935), de Mitchell Leisen. O jovem cineclubista Ary Leite palestrou antes da exibição de *Sua única saída* (*Pursued*, EUA, 100 min., 1948), e outro *western* de Raoul Walsh, *Golpe de misericórdia* (*Colorado Territory*, P&B, 94 min., EUA, 1941), encerrou as atividades em fevereiro.

A 41ª sessão exibiu *Amei um bicheiro* (BRA, P&B, 90 min., 1952), o primeiro filme brasileiro de longa-metragem no CCF. Produzido pela Atlântida, é um filme policial dirigido por Jorge Ileri e Paulo Wanderley, com Grande Otelo, José Lewgoy e Jece Valadão. Por se tratar de um enredo “sério”, deve ter despertado mais a atenção dos cineclubistas que os demais filmes da produtora cinematográfica pertencente ao Grupo Severiano Ribeiro.

Em julho foram exibidos: *Quando as trevas descenderem* (*The Ministry of Fear*, EUA, P&B, 83 min., 1943), filme *noir*, do alemão Fritz Lang em Hollywood; *A malvada* (*All About Eve*, EUA, P&B, 138 min., 1950), dirigido por Joseph L. Mankiewicz, obra indicada a 14 oscar’s. Com Bette Davis, Anne Baxter, George Sanders e Marilyn Monroe. No programa datilografado por Darcy Costa e reproduzido através de mimeográfico para ser distribuído às vespéras e no dia da sessão, encontra-se texto do crítico carioca Moniz Viana onde se lê:

“Irrepreensivelmente dirigido [...] invade o mundo sagrado e só aparentemente fascinante do teatro para exibir os seus ídolos em vestes de dormir; sugere-nos toda a sua comovente debilidade, os seus desajustamentos, a instabilidade emocional em que vivem...”. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1954b). Encerrou o mês outro filme *noir*, *Passado tenebroso* (*The Dark Past*, EUA, P&B, 1948).

Em setembro foram exibidos: *A vida por um fio* (*Sorry, wrong number*, EUA, P&B, 89 min., 1948), suspense de Anatole Litvak e, *Pavor nos bastidores* (*Stage Fright*, EUA, 110 min., 1950), com Marlene Deitrich, o segundo suspense de Alfred Hitchcock no CCF. *Entre a mulher e o diabo* (*La Beauté du Diable*, FRA, P&B, 92 min., 1950), de René Clair e *Pânico na rua* (*Panic in the streets*, EUA, P&B, 1950), de Elia Kazan, foram os filmes exibidos em outubro.

Seguindo a tendência de organizar as exibições em temáticas, escolas ou diretores, foi realizado o Ciclo do Neo-Realismo. O Ciclo contou com três programas com filmes italianos do pós-guerra associados à escola neorrealista, animando os encontros cineclubistas de novembro de 1954. O primeiro deles foi *O Caminho da Esperança* (*Il Cammino della Speranza*, ITA, 1950), de Pietro Germi, seguido de *Um domingo de verão* (*Una domenica d'agosto*, ITA, 1950), exibido após palestra dos cineclubistas Helder Sousa e Darcy Costa; e, *Garotas da Praça de Espanha* (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, ITA, 1951), ambos de Lucino Emmer.

Numa das primeiras comemorações de aniversário do CCF, em 28 de dezembro de 1954, os cineclubistas promoveram a exibição do documentário *Lumière* (FRA, 23 min., 1953), associando outra vez seu surgimento ao nascimento do cinema. O convite em papel cartão, medido cerca de 7cm de altura por 9 cm de largura (FIGURA 9), indica a importância atribuída pelos cineclubistas à história e a memória do grupo.

Figura 9 – Convite aniversário do CCF.

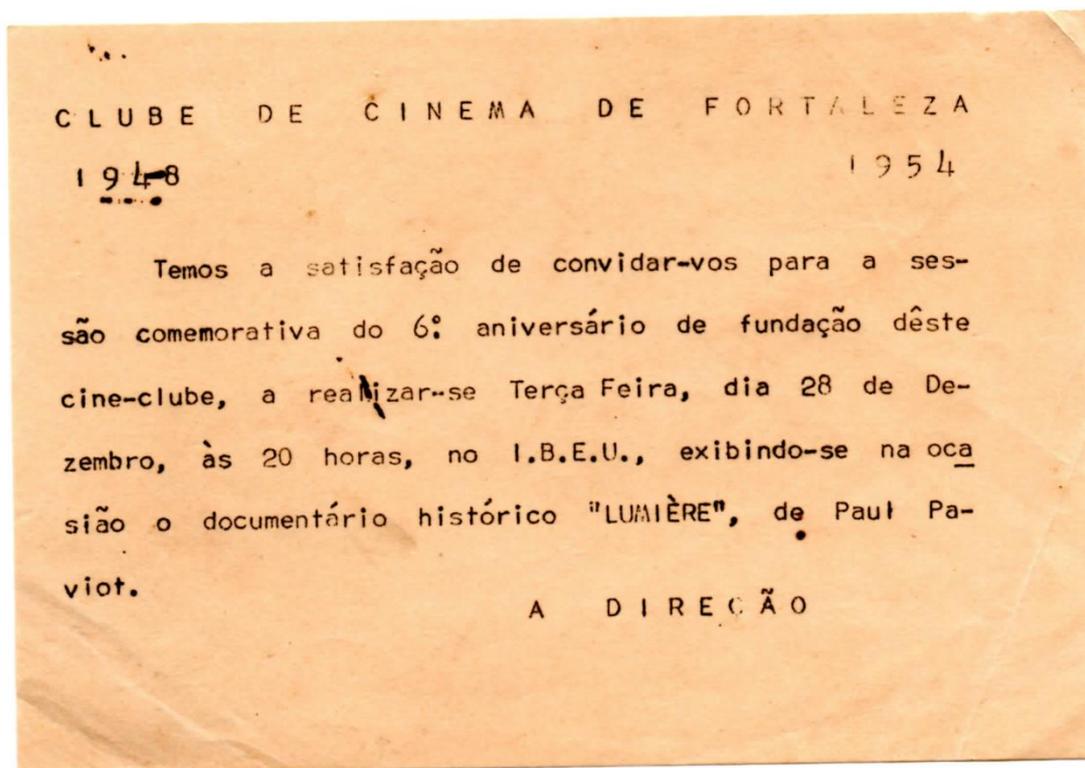


Imagem 7: CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA (1954a).

Através de redes formadas com outras instituições, e fora da programação regular na sede do IBEU, o CCF projetou o documentário *Balzac*, para a Associação Cearense de Escritores, em 31 de janeiro de 1955. O escritor Braga Montenegro palestrou antes da exibição. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1955).

Nos primeiros meses de 1955 continuou o predomínio de Hollywood na programação da entidade. Os filmes de janeiro a maio foram: *Quem é o infiel?* (*A Letter to Three Wives*, EUA, P&B, 115 min., 1949), de Joseph L. Mankiewicz; *Tarde demais* (*The Hairdresser*, EUA, P&B, 115 min., 1949) de William Wyller, apresentado ao público com “palavras iniciais pela direção”(CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1955); *Que mundo tentador* (*Her husband's affaire*, EUA, P&B, 84 min., 1947), de S. S. Simon; *O Czar Negro* (*The undercover Man*, EUA, 85 min., 1949), Joseph L. Lewis; *Rastro sangrento* (*Union Station*, EUA, P&B, 1950), dirigido Rudolf Maté; *A Dama da Fantasia* (*Phantom Lady*, EUA, P&B, 87 min., 1944), de Robert Siodmak; *Nada além do desejo* (*Riding High*, EUA, 112 min., 1950), de Frank Capra.

Após a sequência de filmes norte-americanos é exibido *Luz apagada* (BRA, P&B, 1953), da produtora Vera Cruz, na 60ª sessão do CCF, em junho de 1955, que seis anos após a fundação, era apenas segundo longa-metragem brasileiro projetado no CCF.

Em meados de 1955 são programados uma série de importantes obras francesas do pós-guerra no Ciclo do Cinema Francês. Iniciando com o pouco conhecido *A eterna ilusão* (FRA, P&B, 112 min., 1949), de Jacques Beck, seguido de *Conflitos de amor* (*La Ronde*, FRA, P&B, 97 min., 1950), baseado em peça de Arthur Schnitzler, de Max Ophuls; *Brinquedo proibido* (*Jeux interdite*, FRA, P&B, 125 min., 1952), de René Clement.” Filme que voltaria a ser exibido em dezembro de 1959. Prosseguindo com *O direito de matar* (*Justice Est Faite*, FRA, P&B, 95 min., 1950), de André Cayette, em agosto; *Romance proibido* (*Une histoire d'amour*, FRA, P&B, 95 min., 1951), de Guy Lefranc e, *Somos todos assassinos* (*Nous Sommes Tous des Assassins*, FRA, P&B, 112 min., 1952), também de André Cayette.

No Ciclo de Cinema Francês foi exibido o grande filme francês do período entre guerras, *A Grande Ilusão* (FRAN, P&B, 114 min., 1937), de Jean Renoir. Encerrava-se com ele o interregno de sete filmes franceses no predomínio americano, que teve dezoito filmes, num total de 26 programas de longas metragens em 1955.

Além dos títulos listados, foram exibidos: *A montanha dos sete abutres* (*The big carnival*, EUA, P&B, 1951), Billy Wilder e filmes dirigidos por Howard Hawks, Mankiewicz, Jean Negulesco, Robert Rossen (*A grande ilusão- All the King's Men*, EUA, 109 min., 1949); Anatole Litvak, Preston Sturges, Joseph Losey, Andrew Stone e Roy Ward Baker.

Em 1956 o CCF teve o número de 27 programas. Diferindo do ano anterior pela realização do Festival MacLaren, dedicado à obra do diretor de filmes experimentais, trazendo curtas-metragens que estiveram de fora da programação no ano anterior. Apresentado pelo cineclubista e artista plástico Goebel Wayne, o festival reexibiu *Fantasy*, *La Paulette Grise*, *Dots*, *Loops* e *Fiddle-de-dee* e os inéditos em Fortaleza, *Neighbours* (CAN, Color. 8 min., 1952) e, *Blinkity Blank* (CAN, 5 min., 1955), do *National Film Board of Canada*. Outros curtas-metragens exibidos em 1956 foram os *Reverie de Claude Debussy* (FRA, P&B, 15 min., 1952) e *Images Pour Debussy* (FRA, 22 min., 1951), ambos de Jean Mitry. No 82º programa foi reexibido o filme de Mme. Sonika Bo e Starewitch, *Zazabelle à Paris*.

Os filmes de animação, experimental ou documentário, obras que algumas vezes possuíam nítida finalidade educativa, tornam-se parte da programação do CCF. Um dos aspectos a diferenciar o cineclubismo dos cinemas comerciais, que os exibiam apenas na forma de filmes de atualidade e sempre na condição de complemento aos longas-metragens. Situação que não passaria ao largo das preocupações do crítico cineclubista Tavares da Silva que, em agosto de 1963, sete anos depois da programação descrita anteriormente, discute problemas que continuavam a afetar os filmes diferentes do modelo de cinema narrativo em longa-metragem:

As manifestações de arte através do cinema em curta-metragem atinge o público com maior impacto emocional que os filmes de longa duração. Esta afirmativa, muito usada, não chega contudo [sic] a se impor incondicionalmente sobre todos os públicos. Há realmente os que se sentem burlados com um filme curto ou filme que não tenha estória, um enredo ou trama a seguir. Se for feito um programa com filmes de metragem reduzida, a afluência será menor. Mas se complementarmos um filme longo com um curto, veremos rostos felizes e a secreta satisfação de ver dois filmes pelo preço de um. Esta mentalidade deve-se sobretudo [sic] ao pouco ou mesmo nenhum contato tomado pelo NOSSO público com os filmes de curta-metragem. As companhias exibidoras raramente complementam os programas com documentários ou mesmo desenhos animados. Quando apresentados, estes tem o caráter de propaganda publicitária ou apresentam um índice altamente comercial, geralmente narrado por um locutor que explica todas as imagens. Apenas os cineclubes suprem esta falta, e mesmo estes às vezes se veem coagidos pelo alto custo de transporte ou por não possuírem aparelhagem adequada – cinemascope, 35 mm. (SILVA, 1963d).

Neste sentido, o CCF e outros cineclubes pelo país, operando com cópias em 16 mm, criaram uma rede de difusão do filme em curta-metragem com intenções artísticas, educativas e culturais. Se o longa-metragem de origem francesa, americana, ou brasileira despertava a paixão cinéfila, o curta-metragem, de custos e meios técnicos mais baixos, estimulará a realização cinematográfica. Ao ver no CCF ou noutros cineclubes espalhados pelo país, por exemplo, as experiências de Norman MacLaren gravando diretamente na película as imagens sincronizadas com a música de Maurice Blackburn em *Blinkity Blank*, muitos jovens cineclubistas sonharão em fazer eles também cinema. É caso do escritor amazonense Márcio Souza⁵⁶, membro do Grupo de Estudos Cinematográficos do Amazonas (GEC- Manaus), na década de 1960 realizou *Irreal*, filme experimental inspirado em MacLaren. De acordo com Márcio Souza (2017):

⁵⁶ Márcio Souza (Manaus, 04 de maio de 1946), escritor. É autor dos romances *Mad Maria* (1980), *Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha* (1996), dentre outros.

Quanto ao filme, foi uma experiência a partir do trabalho do canadense Norman MacLaren, que era fazer cinema sem câmera. Usei um rolo de filme 16mm, retirei a emulsão e pinteí quadro a quadro com tinta *ecoline*. Depois usei uma música do compositor Charles Mingus. O filme foi exibido em Fortaleza, durante o I Encontro Norte Nordeste de Cineclubes [1963] que eu não compareci. Mas na VII Jornada [Nacional de Cineclubes, 1967. Fortaleza] lancei meu livro “O mostrador de sombras”, obra de juventude e *super* esgotada.

Discutindo com Rudá de Andrade, da Cinemateca Brasileira, o acesso às obras de documentaristas em circulação no Brasil através dos catálogos da Shell, do USIS, da embaixada Holandesa e do *National Film Board*, Darcy Costa expressava o seu particular interesse nos filmes documentário: “Sou grande apreciador de documentários e, por esta razão mesmo, tenho localizado muita coisa interessante no gênero. Foi assim que exibimos em Fortaleza filmes como ‘The River’, ‘Coalface’, ‘Night Mail’, ‘North Sea’ [...], quando outros cineclubes não suspeitam sequer de suas existência no Brasil.” (COSTA, 1959g).

Ao longo da década de 1950 o interesse pelo filme artístico em curta metragem passa a ser compartilhado pelo público cinéfilo da cidade. Interesse que pode ser observado na sessão de maio de 1959, na qual foram reexibidos *Begone Dull Care*, *The Loon’s Necklace* e projetado o inédito *Le Merle* (CAN, Color. 4 min., 1958), todos do diretor Norman McLaren, sempre prestigiado pelo CCF. Darcy Costa descreve a recepção do público a estes filmes de animação, marcado por inovações narrativas e técnica, afirmando: “Como ordinariamente acontece as exibições de filmes do *National Film Board* neste cineclubes, a apresentação [...] foi grandemente apreciada, arrancando palmas dos 138 espectadores presentes à sessão do CCF, o que só muito raramente acontece.”(COSTA, 1959f).

De uma maneira geral, podemos afirmar que o CCF ampliava o interesse de setores mais intelectualizados por um tipo de filme diferente da narrativa clássica do cinema hollywoodiano, ainda que esta possuísse grande espaço em sua programação, atraindo uma quantidade significativa de espectadores.

Em termos de longas-metragens, foram vinte títulos americanos projetados em 1956. Destacando-se a presença de três musicais, gênero que não aparecera antes na programação. Em termos de qualidade artística e consagração crítica, destacamos os filmes: *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, EUA, P&B, 115 min., 1950), de Billy Wilder; e, *No tempo das diligências* (*Stage Coach*, EUA, P&B, 1939) de John Ford. Foram exibidos seis filmes italianos do pós-guerra, de diretores relacionados ao neorealismo: Mario Soldati, Steno e Mário Monicelli, Michelangelo Antonioni (*Crimes D’Alma- Cronaca di un amore*, ITA, P&B, 100 min., 1950), Luigi Zampa e Alberto Lattuada, de quem se exibiu *Moinho do*

Pó (Il Mouline del Pó, ITA, P&B, 1949). O cinema francês voltaria ao CCF com Jean Renoir, com *A Besta Humana (La Bête Humaine*, FRA, P&B, 1938).

Com praticamente todos os filmes em primeira exibição no CCF, mas sem grandes mudanças de perfil, em 1957 foram trinta e duas sessões que projetaram vinte nove longas-metragens. Dezenove americanos, de diretores como Nicolas Ray, William Dieterle, Anatole Litvak, William Wyler, Anthony Mann, Lászio Benedek, entre outros.

Três filmes italianos compuseram o Ciclo do Cinema Italiano de 1957, dedicado àquela cinematografia. Sendo dois do neorrealista Giuseppe de Santis, *Roma às 11 horas (Roma ore 11*, ITA, P&B, 1952); e, *Páscoa de Sangue (Non c'è Pace tra gli Ulive*, ITA, 1950); e, de Luigi Zampa e Alberto Lattuada, *Moinho do Pó (Il Mouline del Pó*, ITA, P&B, 1949). Foram programados sete filmes franceses, dos diretores H. G. Cluzot, André Cayette, Maurice Cloche, Jacques Becker, Yves Allegret e Jacques Tati, de quem foi exibido a comédia *Carrossel de esperança (Jour de Fête*, FRA, P&B, 76 min., 1949).

Em termos de curtas e documentários, foram exibidos os filmes de arte *Gouguin* (FRA, P&B, 14 min., 1950), de Resnais e *Henry de Toulouse Lautrec* (FRAN, P&B, 16 min., 1951), de Robert Hessens.

Entre filmes de longa-metragem projetados sozinhos, ou acompanhados de documentários, em 1958 o CCF realizou 22 programas cinematográficos. Em decorrência de espaços em branco e partes borradas na lista, nem todos os títulos deste ano podem ser identificados. Foram sete longas-metragens americanos, cinco franceses, três italianos e um mexicano. Abrandando-se o predomínio norte americano dos anos anteriores, ainda apenas uma parte da programação esteja em análise.

A 140ª sessão projetou a comédia mexicana *Mata sete (El siete machos*, MEX, P&B, 1951), o primeiro título latino americano e o primeiro em língua espanhola do CCF. Dentro os filmes americanos, destacamos *Areia e vento (The Wind*, EUA, P&B, Silen., 95 min., 1928), do sueco Victor Sjöström, uma das primeiras películas cedidas pela Cinemateca Brasileira ao CCF, e; *Mercado humano (Border Incident*, EUA, 94 min., 1949), de Anthony Mann. Todavia, o maior destaque seria a 146ª sessão, em março, que projetou *O estranho (The Stranger*, EUA, P&B, 95 min., 1946), drama policial do aclamado Orson Welles.

Dois curtas-metragens franceses foram os destaques: de Jean Renoir *A pequena vendedora de fósforos (La Petitete marchande d'allumettes*, P&B, Silen., 30 min., 1928), programado junto com *Areia e vento*, de Sjöström, e; *Le grand Mèlies* (FRA, P&B, 30 min.,

1952), documentário de Georges Franju. *Os visitantes da noite* (*Les visiteurs du Soir*, FRA, P&B, 120 min., 1942), filme dirigido por Marcel Carné na época da ocupação alemã da França, foi o grande destaque em termos de longa-metragem daquele país.

Dentre os italianos destacamos a comédia dramática *As infiéis* (*Le infideli*, ITA-FRA, P&B, 95 min., 1954), de Steno e Mário Monicelli; e; um filme que recebeu, justificadamente, um tratamento especial do CCF, *Francisco, Arauto de Deus* (*Francesco, Giulare de Dio*, P&B, 87 min., 1950), de Roberto Rossellini.

O programa da 156^a sessão (FIGURAS 10 e 11), de julho de 1958, em papel cartão, medindo cerca de impresso em P&B no formato de panfleto traz na capa uma fotografia do sorridente Rossellini, e na parte interna um fotograma do filme. Num procedimento comum nos informativos do CCF, reproduz crítica do Boletim da Cinemateca Brasileira (1956), assinado por Paulo Emílio Sales Gomes. A contracapa apontava a existência de uma rede de troca de correspondência que o mantinha com cineclubes e outras entidades de cultura cinematográfica, de Porto Alegre, de Porto e Torres Vedras, Portugal, de Buenos Aires, na Argentina, de Caruaru, Marília e Rio de Janeiro. Entidades de quem recebia e enviava programas impressos, boletins, revistas, recortes de jornais e outros materiais impressos. Além disso, as correspondências criavam relações pessoais entre as figuras mais envolvidas nas direções dos cineclubes, como as amizades de Darcy Costa e Cosme Alves Neto, por exemplo. Abaixo da lista de correspondências, enumerava os últimos livros adquiridos para a biblioteca do CCF. A formação de um acervo de livros sobre cinema e a realização de curso de iniciação cinematográfica ganham cada vez mais destaque em finais da década como meios de formação de cultura cinematográfica.

As imagens abaixo (FIG. 10 e 11) remetem às sessões domingueiras do CCF, que em geral eram iniciadas com breve apresentação oral da ficha técnica e da história do filme por algum cineclubista. Um boletim era distribuído antes do início das sessões, boletins que em geral eram mimeografados em folha de papel Ofício dobrada ao meio, contanto com ficha técnica e breve crítica do filme extraída de publicações nacionais e estrangeiras.

Figura 10 - Programa da 156ª sessão.

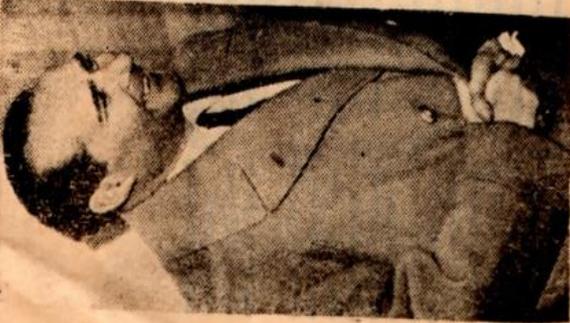
correspondência

Recebemos e agradecemos:
do CINE-CLUBE PRO DEO" de Pôrto Alegre, relatório de atividades em 1957, fichas técnicas, programas etc.
do CINE-CLUBE DO PORTO, Portugal, o "Relatório de Contas da Direção" de 1957, e os programas 255 a 260.
do CINE-CLUB "NUCLEO", de Buenos Aires, as Comunicadas Nos. 3 e 4.
do CINE-CLUBE DE TORRES VEDRAS, Portugal, o programa alusivo ao seu 2.º aniversário (Maio de 1958).
da CINEMATECA do MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, os Boletins Nos. 8 e 9, do festival "A História do Cinema Americano".
do CINE-CLUBE DE CARUARU, Pernambuco, Boletim N.º 7.
do CLUBE DE CINEMA DE MARILIA, São Paulo, programa da sessão de 3/4/58, e exemplares dos Nos. 9/12 (edição conjunta) do jornal "CURUMIN".

biblioteca

Últimas obras adquiridas:
"El Western, o el cine americano por excelencia", de J. L. Rieuperyrout.
"El Cine Japonés", de S. e M. Giuglaris.
"Hollywood al Desnudo" (A Tree is a Tree), de King Vidor.

Revistas recebidas:
"Films and Filming" - April 1958.
"Imagem" No. 21.
"Revista de Cultura Cinematográfica" No. 5.
"Unifrance Film" No. 45.



**156.ª
SESSÃO**

**clube
de
cinema
de
fortaleza**

IBEU 20 julho 1958.
19 hs.

Fonte: CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. Programa da 156ª sessão do CCF(1958a).

Figura 11 - Programa da 156ª sessão (2).

O inconfortável rossellini

Um dos assuntos desta irrisão é clara: depois de "Roma, Cidade Aberta" e de "Paísá", o desenvolvimento de sua obra tornou inoperante o confortável Esquema neo-realista dentro do qual se tentou encerrar todo o moderno cinema italiano.

A tendência crítica que mais procurou estreitar a concepção do neo-realismo foi a comunista, e é conhecida a importância que teve, sobretudo na Itália e na França, há alguns anos atrás. Hoje os críticos comunistas ainda têm certo papel, aliás frequentemente válido, na Itália, ao passo que na França estão praticamente fora do jogo. O próprio Georges Sadoul certamente o maior historiador de cinema do mundo, tem como crítica uma atividade de importância secundária. Durante os anos que vão do fim da guerra até mais ou menos 1950, porém, quase todo o movimento da cultura cinematográfica foi marcado pelas posições estéticas comunistas, e essa ação construtiva foi bastante para criar a atmosfera de incompreensão que cercou a obra de Rossellini a partir de "Paísá". Rossellini ficou suspeito aos olhos do clericalismo comunista devido aos tons do misticismo cristão surgidos em sua obra e que em seguida se desenvolveram e se aprofundaram.

Incompreendido pelos comunistas por tais razões, pareceria normal que em outros setores, nos católicos, por exemplo, Rossellini encontrasse melhor acolhida. Não entanto, isso não se deu. O crítico católico não se mostrou mais compreensivo do que o comunista. No episódio "Il Miracolo", de "L'Amore", que é banhado na mais profunda e poética religiosidade, o clericalismo católico (e protestante nos USA onde o filme foi proibido) enxergou uma abominável blasfêmia, e desde então os filmes de Rossellini foram seguidos pela crítica católica com a maior desconfiança.

Quando lembramos que o declínio comunista coincidiu com a ascensão católica, o que lá por 1950, fora das zonas de influência equilibrada dessas correntes pouco sobrava em matéria de crítica cinematográfica de prestígio, tem-se a explicação de um fenômeno que pareceu tão surpreendente: a indiferença, mais do que isso, a obtusidade, com que foi recebido pela melhor crítica europeia um dos maiores filmes de nosso tempo, "Francesco, Giulare di Dio". Nada havia na profundidade humana ou na autenticidade religiosa dessa obra que pudesse chocar católicos ou comunistas, mas os preconceitos foram tão fortes que a frieza dos críticos não se modificou nem sequer diante da comovente poesia do encontro de São Francisco com Santa Clara ou com a alta tragédia da secunção do leproso.

Os comunistas e os católicos foram injustos com "Francesco, Giulare di Dio", mas perspicazes em relação a Rossellini. A prova foi o filme seguinte, "Europa 51", no qual o realizador tentou ser

explícito em matéria de ideologia, e onde a tendência de seu pensamento foi a de arrancar do conformismo, da boa consciência e do conforto intelectual da Igreja e do Partido, os católicos e os comunistas da Europa de 1951.

De lá para cá o filme mais importante de Rossellini foi "Viagem à Itália", que ainda não conhecemos. Sabemos entretanto que seu autor o coloca ao lado de "Francesco" e de "Europa 51" entre os que preferem dentro de sua obra; o estabelecimento dessa trílogia aguçou a nossa expectativa. Seja qual for, porém, o desenvolvimento do destino crítico do prodigioso realizador da sequência final de "Paísá", já lhe devemos o ter-nos ensinado a valtear de uma liberdade inconfutável.

p o u l o e m í l i o s a l l e s g o m e s

Boletim da Cinemateca Brasileira — Junho 1956

Programa

— PASTORAL METROPOLITANA (City Pastorale) realização de FRANK BECKWITH, roteiro e montagem de MIRIAM BUCHER, música de ALEX NORTH, produção UNITED FILMS.

— FRANCISCO, ARAUTO DE DEUS (Francesco, Giulare di Dio). Direção de ROBERTO ROSELLINI, argumento: ROBERTO ROSELLINI, baseado em "FIORETTI", de São Francisco de Assis. diretor da fotografia: OTELLO MARTELLI, música. RENZO ROSELLINI, atores: ALDO FABRIZI, ARABELLA LEMAITRE e não profissionais, produção: RIZZOLI. Itália, 1950



Fonte: CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. Programa da 156ª sessão do CCF(1958a)..

Outra atividade de formação cineclubista, em dezembro de 1958, realiza-se o I Curso de Iniciação Cinematográfica do CCF, uma das primeiras realizações do Grupo de Estudos Cinematográficos do CCF, fundado no mesmo ano e formado por Darcy Costa, Goebel Wayne, Miranda Leão e outros críticos e cineclubistas.

Em retrospectiva do ano cinematográfico publicada em página inteira do Suplemento Literário do jornal *Unitário*, Miranda Leão (1959a) escreveu sobre o curso e o ano anterior:

[...] sofrendo tremenda crise de bons filmes para exibição aos seus associados e dificuldades financeiras, o Clube de Cinema de Fortaleza logrou um grande tento no seu décimo aniversário ao realizar, pela primeira vez no Ceará, um pequeno curso de Iniciação Cinematográfica ministrado pelo grupo de estudiosos de Cinema. O CCF exibiu vários filmes sobre os temas das aulas e dos debates, sendo que no encerramento foram distribuídos, a todos os participantes, listas de filmes com os nomes dos respectivos diretores, ano da produção, título original e mais um organograma de uma filmagem, além de outro material informativo. Posteriormente, o CCF projetou duas fitas da série de clássicos cedidos gentilmente pela Cinemateca Brasileira: 'A Pequena vendedora de fósforos', de Jean Renoir, e o 'Vento', de Victor Sjöström.

Através de contatos com a Cinemateca Brasileira abre-se uma nova fonte para consecução de películas em 16 mm para projeção no CCF. A existência de instituição dedicada à preservação e promoção da cultura cinematográfica no país, que passa a fornecer títulos clássicos do cinema americano, europeu, japonês, brasileiro e de outras procedências ao CCF e demais cineclubes, diminuiu a dependência de empresas distribuidoras. Aumentam os títulos disponíveis e melhora-se a qualidade dos filmes, visto que a ação da Cinemateca não visava o lucro, e sim o aspecto artístico das obras. Além disso, não havia a cobrança de aluguel, o que poderia diminuir os custos da atividade cineclubista. Os custos de transporte aéreo dos rolos de filmes de São Paulo a Fortaleza, pagos pelo CCF, em algumas situações poderiam, inclusive, superar os valores cobrados de aluguel por distribuidoras locais, mas de maneira geral, os valores diminuiriam.

Em correspondência com Rudá de Andrade, Darcy Costa (1959h) descreveu a sessão do 10^a aniversário do CCF, em dezembro de 1958, que exibira o curta de Renoir e *The Wind*, de Sjöström, destacando a importância das cópias distribuídas pela Cinemateca:

Tivemos um prazer imenso com esta exibição. Das duzentas pessoas que compareceram, apenas umas cinco ou seis se retiraram antes do término da sessão. Isto para uma primeira sessão de 'clássicos' desde 51, quando exibimos 'La Passion de Jeanne d'Arc', e filmes mudos e com legendas em língua estrangeira é uma

grande coisa, Amigo Rudá! Só isto já me pagaria das canseiras destes 10 anos de cineclubismo.

A partir de 1957 a Cinemateca Brasileira se tornou uma importante fonte de filmes em 16 mm, de livros, de revistas e outras publicações sobre cinema no país. Conforme José Inácio de Melo e Souza (2002, p. 347), a Cinemateca Brasileira circulava um pequeno acervo de filmes em 16 mm entre cineclubes. Para aumentar a abrangência da ação foi criada a “Campanha de Divulgação da Arte Cinematográfica”, com a finalidade de conseguir recursos para uma “Campanha do Contratipo”, na qual era solicitada uma colaboração de Cr\$ 2.500,00 aos cineclubes aderentes. Em troca eles receberiam o direito de exhibir 25 filmes. Não era cobrança de aluguel, pois de acordo com as regras da Federação Internacional do Filme (Fiaf) as cinematecas eram proibidas, mas uma tentativa de financiar parte dos custos de preservação e difusão (feitura de cópias dos filmes em 16 mm) com a ajuda dos cineclubes.

Correa Júnior (2010, p. 236) avalia que no final dos anos 1950 a influência da cinemateca se estendia à maioria dos cineclubes ativos no Brasil, sendo mais 127 entidades favorecidas por meio da cessão de filmes, documentação, realização de cursos, palestras etc. Além dos filmes, a influência da Cinemateca Brasileira é sentida no CCF através do I Curso de Dirigentes Cineclubistas de 1958, realizado em São Paulo, a pedido do Centro de Cineclubes, meses antes do curso de iniciação cinematográfica promovido em Fortaleza.

Ao longo dos dez primeiros de existência o CCF realizou o expressivo número de 200 sessões. O *noir*, o *western*, a comédia e o drama foram os gêneros mais frequentes entre os filmes hollywoodianos, responsável por mais de 50% dos títulos. A cinematografia europeia esteve presente através do cinema francês, o segundo colocado em termo de origem dos filmes, assim como filmes ligados ao neorealismo italiano predominaram nesta que foi a terceira cinematografia mais vista. Porém, o grande diferencial das sessões do CCF era a presença do filme de curta-metragem, fossem as produções contemporâneas experimentais do *National Film Board*, liderado por Norman MacLaren, os documentários de arte holandeses, de Joris Ivens e franceses de Resnais e outros, ou algumas obras da escola britânica de documentários. Outro dado é a quase ausência de produções brasileiras ou latino-americanas na programação do CCF, fenômeno que se repetia noutros cineclubes pelo país.

Com os documentários de Ivens, MacLaren o CCF transformou-se em importante espaço do cinema contemporâneo e de vanguarda, espaço sem o qual a intelectualidade da cidade estaria privada do contato com importantes com os desenvolvimentos da linguagem cinematográfica no documentário. Por outro lado, com a exibição de filmes clássicos das

décadas de 1920 e 30, o CCF assumia o papel de “memória” do cinema. Distinguindo-se das salas comerciais, que somente reprisavam títulos de sucesso de público e nunca por consagração de crítica ou outro critério artístico. Os clássicos permitiam aos cineclubistas um contato direto a história do cinema, um dos fundamentos da ideia de cultura cinematográfica.

Numa perspectiva ampla, acreditamos que as atividades do CCF eram orientadas para “educar o olhar” do sócio cineclubista. Ensinar a ver, orientar aquilo que se deve observar durante a projeção dos filmes, como entender um filme, quais filmes ver, que são objetivos da cultura cinematográfica através do filme. “Cultura pelo filme” era o slogan do CCF na década de 1960. Formar um espectador distinto, portador de uma ‘finesse’ particular. O debate, elemento essencial em qualquer experiência de cineclube, forma o gosto pela polêmica, pela discussão, aproximando os pensamentos e criando conflitos, distinguindo a sessão do cineclube de uma sessão em sala comercial, na qual o público interfere apenas de forma indireta na programação e no qual não existem debates organizados (BAECQUE, 2010).

Provavelmente as melhores justificações para tão heterogêneo conjunto de filmes encontra-se na argumentação de dois personagens que estiveram presentes no cineclube em sua primeira década. Darcy Costa e Cláudio de Sidou e Costa.

Para Darcy Costa (1985), o cineclube tinha uma atenção “mais integral possível” ao cinema argumentou, em entrevista datada de 1985:

A gente exhibe num cineclube não só um filme de arte, mas também um filme que tenha valor histórico, por exemplo. A atenção que se dá ao cinema num cineclube é a mais total, mais integral possível, abrangente. Podemos passar uma série de filmes que trate do cangaço, ou outra especialização qualquer, como de filmes científicos por exemplo. Tudo isso merece nossa atenção. Os que se dedicam ao cineclubismo olham o cinema sob um prisma de seriedade, de empenho. E, dessa forma, qualquer filme, a grosso modo, nos interessa. É verdade que se procura fazer uma seleção, passar, sempre que possível, aqueles filmes que são consagrados.

Apesar dos poucos títulos, buscava-se sempre criar critérios de seleção e de organização das sessões em mostras, ciclos, diretores, escolas etc.

Para Cláudio de Sidou e Costa (*apud* FROTA NETO, 2000, p. 84), escrevendo em meados da década de 1970, o cineclube era uma escola de cinema através do filme, em sua concepção: “não é possível aprender sobre cinema sem assistir filme antigo”, para o estudo do cinema se fazia imprescindível conhecer a obra de cineasta como David W. Griffith, John Ford, Eisenstein, G. W. Pabst, H. Hawks, Lewis Milestone, Julien Duvivier, Jean Renoir,

Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, William A. Wellman, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak, Henry Hathaway, Marcel Carné, Alfred Hitchcock, Wilder, Lubitsch, Chaplin, pois para “uma sólida cultura cinema é imprescindível o conhecimento do cinema antigo”. Em sua opinião, exatamente o que fizera o CCF, que: “[...] na segunda metade da década de 1940, quando Darcy Costa era o presidente- sessões no IBEU- realizou um notável trabalho de revisão do cinema antigo”, exibindo muitos títulos considerados de cineastas ou cinematografias menores ou menos comerciais.

3.5 O CCF e a articulação do movimento de cineclubes

Com cerca de 400 associados e dispo de amplo espaço de divulgação em páginas dos jornais, o pátio interno do IBEU não era mais suficiente para atender às expectativas dos cineclubistas. O CCF ampliava sua rede de contatos com outras instituições de cultura da cidade e as colaborações passaram a incluir a Universidade do Ceará, o Cine-Art, a Cinemateca Brasileira, a Associação Cearense de Imprensa, outros cineclubes e suas federações.

Num período de transformações do movimento de cultura cinematográfica, a programação de 1959 apresentou maior diversidade de procedência dos filmes. Foram 31 encontros para cineclubistas e convidados, com a exibição de trinta longas, em muitos casos acompanhados de curtas-metragens cedidos pelo USIS. Os debates e palestras continuaram a ocorrer antes ou depois das projeções. Com relação à nacionalidade dos filmes, foram treze filmes norte-americanos, dez franceses, três italianos, um soviético, um japonês, um irlandês e um suíço.

Hollywood continuou a ser a origem do maior número de longas-metragens: *Tensão* (*Tension*, EUA, P&B, 95 min., 1949), de John Berry; *Incógnito* (*The Mob*, EUA, 87 min., 1951), de Robert Parrish; *A noite de 23 de maio* (*Mistery Street*, EUA, P&B, 1950), de John Sturges; *Espelhos D’Alma*, (*The Dark Mirror*, EUA, 85min., 1946), de Robert Siodmak; *Grito de vingança* (*Cry Vengennde*, EUA, P&B, 82 min., 1954), de Mark Stevens; *O império do crime* (*The Big Combo*, EUA, P&B, 84 min., 1955), de Joseph H. Lewis, e; *O*

Gangster (The Gangster, EUA, P&B, 1947), de Gordon Wiles, apontam a preferência dos cineclubistas pelo gênero *noir* produzidos nas décadas de 1940 e 1950.⁵⁷

Dentre os dez títulos franceses, destacaram-se o drama *Paixão abrasadora (La Marie du Port*, FRA, P&B, 1950), de Marcel Carné em janeiro e, *Le Million* (FRA, P&B, 89 min., 1931), comédia musical de René Clair, exibido em maio. Também as reexibições de *Carrossel de esperança*, de Tati; *Brinquedo proibido*, de René Clement e *Conflitos de amor* de Marcel Carné.

O evento mais importante, todavia, foi a exibição em “avant-première” de *Por ternura também se mata (Porte de lilás*, FRA, 96 min., 1957), de René. Parceria do CCF com o Cine-Art. Inaugurado em 1959, na Rua Barão do Rio Branco, o Cine-Art foi o primeiro cinema comercial a permitir ao CCF alugar a sala de projeção e filmes selecionados em seu catálogo de distribuição para a realização de sessões em 35 mm. Estas eram sessões abertas ao público e com cobrança de ingressos, destinadas ao público em geral e não apenas aos associados. O gerente Fernando Câncio Araújo demonstrou desde o lançamento do Cine-Art, abertura às demandas dos críticos e cineclubistas do CCF, gerando um clima de grande entusiasmo:

Câncio prometeu interceder junto aos diretores da empresa no sentido de o CCF exibir filmes no Cine-Art pelo menos uma vez por mês. Caso isso se concretize, no que cremos, Câncio prestará uma grande contribuição ao CCF – o qual continua ressentindo-se da falta de bons filmes para exibição aos seus associados.(CÂNCIO, 1959, p. 8).

As negociações começaram em setembro daquele ano, quando a direção do CCF escreve a gerência do Cine-Art solicitando que a pré-estreia ficasse a cargo do cineclubes como ocorrera em outras capitais. Em São Paulo o filme de René Clair teve a pré-estreia organizada Cinemateca Brasileira e o Cineclubes Dom Vital. Argumentava-se, além disso, em favor da parceria:

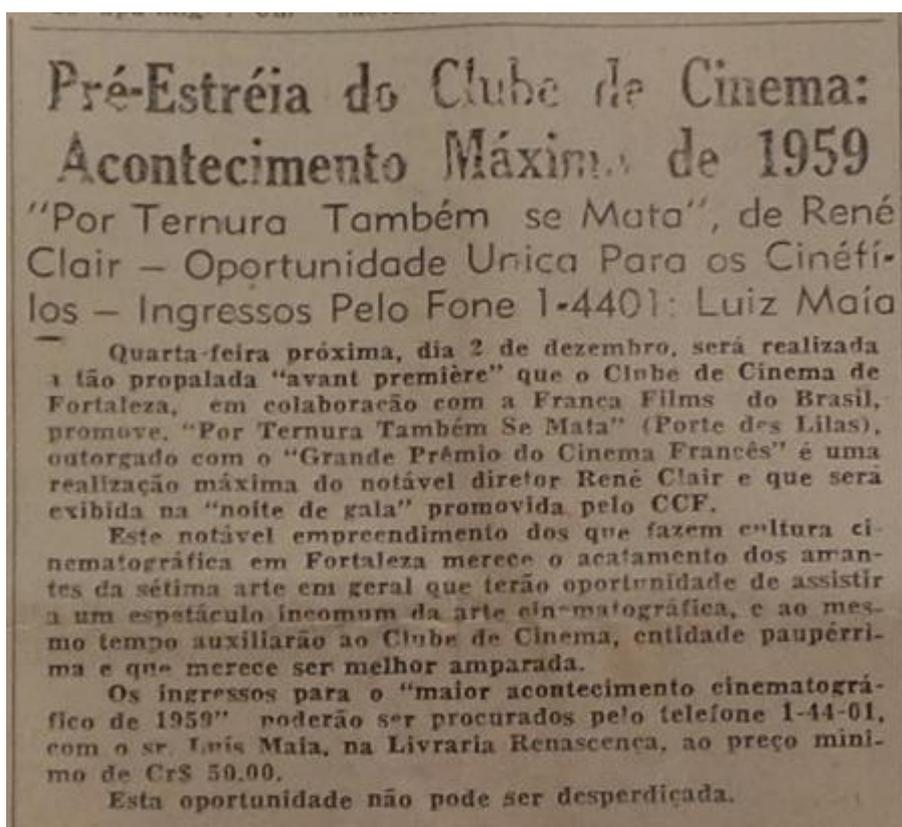
A exibição de “Por ternura também se mata” em pré-estreia, sob o patrocínio deste cineclubes, representa excelente propaganda para o lançamento comercial do filme, pois, a fim de conseguirmos passar os ingressos que nos possibilitarão pagar o preço do aluguel a Vv. Ss. teremos de fazer ampla publicidade não só nas colunas e

⁵⁷ Conforme Costa (2003, p. 102): “Sob a etiqueta *noir* podem ser abrangidos vários gêneros, ou melhor, subgêneros: policiais, filmes de gângster, histórias de detetives, *thrillers* etc. traço comum desses subgêneros é o por em cena, sob vários pontos de vista, atos criminosos e criar em torno do crime acentuado clima de *suspense*: sobre o sucesso da ação criminosa, sobre a descoberta do culpado, sobre a motivação do delito”.

programas cinematográficos da imprensa e do Rádio, como ainda através dos cronistas sociais naqueles mesmos veículos de divulgação. Na realidade, a pré-estreia em foco será um dos acontecimentos sociais de maior relevo na vida da cidade, com o que só tem a lucrar o cinema de Vv. Ss., pela popularidade cada vez maior que irá obter numa promoção desta natureza. (COSTA, 1959e).

Os críticos cineclubistas utilizariam as páginas de cinema que assinavam nos jornais para noticiar a pré-estreia, atraindo o público em geral e cobrando dos demais cinéfilos que comprassem ingresso, como se encontra na página de cinema do jornal *Gazeta de Notícias* (FIGURA 12).

Figura 12 – Pré-estreia do CCF.



Fonte: PRÉ-ESTRÉIA do Clube de Cinema: *Gazeta de Notícias* (1959).

A *avant-première* teve a finalidade de conseguir recursos para o CCF, que enfrentava permanente dificuldade financeira para arcar os custos de manutenção da entidade, que entre outras coisas abrangia o pagamento de aluguel e/ou frete dos filmes, manutenção dos projetores, pagamento de projetorista, material de escritório, compra de acervo para a biblioteca, dentre outras despesas. De acordo com Miranda Leão (1959c, p. 8), situação decorrente da falta de interesse das salas comerciais e da falta de apoio do poder público:

“ainda hoje esquecida pelos poderes públicos e pelas empresas exibidoras, sem verbas ou auxílios de qualquer natureza para imprimir suas publicações sobre 7ª arte ou para conseguir películas de classe noutras plagas.” Com os ingressos a venda na Livraria Renascença, com Luís Maia, cobrava-se dos sócios que não hesitassem “em contribuir com 100 cruzeiros por ingresso individual, bem como em passar aos amigos, a fim de que o CCF possa fazer face também ao aluguel da exibição”.

Dias depois Miranda Leão (1959f) salientava que os recursos conseguidos com a pré-estreia seriam para cobrir as despesas “de sua vasta biblioteca, em sede própria que fica a quase dois passos do centro”. Referia-se a primeira sede própria do CCF, uma sala comercial alugada em novembro de 1959, na Rua Floriano Peixoto, nº 993. A biblioteca e a secretaria foram para lá transferida e o local passou a receber as reuniões, os bate-papos sobre cinema, as leituras dos livros do acervo. As sessões continuariam ocorrendo no IBEU até o ano de 1960.

O acordo com o Cine-Art era o pagamento de Cr \$8.000 pelo aluguel do filme e da sala de projeção, ficando o valor restante arrecadado com a venda de ingressos de lucro para o CCF. Após o pré-lançamento, Darcy Costa (1959b) afirmava entusiasmado ao cineclubista paulista Carlos Vieira: “foi uma bela noitada que nos anima a empreender outras iguais”. Cobrando pelos ingressos 50 ou 100 cruzeiros, a exibição precisaria de pelo menos 100 espectadores para garantir o pagamento dos alugueis da película e da sala. Porém, o número de presentes foi próximo da capacidade máxima de 400 lugares do Cine-Art, o que causou grande entusiasmo entre os cineclubistas.

A colaboração continuou na programação do 11º aniversário, em dezembro de 1959, encerrada com a *avant-première* do filme italiano *A trapaça (Il Didone)*, (ITAL, P&B, 120 min., 1955), de Frederico Fellini. Em razão do clima de confraternização e do lucro conseguido na sessão anterior, desta vez a entrada foi franqueada aos sócios do CCF em dia com as mensalidades, aos demais espectadores foi cobrado ingresso. Com os lançamentos, as chamadas “avant-premières”, o CCF ampliava o impacto de suas projeções cinematográficas. No campo de formação de plateias, elas permitiam contatos diretos com setores mais amplos do público. A seleção de filmes de “qualidade” ampliava o impacto do projeto de cultura cinematográfica, que se realizava por meio do contato dos expectadores com os filmes.

Antes das projeções em 35 mm, a primeira colaboração se dera na 181ª sessão do CCF, em agosto de 1959. O Cine-Art, que também atuava no campo da distribuição

cinematográfica através da França Filmes do Brasil, ofereceu cópia em 16 mm de *Os sete samurais* (*Shichini no Samurai*, JAP, P&B, 155 min., 1954), de Akira Kurosawa, filme inédito em Fortaleza. Publicação de Miranda Leão na página de cinema do jornal *Unitário* assinalava: “Revestiu-se do maior êxito a exibição de ‘Os sete samurais’ [...] foi lançado no CCF mercê da gentileza da Art-Filmes. A grande assistência que compareceu ao CCF teve a oportunidade de conhecer uma rara manifestação artística do Cinema japonês”. (LEÃO, 1959b, p. 8).

Junto com o filme de Kurosawa foi programado o curta-metragem *Anos de mudanças construtiva*, do USIS, em razão do que CCF enviou relatório do uso dos filmes à Embaixada Americana no Rio de Janeiro. Através deste relatório ficamos sabendo que a sessão reunira o número de 278 espectadores nas dependências do IBEU. Registra-se também que o filme *O Gangster*, acompanhado do curta *O mundo da medicina*, teve um público de 135 espectadores. *Espelhos d’Alma*, acompanhado do curta-metragem *O fotógrafo*, também do USIS, teve um público de 178 espectadores. (COSTA, 1959i).

Passando a alugar filmes do Grupo Cinemar (fundada em 1950) e da França Filmes do Brasil, o CCF desagradou o velho monopólio cinematográfico da cidade. Como resultado o grupo Severiano Ribeiro passou a dificultar o acesso aos filmes de seu catálogo e a cobrar valores considerados abusivos. Sobre esta situação, escreve Darcy Costa (1959d) a Carlos Vieira: “É possível que exibamos ‘A um passo da eternidade’ ou ‘O Selvagem’. Depende apenas de a direção local da Severiano Ribeiro decidir-se a nos alugar estes filmes (pela ‘bagatela’ de 3.000 cruzeiros).” Em junho daquele ano relatara que o CCF suspendeu as sessões em virtude de “uma terrível crise de filmes, tornada pior pelo fato de a empresa Severiano Ribeiro não nos alugar filmes em 16 mm. É algo revoltante contra o que tem sido inúteis todas as nossas tentativas. Estamos dirigindo agora ao chefe daquela organização, no Rio, num último esforço para mudarmos este estado de coisa.” (COSTA, 1959c).

Apesar dos pedidos dos cineclubistas em manter a relação comercial de aluguel de filmes, no final do ano o Grupo Severiano Ribeiro voltou a interromper o aluguel de filmes em 16 mm ao CCF. Dificultando muito o trabalho do CCF, visto ser a distribuidora com maior catálogo. Conforme Darcy Costa (1959b), em correspondência com Carlos Vieira, “continuamos sem poder exhibir quase nenhum filme americano, pois estes são quase todos distribuídos pela organização Severiano Ribeiro, a qual terminou por se negar definitivamente a nos alugar seus filmes. Atitude chinfrim de empresários de ponta de rua.”

Ainda que as fontes não afirmem diretamente, podemos concluir que o rompimento foi motivado pelo sucesso de público dos acordos do CCF com o novato Cine-Art e, também, pelo tom ácido das críticas dos cineclubistas contra a qualidade da programação das salas de cinema do Grupo Severiano Ribeiro. A empresa temia perder público para o cineclube, e por isso criava permanentemente dificuldades, principalmente a cobrança de valores elevados pelo aluguel das fitas.

Paralelamente aos preparativos da *avant-première* do filme de René Clair, o CCF projetou no auditório da Faculdade de Direito da Universidade do Ceará dois documentários holandeses contemporâneos. *Rembrandt* (HOL, Color., 20 min., 1957), e *Espelhos da Holanda* (*Spiegel van Holland*, HOL, P&B, 10 min., 1950), ambos “de Bert Haanstra, conhecido mestre do curta-metragem.” (DOCUMENTÁRIOS..., 1959, p. 7).

Promovida com a colaboração da Embaixada Holandesa, a exibição era complemento da Exposição de reproduções e desenhos de obras de Rembrandt realizada pela Universidade do Ceará e pelo Serviço Holandês de Informações. A chamada no jornal salientava o papel do CCF: “Nesta oportunidade, o Clube de Cinema convida a todos os seus associados, bem como universitários de um modo geral para o programa desta noite na Faculdade de Direito.” (DOCUMENTÁRIOS..., 1959, p. 7). Salientava-se a autoridade do CCF como principal instituição com poder no campo do cinema, pois partiu do cineclube o convite para as sessões.

Entretanto, as coisas não foram fáceis nas primeiras tentativas do CCF em conseguir apoio da Universidade do Ceará. Poucos meses antes o CCF tornou público “a omissão injustificável do Departamento de Educação da Universidade do Ceará” ao não ajudar na compra de uma passagem de Fortaleza a São Paulo, ida e volta, para a participação de um membro de seus membros na I Jornada Nacional de Cineclubes. De acordo com Luís Geraldo de Miranda Leão (1959d, p. 8), a Universidade:

[...] há muito tempo poderia ter dado seu apoio às iniciativas culturais do CCF, quer trazendo conferencistas e críticos especializados e Fortaleza, fornecendo-lhes os meios para aquisição de uma máquina de 35 mm ou cedendo suas modernas impressoras para imprimir programas e outras publicações do CCF. De volta ao Rio de Janeiro, o dr. Paulo Botelho [representante do CCF na Jornada] compareceu ao Ministério da Educação a fim de tratar problemas relativos ao funcionamento do CCF e de uma possível ajuda da Reitoria.

Apesar do começo difícil, a partir do ano seguinte a colaboração da Universidade do Ceará com o CCF se dará de forma mais perene. Colaboração esta que incluiu a

reprodução de programas especiais na Imprensa Universitária, o financiamento de passagens para representações em eventos nacionais e ajuda financeira para as atividades do CCF. O grande momento da colaboração ocorreu em 1967, quando a Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (ver Cap. 4) instalou sede na quadra esportiva do Clube de Estudantes Universitários (CEU). No início da década seguinte, sob a direção de Eusélio Oliveira é criado o Cinema de Arte Universitário (CAU), que posteriormente se transformaria na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

A expansão do cineclubismo no Brasil favoreceu a formação de entidades associativas e federações de cineclubes. Surgido em 1956, o Centro de Cineclubes de São Paulo (CCCSP), funcionando junto à Cinemateca Brasileira, fora a primeira iniciativa neste sentido. O CCF era um dos membros fundadores. Além dele estavam associados ao Centro de Cineclubes: o Clube de Cinema da Bahia; o Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais (CEC); o Cine Clube Pro-Deo, de Porto Alegre; o Clube Avareense de Cinema; o Clube de Cinema de Marília; o Clube de Cinema de Santos; o Cineclubes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas e o Centro Don Vital, de São Paulo. A contribuição mensal do CCF ao Centro de Cineclubes custava Cr\$ 200,00.

Conforme Rafael M. Zanatto (2013, p. 56-57), “os cineclubes iniciavam a criação de uma rede onde os filmes que não circulassem comercialmente- os velhos clássicos – pudessem mais uma vez ganhar a tela...”, era nesse campo que atuava o Centro de Cineclubes de São Paulo (CCSP). O modelo federativo se difunde a partir do movimento cineclubista organizado na segunda metade dos anos 1950. Na ausência de uma federação regional, o CCF afilia-se como entidade ao Centro de Cineclubes de São Paulo.

No arquivo de correspondências do CCF, são recorrentes correspondências trocadas com o CCSP na pessoa do seu principal articulador, Carlos Vieira, as primeiras delas datando de 1959. Em carta enviada por Carlos Vieira (1959b, grifo do autor) ao CCF, na pessoa de Darcy Costa, lê-se:

Acho uma autêntica extorsão o aluguel de Cr\$3.000,00 por um filme (16mm ou 35mm?). É contra isto que os nossos cineclubes deveriam compreender o que significa a união para em dado momento solicitar-se de quem de direito providências que coíbam a exploração dos que dificultam o estudo e a difusão da cultura cinematográfica!⁵⁸

⁵⁸ Na mesma carta, lê-se ainda: “Quanto às atividades do CENTRO, tenho a dizer-lhe que se desenvolve num ritmo progressivo [...] Alcançamos, felizmente, após três anos uma situação definida e bastante prestigiosa nos

As condições materiais e as dificuldades comuns, além do interesse em difundir ideias, especialmente através da troca de publicações e filmes, estimulam a criação de uma rede em torno da difusão do cinema e da cultura cinematográfica que abrangeria extensas partes do Brasil num projeto marcado pela organização do público contra a hegemonia das grandes empresas cinematográficas no campo da distribuição e exibição e, por que não, no campo da produção. O ambiente do cineclubes representa esforço coletivo do público em promover, entre outras coisas, uma distribuição independente do mercado, em busca de instituições como as cinematecas, embaixadas, e outras entidades culturais que pudessem oferecer filmes para exibição.

A I Jornada de Cineclubes refletiu a expansão e fortalecimento do cineclubismo no Brasil. Convocada pelo Centro de Cineclubes e coordenada pelo cineclubista Carlos Vieira, foi realizada em janeiro de 1959, em São Paulo. Conforme notícia de jornal, “o CCF não poderia deixar de comparecer a esse notável acontecimento na vida cineclubista do país. Como o professor Darcy Costa, presidente do CCF, não pudesse tomar parte na Jornada, por motivos de força maior, o CCF, (na qualidade de membro do Centro de Cineclubes) fez-se representar pelo seu secretário, o Dr. Paulo Botelho”. (LEÃO, 1959a, p. 8). Em razão da falta de financiamento solicitado à Universidade, a entidade aproveitou uma viagem já marcada de seu secretário para o Rio de Janeiro.

Cineclubistas e críticos de cinema de vários estados compareceram ao evento, do Rio de Janeiro, Bahia, Santa Catarina, do Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais. Participaram do evento palestrando, debatendo, assistindo as exibições e conferências, personagens tais como Rudá de Andrade, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Sales Gomes, Caio Scheiby (Cinemateca Brasileira), Anotole Rosenfeld e Pe. Guido Logger. De acordo com a reportagem assinada por L. G. Miranda Leão (1959a, p8), a Jornada teve clima de “camaradagem e compreensão”, mesmo quando “os debates em torno do valor de certas obras se tornavam acirradas.”⁵⁹

meios culturais cinematográficos do país e do exterior. São nossos filiados presentemente as entidades mais representativas do Brasil [...]” (VIEIRA, 1959b, grifo do autor).

⁵⁹ Os conflitos entre cineclubes católicos e laicos não chegara ao nível de tensão que se veria na década seguinte. O caso exemplar é a cidade de Belo Horizonte, onde o laico CEC, que publicava a *Revista de Cinema*, entrará em disputa aberta pelo controle da Federação Mineira de Cineclubes com o católico Clube de Cinema de Belo Horizonte, da *Revista de Cultura Cinematográfica*. Em Porto Alegre ocorrerá situação semelhante, ficando de lados opostos as maiores expressões cineclubistas da cidade: Paulo Fontoura Gastal (CCPA) e, do outro lado, Pe. Guido Logger e Humberto Didonet do Cine Clube Pro-Deo e da Federação Gaúcha de

As Jornadas Nacionais promoveram encontros de pessoas que geralmente se comunicavam através de cartas, com a finalidade de discutir os problemas mais comuns ao cineclubismo, de fazer conhecer a realidade da cultura cinematográfica no país e, principalmente, aumentar as colaborações entre os cineclubes entre si e a Cinemateca Brasileira, a instituição que dera suporte econômico ao primeiro destes eventos. Nas Jornadas passaram a ser tratados temas de administração, organização, legislação, órgãos associativos, tais como as federações, além de abordar aspectos culturais e técnicos do trabalho dos cineclubes, como é possível observar na correspondência entre Carlos Vieira, do CCSP, e Darcy Costa, convidando o CCF para a II Jornada Nacional de Cineclubes, realizada em 1960, em Belo Horizonte. (VIEIRA, 1959a).

Carlos Vieira (1959c) em carta a Darcy Costa, explicando o que fora a I Jornada, demonstrava clareza sobre os rumos do cineclubismo brasileiro assumiria a partir do início da década de 1960: “o que tanto desejávamos foi conseguido, ou seja, um primeiro contato pró união [*sic*] em torno de problemas comuns, sem o que o cineclubismo no Brasil será sempre um esforço isolado e sem importância cultural direta para o público.”

Conforme Hélio M. da Costa Júnior (2015, 104), as Jornadas Nacionais, que aconteceram regularmente até o ano de 1968, foram os momentos das decisões mais importantes do cineclubismo brasileiro. “Suas edições foram bastante representativas e marcadas por momentos cruciais do cineclubismo no Brasil”. A começar pela I Jornada, na qual se definiu o caráter democrático do cineclubismo. Democracia manifesta na eleição de diretorias colegiadas do movimento, no estímulo à difusão do cineclubismo no país e em votações, como a que escolheu Belo Horizonte sede da II Jornada, que ocorreria em 1960.

Por sua vez, o pesquisador e cineclubista José Américo Ribeiro (1997, p. 56) afirma que a partir de 1959, os cineclubes brasileiros, interessados em trocar informações, criaram encontros nacionais para debater seus principais problemas. Esses encontros que a princípio eram anuais e, posteriormente passaram a ser bienais. Havia um temário especial para cada jornada. As questões envolvidas estavam ligadas à política de distribuição e exibição de filmes, ao ensino de cinema, à produção cinematográfica e, por fim, à criação de um organismo nacional que congregasse todos os cineclubes.

Cineclubes. No Ceará as relações entre o CCF e grupos católicos ligados à Faculdade de Filosofia (Marista), que contaram inclusive com a orientação do CCF para formar um cineclubes, não resultou em conflito direto e não são conhecidas grandes tensões entre católicos e laicos.

Em paralelo à I Jornada, a Cinemateca Brasileira realizou a Semana de Cultura Cinematográfica e a mostra de Cinema Clássico Alemão, que ofereceu quatro conferências (Paulo Emílio, Rosenthal, Lourival Gomes Machado e Diogo Pacheco) em forma de curso, reunindo mais de 500 pessoas por sessão. Com o objetivo de estudar o cinema mudo alemão, foram apresentados *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Metropolis*, *Nosferatu* e outros títulos do cinema mudo alemão. De acordo com Fausto Douglas Correa Júnior (2010, p.211), o intuito da participação da Cinemateca Brasileira era tentar estabelecer acordos com os cineclubes para obtenção de verbas desses para a Cinemateca, “mas também no sentido de que os cineclubes ajudassem na tarefa de esclarecer a opinião pública e os poderes públicos sobre as funções de uma cinemateca”.⁶⁰

Em texto publicado originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* e reproduzido no jornal *Unitário*, destacava-se o alcance nacional e os resultados do evento promovido pelo Centro de Cineclubes. Além disso, havia um resumo dos primeiros desafios que a organização dos cineclubes buscava enfrentar:

A iniciativa [...] teve uma repercussão muito grande nos meios interessados de perto pelos problemas da cultura cinematográfica e, talvez esteja destinada a marcar data na história do cineclubismo brasileiro. Todos sabem que essa história não é brilhante, mas convirão que é heroica. [...]. Desamparados pelas autoridades públicas e pelo mecenato particular; TENDO DE ENFRENTAR A INCOMPREENSÃO DOS DISTRIBUIDORES E EXIBIDORES, que confundem a sua atividade cultural com a de clubes recreativos que representam concorrência ao comércio cinematográfico; e sofrendo do isolamento territorial e da importância que está reduzida a Cinemateca Brasileira, é um verdadeiro milagre que alguns desses clubes já estejam comemorando o décimo aniversário de atividade ininterrupta. (AINDA..., 1958, p. 7, grifo do autor).

De fato, o primeiro encontro estudaria o fenômeno do cineclubismo no país, apontado problemas comuns dos cineclubes e, por outro lado, ao aproximar pessoas de diferentes regiões, os fortalecia na “luta”. A primeira frente de luta nacional era “arrancar o Ministério de Educação e Cultura do seu absenteísmo educativo e cultural em matéria de cinema e força-lo a facilitar a criação de centros de formação cinematográfica junto aos

⁶⁰ Paulo Emílio dedicou anos à defesa da Cinemateca Brasileira, lutando por conquistar a atenção dos poderes públicos. Buscava a criação leis de financiamento da atividade de prospecção, conservação e divulgação da cultura cinematográfica brasileira. Pouco antes da realização da I Jornada e da Semana de Cultura Cinematográfica, no suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, escreveu: “Iria novamente explicar que uma cinemateca é tão importante para a nação como o Arquivo Público, a Biblioteca Nacional ou os museus de arte e de história. [...] diria que considero absurdo o abandono de um extraordinário monumento [...] as dezenas de milhares de metros de filmes que registraram a participação do Brasil na guerra ...” [II Guerra Mundial]. (GOMES, 1981, v. 1, p. 454).

estabelecimentos de ensino superior”. Além disso, articulam movimento de pressão sobre “as autoridades federais” para “sanar falhas da legislação vigente que não toma conhecimento da atividade cinematográfica não-comercial.” (AINDA..., 1958, p. 7). A ida do representante do CCF ao Ministério da Educação para discutir os problemas do cineclube, que a princípio poderia parecer uma ação isolada, na verdade, inseria-se no projeto arquitetado na I Jornada.

O estreitamento da cooperação da Cinemateca Brasileira com o CCF resultou na exibição de importantes filmes mudos em 1959. O primeiro deles foi *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, ALE, P&B, Mudo, 80 min., 1919), filme da escola expressionista alemã inédito em Fortaleza, dirigido por Robert Wiene, projetado em fevereiro de 1959. Como a cópia enviada tinha as legendas dos letreiros em inglês, Darcy Costa as traduziu para o português.

Destacando o papel do cineclube em estudar o cinema através da visão do filme, o anúncio da sessão ponderava:

Provavelmente, nem todos os cineclubistas apreciarão ‘O Gabinete do Dr. Caligari’, principalmente os da nova geração, os que nasceram em pleno apogeu do cinema sonoro. Mas é preciso que o espectador se ‘transporte’ para a época em que o filme foi concebido: só assim poderá compreender o extraordinário valor dessa película. (CCF: ‘O GABINETE...’, 1959).

O papel de destaque do CCF evidenciar-se-ia numa sessão de março, com mais uma cópia cedida pela Cinemateca, *Outubro* (*Oktyabr*, URSS, Mudo, P&B, 95 min., 1927), anunciado como “o elogiado filme do grande cineasta russo Sergei Eisenstein.” Esta foi a primeira projeção do filme em Fortaleza. *Dark Interlude*, documentário do USIS, “complementará a noite” (CCF: ‘OUTUBRO’..., 1959). Projetando com equipamentos do USIS e nas dependências de uma escola de inglês que tinha ligações diretas com o governo americano, o CCF demonstrava grande autonomia na programação dos filmes. A exibição do clássico soviético aparentemente não criara constrangimentos os cineclubistas, que a noticiaram e comentaram em publicações na coluna de cinema a cargo Miranda Leão.⁶¹

⁶¹ No mesmo ano de 1959, o Clube de Cinema de Porto Alegre enfrentaria constrangimentos para exibir outro clássico de Eisenstein, *Encouraçado Potemkin* (1925). A cópia obtida pelos gaúchos junto ao *Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos* (SODRE), do Uruguai, precisou de autorização da Secretaria de Segurança para entrar no Estado. As forças de segurança registraram o CCPA como entidade para-comunista e os cineclubistas tiveram que explicar as finalidades da projeção. Apesar disso, o filme foi exibido sem que houvesse outros incidentes. (LUNARDELLI, 2000, p. 155).

O terceiro filme foi programado em julho, o clássico documentário *O Homem de Aran* (*Man of Aran*, IRL, P&B, 1934), de Robert Flaherty. Em abril de 1959 fora enviado pagamento de Cr\$ 1.000,00 à Cinemateca Brasileira, via Rudá de Andrade, como contribuição pelo empréstimo de filmes clássicos. O pagamento fora realizado por intermédio do Centro de Cineclubes de São Paulo, repetindo-se o valor em julho (COSTA, 1959a). Além dos filmes de Flaherty, Eisenstein e Robert Wiene, essa contribuição se referia também ao empréstimo de *O homem mosca* (*Safety Last*, EUA, P&B, Mudo. 80 min., 1923), comédia com Harold Lloyd, do catálogo da Cinemateca e que circulara pelos cineclubes brasileiros; e *Le million*, de René Clair, ambos exibidos no CCF em maio.

Estes exemplos confirmam a assertiva do cineclubista e pesquisador Felipe Macedo (2013), de que no Brasil de meados do século XX, foram os cineclubes os principais lugares do estudo, da produção, da crítica e da exibição de “filmes diversos do discurso monolíngue estadunidense”. Além disso, deve-se destacar o papel que a Cinemateca Brasileira assume em meados da década de 1950. Conforme Fatimarlei Lunardelli (2002, p. 35):

A rede de cineclubismo espalhada pelo Brasil a partir da década de 1950 foi crucial para a diversidade da cultura cinematográfica que então se constituía, promovendo a circulação e dando acesso a filmes antigos e de cinematografias não contempladas pelo circuito comercial que, nesta altura, já é dominado pelo cinema norte-americano. Mostras e festivais eram promovidos a partir de São Paulo pela Cinemateca Brasileira. Fundada em 1952 e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que iniciou atividade em julho de 1955.

A rede de cineclubes que dá seus primeiros passos com fundação do Centro de Cineclubes de São Paulo (CCSP), em 1956, prossegue com a criação de federações regionais, no Rio de Janeiro em 1958, em Minas Gerais em 1960, a Federação Gaúcha de Cineclubes em 1961 e a Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, em 1963. Consolidado com a fundação do Conselho Nacional de Cineclubes em 1962, foram instituições que permitiram a circulação pelas regiões mais periféricas dos eventos cinematográficos *gestionados* no eixo central pelas cinematecas. (LUNARDELLI, 2002, p. 35).

As exibições no Cine-Art, os convênios com a Universidade do Ceará, a participação no movimento cineclubista nacional, e a colaboração recíproca com a Cinemateca Brasileira reforçaram o papel do CCF como parte essencial da cultura cinematográfica da cidade de Fortaleza. O cineclubista formado por poetas, jornalistas, advogados, professores, estudantes, com a finalidade de ver filmes antigos e importantes da

história do cinema, expandiu a sua experiência de sociabilidade intelectual durante a década de 1960, marcando o auge da experiência do CCF.

Baseado na pesquisa de Fatimarlei Lunardelli (2002, p. 33) sobre a experiência do Clube de Cinema de Porto Alegre (CCPA), podemos afirmar que o CCF passou a ser parte essencial da sensibilidade cinematográfica da cidade de Fortaleza, de modo semelhante ao papel desempenhado pelo CCPA.

Situação que pode ser observada, por exemplo, quando Miranda Leão, em “olhar retrospectivo” do ano de 1958 dava maior destaque ao que fizera o CCF do que à inauguração do Cine São Luiz, o mais luxuoso cinema de Fortaleza.⁶² Com os tópicos: “O que foi o curso foi levado a efeito pelo Clube de cinema? – É preciso educar o ‘grande público – O CCF completou dez ano de profícua existência”, dava-se mais espaço ao cineclube do que a qualquer sala de cinema. Das salas comerciais, em contraste, salientavam-se aspectos negativos: “A insensibilidade dos senhores programadores – Ainda não vimos ‘Sedução da Carne’, ‘A Ponte do Rio Kwai’, ‘Glória Feita de Sangue’, ‘Morte de um ciclista’, ‘Um rosto na multidão’” (LEÃO, 1959a, p. 8), além de criticar abertamente a qualidade dos filmes ali programados.

⁶² Outro exemplo, a escolha dos melhores filmes do ano 1958 exibidos em Fortaleza, uma escolha realizada pelos membros do Grupo de Estudos Cinematográficos do CCF, Darcy Costa, Helder de Souza, L. G. Miranda Leão, Goebel Wayne e Mário Pontes, que cumpria o papel de associação de críticos, e não pelo representante das salas de cinema. Os filmes escolhidos não eram avaliados por quantidade de público, mas por critérios artísticos. Foram eles: 1) *O grande golpe*, de Stanley Kubrick; 2) *Vidas Amargas*, de Elia Kazan; 3) *Grilhões do passado*, de Orson Welles; 4) *Férias de amor*, de Joshua Logan; 5) *Despedida de solteiro*, de Delbert Mann; 6) *Rififi*, de Jules Dassin; 7) *Morte sem glória*, de Robert Aldrich; 8) *A morte passou por perto*, de Stanley Kubrick; 9) *O último ato*, de G. W. Pabst; 10) *12 homens e uma sentença*, de Sidney Lumet; *Galante e sanguinário*, de Delmer Daves; *As férias de Mr. Hulot*, de Jacques Tati. (OS MELHORES..., 1959, p. 8).

4. O CINECLUBE E A CIDADE III: A FASE DA ACI E AS REDES DO CINECLUBE

4.1 O cineclubismo na Casa do Jornalista

O Clube de Cinema de Fortaleza chegou ao início dos anos 1960 com uma legitimidade consolidada no meio intelectual em decorrência de intensa atividade de projeção cinematográfica, a realização dos primeiros cursos de iniciação cinematográfica⁶³, mostras, festivais, ciclos, *avant-première*, a exibição de filmes inéditos na cidade e, pela presença de críticos de cinema oriundos de seu quadro social nos jornais. A constância das atividades, que sofrera raras interrupções, o transformara num espaço de intensa sociabilidade intelectual para o consumo cinematográfico. Em cerca de dez anos de atividades o CCF havia realizado 198 sessões, exibindo cerca de 250 títulos diferentes, entre longas e curtas-metragens.

As interrupções ocorriam pela falta de filme disponível para as projeções ou por questões climáticas, como os períodos chuvosos. No IBEU “as instalações ficavam ao ar livre, em espaço bem disposto, nos fundos do prédio’. Local a céu aberto, sob a luz das estrelas. Na noite de chuva era impossível realizar sessões.” (LEAL, 2011, p. 291).

No final do ano de 1960, o CCF transfere a sede, com biblioteca e secretaria, e passa a realizar suas projeções no amplo e moderno auditório do 4º andar da recém-inaugurada Casa do Jornalista, edifício sede da Associação Cearense de Imprensa. Auditório com 340 poltronas e contando com ventilação natural. Desembarcava ali com uma bagagem de mais de 500 livros especializados em cinema, além de coleções de revistas e outros periódicos, e dois projetores Bell & Howell de 16 mm doados pelo *Uniter States Information* (USIS). Oferecida com “hospedagem *free*”, contou desde o início com a simpatia do meio jornalístico da cidade. (LEAL, 2011, p. 292). A permanência do CCF na Casa do Jornalista, com suas exibições domingueiras para sócios e convidados, palestras, cursos e mostras se estendeu até o final da década de 1960.

Inaugurada em agosto de 1959, a Casa do Jornalista passou a ser “parte significativa do perfil urbano do Centro de Fortaleza.” Erguida na esquina entre as ruas Floriano Peixoto e Perboyre e Silva, “olhando em diagonal para a Praça do Ferreira, o prédio

⁶³ Uma das principais estratégias para a difusão do projeto de cultura cinematográfica do CCF foram os cursos de iniciação cinematográfica para associados e para o público em geral. Alguns exemplos são o *I Curso de Iniciação Cinematográfica*, de 1958; o *Seminário de Iniciação Cinematográfica*, de 1959, e; o *Curso para Dirigentes Cineclubistas*, de 1964.

compõe um trecho da cidade que foi palco de sem número de acontecimentos culturais, sociais, históricos e econômicos”. Ainda de acordo com Ângela Barros Leal (2011, p. 217): “Por fora, a Casa do Jornalista é um marco da memória fortalezense, tão dada a lacunas e esquecimentos. No seu projeto preserva o estilo de uma época em que as edificações com sete andares eram chamadas de ‘arranha-céu””.

Segundo Leal (2011, p. 209), o jornalista Antônio Girão Barroso, que ocupava o cargo de Diretor de Assuntos Culturais da ACI, convenceu o restante da diretoria presidida por Perboyre e Silva, que o novo auditório fosse destinado, entre outras atividades, para a exibição de projeções cinematográficas sob a responsabilidade do experimentado CCF.

Havia uma relação muito próxima entre o cineclubismo e o campo do jornalismo, especialmente com a ACI, pois vários cineclubistas exerciam a prática jornalística. Seja na crítica cinematográfica ou noutras sessões dos jornais. Além do influente sócio Girão Barroso, Darcy Costa era associado da ACI desde o ano de 1953, quando escrevia crítica de cinema no jornal *O Estado*. No período em que foi chefe de redação do jornal *Gazeta de Notícias*, Darcy foi eleito para o Conselho Superior da Diretoria da ACI nas gestões de 1969, 1971, 1973 e 1975, gestões presididas por Antônio Carlos Campos de Oliveira, o mesmo presidente durante a década em que o CCF funcionou na ACI.

Instalado na ACI, o CCF preservaria sua independência como cineclube, ainda que muitos membros estivessem associados nas duas entidades. Situação que levou Leal (2011, p. 282) fazer importante reflexão:

Difícil será dizer se havia mais jornalista-cinéfilos ou mais cinéfilos praticante do jornalismo, já que os mesmo nomes que assinavam matérias jornalísticas entre as décadas de 1950 e 1970 pertenciam àqueles dirigiam o primeiro Clube de Cinema cearense, o segundo desse tipo criado no Brasil.

No mesmo momento em que reforçava ligações com o campo do jornalismo, os cineclubismo passaram progressivamente a despertar interesse pelo cinema brasileiro. Da segunda metade da década de 1950 em diante, o movimento cineclubista se aproximaria do cinema brasileiro, criando espaços alternativos de exibição com grande poder de repercussão para os cineastas ligados a um modelo de produção mais independente. Um dos casos emblemáticos foi a relação do diretor Nelson Pereira dos Santos com o cineclubismo. O lançamento nacional de *Rio, 40 graus* (1955), seu filme de estreia, foi realizado pelo Clube de Cinema de Porto Alegre, em janeiro de 1956. O filme de 1955, já havia sido liberado pela

Censura Federal e estava com distribuição planejada pela Columbia Pictures, quando, surpreendentemente, foi interdito pelo chefe de polícia do Rio de Janeiro. O CCPA engajou-se em luta pela liberação do filme, permitida por liminar da justiça estadual. O empenho dos cineclubistas e o amplo debate do filme fizera com que o diretor acompanhasse pessoalmente o lançamento. Começava ali uma “grande amizade” do cineasta com os cineclubistas gaúchos e brasileiros. (LUNARDELLI, 2000, p. 157).

Em outubro de 1959, Nelson Pereira dos Santos, que era ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), esteve em Fortaleza acompanhado do diretor de produção Frank Justo Acher. O diretor viajava pelo Nordeste a procura de locações para a filmagem das cenas exteriores do filme *Vidas Secas*⁶⁴, baseado no romance de Graciliano Ramos.

O CCF que não dispunha de recursos para pagar passagens, hospedagem e outros custos para realizar palestras para os cineclubistas e outros interessados em cinema, aproveitava a ocasião para convidar o diretor a palestrar para os cineclubistas e outros interessados em cinema, no auditório da Associação Cearense de Imprensa (ACI). Este episódio marca duplo movimento do CCF: aproxima-se da entidade jornalística que lhe cedera o auditório, e de importante personagem da renovação do cinema brasileiro.

Entusiasmava aos críticos e cineclubistas a possibilidade de gravações de um filme do diretor “por demais conhecido daqueles que acompanham o cinema nacional sério e bem intencionado” no Ceará. Levando o CCF convidar “os sócios, bem como intelectuais da terra, jornalistas e entusiastas em geral a palestra de Nelson Pereira dos Santos na Casa do Jornalista (ACI).” Com o título de “Rumos do Cinema Nacional”, após o que “o diretor patricio levará a efeito um pequeno debate sobre aspectos vários do Cinema.” (PARA..., 1959, p. 7). A apresentação do palestrante ficou a cargo de Darcy Costa.

A cobertura de Miranda Leão mantinha o entusiasmo com o diálogo que o cineasta abria aos críticos e cineclubistas da cidade. “Demonstrando sólidos conhecimentos da situação atual do cinema verde-amarelo, Nelson Pereira dos Santos dissertou também sobre técnica cinematográfica, contando, inclusive, como se iniciou no *metier*.” Falou sobre as

⁶⁴ Grande clássico do cinema brasileiro, *Vidas Secas* foi filmado no sertão de Alagoas cerca de dois anos depois, em 1962. O “tour” nordestino de Nelson Pereira dos Santos em 1959-1960 resultou em *Mandacaru Vermelho* (1960), filmado em Juazeiro da Bahia. Conforme Maria do Socorro Carvalho (1999, p. 212), a imprensa de Salvador afirmava que com o filme *Mandacaru Vermelho* teria início o que denominaram “Operação Cinema no Nordeste”. O projeto de *Vidas Secas* teve que ser substituído porque, prestes a começarem as filmagens, “formaram-se chuvas no céu. De repente chuvas torrenciais começaram a cair”. Modificando a paisagem de seca para “pradarias verdejantes”.

dificuldades técnicas na gravação de *Rio, quarenta graus*, seu único filme exibido em Fortaleza até aquele momento. Os cineclubistas aproveitaram a ocasião e negociaram a “vinda de *Rio, Zona Norte* [1958] e *O Grande Momento* [Roberto Santos, 1958, produzido por Nelson P. dos Santos]. Este celuloide, diga-se de passagem, poderá ser exibido ainda este ano no CCF, segundo promessa formal feita por NPS [*sic*]”.

Após a palestra, as cerca de quarenta pessoas presentes iniciaram os debates, “tendo participado, além de outros, o professor Darcy Costa, Antônio Girão Barroso, João Costa e Aluísio Costa”, este último um dos atores de *Rio, 40 graus*. Miranda Leão (1959e, p.7) resumiu o conteúdo do encontro entre o cineasta e os cineclubistas da seguinte maneira:

Em suma, acha Nelson Pereira dos Santos que o nosso cinema, apesar de todas as dificuldades por que tem passado, deve sobretudo refletir nossa cultura, nossos problemas, e que deveríamos buscar na vasta literatura brasileira o manancial inesgotável para a feitura de bons filmes. [...] Finalmente, malgrado tudo isso, crê que devemos fazer Cinema brasileiro agora, ou não faremos mais nunca.

De acordo com Francisco Inácio de Almeida (2015), na época um jovem cineclubista, estudante de Direito e militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o CCF participava do debate político da sociedade através do cinema, das escolhas dos filmes e da criação de espaços de discussão:

O CCF foi formando uma geração de pessoas pela discussão. Primeiro pela seleção de filmes que o Darcy Costa fazia. Outra coisa, o Darcy era muito aberto e sem nenhum preconceito. As pessoas propunham e ele acolhia com a maior boa vontade. Muitas vezes eram filmes de gente mais de esquerda e o Darcy não tinha o menor problema, era uma coisa muito tranquila, excepcional. Outra coisa importante do CCF era o reconhecimento que ele tinha no Brasil inteiro. O meu querido amigo Nelson Pereira dos Santos, quando veio à procura de locais para filmar o filme "Vidas secas", procurou a gente no CCF. O Darcy arranhou um transporte para ele ir no interior- veja como o Darcy era um *figuraça*- para ver o local.

Comparativamente, se no caso de Fortaleza não surgiu uma geração de diretores de cinema, como por exemplo, na Bahia da época do Clube de Cinema da Bahia, liderado por Walter da Silveira e da qual salientou-se a figura de Glauber Rocha, o movimento cineclubista cumpriria papel importante função de atualizar a cidade no campo do cinema e da cultura de uma maneira geral.

Em meados dos anos 1950, surgiu uma crítica sobre o cinema brasileiro, diferente dos críticos das décadas de 1930 e 1940 que “nem se quer consideravam a existência de tal cinema”. Questionava-se a dependência do mercado brasileiro aos filmes importados, a

submissão dos cineastas à linguagem do cinema hollywoodiano, temas que posteriormente serão encampadas pelo Cinema Novo (SIMONARD, 2006, p. 27-28).

De acordo com Heloísa Starling (*Apud* RIBEIRO, 1997, p. 21) “os primeiro anos da década de sessenta correspondem ao que talvez tenha sido a mais intensa fermentação ideológica e política da história de um país que então se politizava – ou se ‘conscientizava’, para usarmos a palavra mágica da época.” Ampliando-se entre especialmente entre os intelectuais uma vontade ativa de participação entre os diversos setores da sociedade e “um sopro generoso de mudanças agitava o país”. Neste contexto de maior participação dos intelectuais no campo político e, de um interesse especial pelo cinema no país, o CCF que até então mostrara pouco interesse pelo cinema brasileiro, exibindo em dez anos e cerca de duzentas sessões apenas dois filmes de longa-metragem nacionais, no final da década entusiasma-se pelos desenvolvimentos do “moderno cinema brasileiro”.

A retrospectiva do ano cinematográfico do ano de 1959, publicada no jornal *Unitário*, apesar de lamentar o predomínio das chanchadas, destacava que vieram para exibição na cidade, ainda que com pouca propaganda e pouco tempo em cartaz, filmes como *Ravina* (1958), de Rubem Biáfara e *Rebelião em Vila Rica* (1958), de Renato Santos Pereira, “filmes bem aceitáveis”. Miranda Leão e o GEC do CCF⁶⁵ consideraram *Estranho encontro* (1958), de Walther Hugo Khoury, “ponto alto do nosso cinema”. O filme de Khoury foi o primeiro filme brasileiro escolhido um dos 12 melhores na votação anual. (LEÃO, 1960, p. 8).

De uma perspectiva global, a aproximação do cinema brasileiro foi um movimento compartilhado pelo cineclubismo no Brasil, estando relacionado à organização de entidades federativas, como Centro de Cineclubes de São Paulo, por exemplo. Para o crítico de cinema e militante da Cinemateca Brasileira, Jean-Claude Bernardet (2007, p. 35), durante a década de 1960, processava-se a “Revolução Industrial”, atingindo profundamente todos os aspectos da vida no país, em especial os cineclubes, as universidades e a crítica de cinema. Fenômeno que se relaciona aos “surto de cinema”, os filmes baianos e cariocas, que formariam o Cinema Novo. Para o crítico, grande parte do público que tinha o olhar voltado para a cultura estrangeira, tomava “consciência” do cinema brasileiro, num rápido “movimento de desalienação”, e os cineclubes rapidamente transformaram-se em lugares privilegiados de exibição e debate.

⁶⁵ Na eleição dos melhores filmes de 1959 do GEC votaram Darcy Costa, Pádua Ramos, Raimundo Farias, Inácio de Almeida e Miranda Leão.

Conforme Rose Clair Matela (2008, p. 54), o cineclubismo no Brasil esteve ligado à trajetória do cinema brasileiro de diferentes formas, como nos estudos da cinematografia brasileira e estrangeira, nas discussões sobre a necessidade de formar público para e até mesmo na crítica permanente às formas de produção cinematográfica, além de ter sido um espaço permanente de formação de novos cineastas.

4.2 A programação dos primeiros anos da fase da ACI (1960-1962)

Durante o ano de 1960 o CCF realizou 23 sessões cinematográficas. Foram exibidos 21 longas-metragens, cinco curtas e uma sessão infantil com filmes de desenho animado para os filhos dos cineclubistas, o Festival *Tom & Jerry*.

Foram dez filmes franceses, oito filmes americanos, um filme mexicano, um italiano e um filme húngaro. O interesse pelo cinema brasileiro encontrava como obstáculo a falta de cópias de obras consideradas sérias e bem intencionadas. Como exemplo da dificuldade, os filmes negociados com Nelson Pereira dos Santos em finais de 1959: *Rio*, *Zona Norte* e *O Grande Momento* não foram exibidos no CCF, quiçá nem nos cinemas comerciais de Fortaleza.

Dentre os filmes de 1960, os principais destaques foram: *Salário do medo* (*Le Salaire de la peur*, FRA, P&B, 141 min., 1953), e *As diabólicas* (*Les Diaboliques*, FRA, P&B, 114 min., 1955), ambos de Henri-Georges Clouzot. Além de *Naissance du cinéma* (FRA, 1946), documentário pedagógico sobre o surgimento do cinema dirigido por Roger Leenhardt, junto do qual foi projetado *Making Of Movie de Joan of D'Arc* (1957), de Otto Preminger. Programa com aspectos pedagógicos, o primeiro filme uma história do cinema e o segundo um registro das filmagens do clássico filme de Preminger, bem ao gosto dos cineclubistas, que além de interesse em aspectos históricos, artísticos e teóricos, passavam a dedicar atenção às técnicas de produção cinematográfica.

A II Jornada Nacional de Cineclubes aconteceu em janeiro de 1960, em Belo Horizonte, sob o patrocínio do CEC de Minas Gerais e do CCBH, com a colaboração da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Miranda Leão, na ocasião diretor de publicidade, foi o representante do CCF. Diferente do ano anterior, a Universidade do Ceará patrocinou a participação do CCF na II Jornada, custeando as passagens e hospedagem.

A *nouvelle vague* francesa, movimento cinematográfico com diretores saídos da crítica e do cineclubismo, foi o destaque do evento. Foram projetados dois filmes inéditos no Brasil: *Hiroshima, Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, conhecido do CCF pelos filmes de arte em curta-metragem, e; *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut. Fechando a programação de filmes da II Jornada, o *Making Of* da obra de Preminger, que meses depois seria exibido em Fortaleza. Apresentado como “um documentário longa-metragem sobre como se faz um filme atualmente, baseado numa realização do diretor austríaco Otto Preminger [...]” (O CCF..., 1960, p. 8). Com dois filmes dirigidos por críticos e cineclubistas, Resnais e Truffaut, acompanhado por uma “lição” de direção cinematográfica, a II Jornada indicava que a movimento cineclubista brasileiro entrava no campo da produção cinematográfica amadora.

Fortaleza 1960 seria o título do primeiro filme produzido pelo CCF. Sobre a cidade de Fortaleza, planejado para ser rodado em 16 mm, com cerca de trinta minutos de duração, teria a direção de João Maria Siqueira. Em coluna intitulada “Carta Mensal do CCF”, dava-se notícia de que o cinegrafista já havia recolhido vasto material fotográfico que orientaria a produção e, que “embora se trate de obra muito pessoal, J. Siqueira faz questão de acentuar que o filme será realizado por uma equipe de cine-amadores do CCF os quais já estão arregimentados.” (CARTA..., 1960). Não há notícias da efetiva realização do projeto, que por razões que desconhecemos fora abandonado.

Para entender o processo que levou o CCF da prática de ver, debater, ler e escrever sobre os filmes, para incluir a própria realização amadora de cinema, descreveremos a história de dois curtas-metragens de João Maria Siqueira e do CCF. *Rede de dormir*,⁶⁶ de 1963, um curta-metragem de 15 minutos, baseado em texto de Câmara Cascudo, filmado em 16 mm. As filmagens foram realizadas em uma fábrica de confecção de redes localizada na Avenida Duque de Caxias, no Centro de Fortaleza. Este filme seria exibido várias vezes no CCF.

De acordo com Augusto César Costa (2015a), as deficiências de equipamento de iluminação estimularam uma solução artesanal, um aspecto peculiar das filmagens que indica o espírito de improvisado e não desistência que motivava Siqueira:

⁶⁶ Conforme assinala o jornalista Flávio Paiva (2007), frequentador do Cinema de Arte Universitário (CAU) da Casa Amarela de Cinema e Vídeo na segunda metade da década de 1970, o filme de Siqueira, “pela força da poética e plástica de sua narrativa em torno desse ícone herdado dos povos nativos do Brasil” era uma “obra-prima”, que o impressionara muito.

Precisava de luz para filmar dentro da fábrica, mas não tinha refletores, não tinha equipamento. Então, Siqueira e uma pequena equipe de auxiliares braçais destelhavam o teto para que entrasse a luz do sol. Como era inverno e chovia muito, todas as tardes telhavam o prédio para que a chuva não estragasse o estoque de algodão.

O tema das artes-plásticas e o inter cruzamento do CCF e SCAP estão patentes em *O Colecionador de Crepúsculo*, também de 1963. Filmado com uma pequena câmera suíça Paillard-Bolex de 16mm em P&B. Dirigido por João Maria Siqueira, com colaboração de Darcy Costa e do fotógrafo Tavares da Silva, que fez as fotografias do *stil*, que seriam usadas na propaganda e como documentação do trabalho, o filme contou com patrocínio do CCF. O filme acompanha a última visita do pintor Antônio Bandeira (1922-1967) à Fortaleza, por ocasião de uma exposição individual de sua obra organizada no Museu de Arte da Universidade do Ceará, exposição que tinha o mesmo título do filme. Amigos da época de fundação da SCAP, Siqueira filmaria algumas cenas de Bandeira em sua cidade natal.

Em 1967, ano da morte de Antônio Bandeira, o CCF inicia uma campanha de arrecadação de fundos para a conclusão do filme. No jornal *Gazeta de Notícias* Darcy Costa (1967, p. 7) escreveu:

Na metragem filmada, com tempo de projeção de 30 minutos aproximadamente, Bandeira é visto no coquetel de abertura da exposição promovida pelo Museu de Arte de Arte da Universidade do Ceará; em caminhadas na praia do Mucuripe, conversando com pescadores, ajudando-os a empurrar uma jangada para fora d'água, desenhando na areia; em um atelier, criando uma de suas telas do esboço às pinceladas finais; em visita ao pai, na sua fundição; e como não podia deixar de ser, também na amurada de um navio, no cais do Mucuripe, olhando o sol mergulhar na linha do horizonte, mais um crepúsculo, para ele, sempre um espetáculo novo.

Os negativos desse filme, a que certamente faltam muitas imagens que Siqueira gostaria de ter fixado, mas, ainda assim um valioso documento sobre o pranteado artista que nos deixou prematuramente, foram confiados ao CCF que se empenha no momento em promover a sua revelação, montagem e sonorização, cogitando-se, inclusive, em filmar – desta vez em a cores – a exposição retrospectiva que via ser realizada pela Secretaria de Cultura do Estado [...] O Cineasta Siqueira e o CCF precisam de ajuda para terminar esse filme [...].

Apesar dos esforços do CCF, a montagem final não foi concluída pelo trio de cineclubistas e por isso nunca foi exibido no CCF ou noutro cineclubes. De acordo com Augusto César Costa, depois de alguns anos guardados no CCF, os negativos foram levados

por Eusélio Oliveira para Casa Amarela e, depois, para a Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, onde o conservador Cosme Alves Neto fez a única montagem do material filmado.⁶⁷

Na sequência de imagens abaixo (FIGURAS 13, 14 e 15), fotografias de Tavares da Silva, a época fotógrafo profissional do Estúdio Esdras de Fotografias, registram a segunda etapa do documentário, a filmagem de cenas complementares, provavelmente no mesmo ano de 1967, quando Darcy Costa escreveu dizendo do empenho do CCF em finalizar a obra. Na primeira (FIGURA 13), nas proximidades ao monumento em homenagem à Iracema na Praia do Mucuripe, Darcy Costa (à esquerda) faz a leitura do roteiro filmado por Maria Siqueira (direita). Nas outras duas fotografias (FIGURAS 14 e 15), com a os dois filmam com a Paillard-Bolex de 16mm, detalhes no roteiro.

Figura 13 – Colecionador de Crepúsculos (1).



Fonte: SILVA, Tavares da. (1967?a).

⁶⁷ Ainda de acordo com Augusto César Costa (2015a): “O Cosme era do *PCzão* [PCB- Partido Comunista Brasileiro], o Eusélio também era do PCB, um fator a mais de aproximação dos dois. O filme desaparecido foi descoberto por Darcy Costa numa conversa com o Cosme Alves Neto, que disse que o copião do filme estava na Cinemateca do MAM. Provavelmente o próprio Eusélio levou pra lá.”

Figura 14 – Colecionador de Crepúsculos (2).



Fonte: SILVA, Tavares da (1967?b).

Figura 15 - Colecionador de Crepúsculos (3).



Fonte: SILVA, Tavares da. (1967?c).

As melhores condições do auditório da ACI contribuíram para a intensidade realização das sessões cinematográficas do CCF, que chegou ao número de 40 no ano de 1961. Foram 30 longas-metragens americanos, de diretores como John Ford, Anthony Mann, Vicent Minnelli, William A. Wellman, Fritz Lang e René Clair. Quatro franceses, dois quais se destaca o inédito *Ascensor para o Cadafalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, FRA, P&B, 92 min., 1958), de Louis Malle. Um filme alemão e um italiano.

Em março de 1961, o CCF programou uma série de documentários conseguidos junto à Embaixada da Holanda, no Rio de Janeiro. A Sessão de Documentários Holandeses exibiu: *Espelhos da Holanda*, *Rembrandt*, de Bert Haanstra; além de *Transformação da terra*; *E o mar já não era*, *Panta Rhei* e *Vidro*. Os filmes foram apresentados pelo adido cultural da Holanda em Fortaleza, Bastiaan A. Knoppers, que em seguida inaugurou a biblioteca do CCF, transferida para a ACI, fazendo a entrega de livros de cinema e arte doados pela embaixada. Na fotografia (FIGURA 16), em destaque, Bastiaan A. Knoppers (centro da fotografia com cigarro na mão) doa livros a Darcy Costa (esquerda).

Figura 16 - Biblioteca CCF.



Fonte: BIBLIOTECA CC(. 1961).

A biblioteca do CCF desempenhou papel central na difusão da cultura cinematográfica, num período em que o acesso aos meios de comunicação como revistas e livros era consideravelmente mais limitado, mesmo impeditivo, se pensarmos, por exemplo, a assinatura de revistas de cinema nacionais e estrangeiras por particulares individualmente.⁶⁸

Como o CCF assumiu uma postura pedagógica de difusão da cultura cinematográfica? Com qual finalidade eram desenvolvidas as atividades do CCF? Parte da resposta pode ser buscada num livreto informativo de campanha de afiliação de novos cineclubistas, editado em 1965, “CCF 65”. Impresso colorido em papel cartão medindo cerca de 12x22cm, com quatro páginas, onde se lê:

Não estando sujeito a restrições de censura, nem tampouco preso a interesses comerciais, pode o CCF oferecer aos seus associados exibições de filmes documentários e de enredo, inclusive clássicos, que não são apresentados nos cinemas da cidade. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1965).

O “CCF 65” destacava que afiliar-se ao CCF, oferecia além de sessões, com uma média de quatro por mês nas noites de sábado, o acesso aos livros e revistas da biblioteca. De acordo com o livreto, informação confirmada pelos cineclubistas entrevistados e pelo volume de livros e revistas marcados com carimbo da entidade que atualmente estão guardados em precárias condições na Casa Amarela de Cinema e Vídeo, a Biblioteca do CCF possuía mais de mil volumes relacionados ao tema.

O acervo de livros incluía várias obras estrangeiras, das quais, entre outras: *L'intelligence d'une machina*, de Jean Epstein; *El Lenguaje del Film*, de Renato May; *Histoire du cinema*, de Bardeche-Brasillach; *Argumento y Montage*, de Pudovkin; *Almanach du théâtre et du cinema*, de Jean Cocteau; *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*, de A. Costa. Obras de origem estrangeira traduzidas, como os livros de Pudovkin, *O cinema sua arte, sua técnica e sua economia*, e *Ator no cinema*; além de *Estética do Filme*, de Bela Balázs. Títulos nacionais como *O romance do gato preto*, de Carlos Ortiz; *Aspectos do cinema americano*, Salviano Cavalcanti de Paiva; *Caminhos do Cinema*, de José Rafael de Menezes; *Curso de Cinema*, de Humberto Didonet, e; *Cinema e Realidade*, de Alberto Cavalcanti. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 196-).

⁶⁸ Pensemos a biblioteca do CCF em referência às bibliotecas dos círculos burgueses na França do século XIX, que cumpriam a função de socializar a leitura de jornais entre o público frequentador. Se um único indivíduo burguês poderia pagar a assinatura de um ou de alguns poucos jornais, nos círculos burgueses era possível o acesso a um gama de publicações muito maior, pois os custos das assinaturas eram divididos. (AGULHON, 2009).

A biblioteca era uma extensão do CCF, um local de leitura, de troca de ideias, de “bate-papos” e socialização cineclubista, onde se podia ter acesso a diferentes coleções de revistas especializadas em cinema editadas no Brasil e no exterior:

Uso da biblioteca, aberta diariamente de 14 às 18,30 horas, que conta com mais de 1 000 volumes, além de coleções das revistas *Films & Filming*, *Sight & Soud*, *Cahiers du Cinéma*, *Tiempo de Cine*, *Film Quartely*, *Cinema Nouvo*, *Celulóide*, *Revista de Cinema*, *Revista de Cultura Cinematográfica* e muitos outros periódicos dedicados ao estudo do cinema.

Desconto especial na compra de livros de cinema (na secretaria do cineclubes) e nas Livrarias Pio XII, João XXIII, Renascença e Universitária. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1965).

O CCF tornou-se representante comercial das mineiras *Revista de Cinema* e da *Revista de Cultura Cinematográfica* em Fortaleza, vendia, ainda, sob consignação, publicações da Casa Editora Agir, de São Paulo. Além disso, a destinação de parte da receita⁶⁹ oriunda das mensalidades e da “joia” ajudou na aquisição do acervo, pois a cobrança de mensalidades era revertida, entre outras coisas, para aquisição de livros para a biblioteca. A “joia” era uma quantia paga no momento de adesão ao clube. Em 1965 a “joia” custava Cr\$ 10 000, o que representava o valor de três mensalidades e algo em torno de quatro entradas de cinema.

Outra fonte de material bibliográfico eram os outros cineclubes com os quais se trocava correspondências, numa lista de materiais que incluía folhetos, boletins, jornais e outras publicações. A relação com outras embaixadas estrangeiras no Brasil, além da holandesa, constituía fonte importante de títulos para a biblioteca. Os pedidos enviados as embaixadas incluíam livros e outros materiais publicados naqueles países. Os maiores doadores foram as embaixadas holandesas e a francesa, seguidas das embaixadas americana e inglesa. Além da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

As comemorações do 13º aniversário do CCF, em dezembro de 1961, foram o ápice das atividades. No dia 23 de dezembro teve início *Exposição de Livros, Revistas e Fotografias*, na Livraria Renascença, com temática de cinema e história do CCF. A noite

⁶⁹ Sobre os custos de manutenção do CCF, Augusto César Costa faz uma interessante observação que nos ajuda a compreender o grau de envolvimento de seu pai Darcy Costa: “O papai guardava isso a sete chaves. Falava para minha mãe: ‘Eu estou recebendo isso de graça, só estou pagando frete. Emprestaram-me esse filme’. Sempre dava uma confusão, porque a mamãe era a gestora dos recursos da casa, ela sabia que se estava gastando dinheiro com aquilo e a gente era classe média baixa. Ninguém tinha folga financeira não. Papai e mamãe se esforçaram muito por nos sustentar e educar.” (COSTA, 2015b).

houve a exibição dos filmes holandeses de curta-metragem: *Vicente Van Gogh, Graças ao Mar, Quermesse fantástica* e *A dança das máscaras*, encerrando a noite com um Coquetel no terraço da Casa do Jornalista.

Provavelmente o filme mais esperado pelos cineclubistas naquele ano, *Europa 51* (ITA, P&B, 120 min., 1952), de Roberto Rossellini, com Ingrid Bergman e Alexandre Knox, foi exibido dia 26 de dezembro.

O aniversário foi ensejo para a promoção do CCF em outras mídias além dos periódicos. Na Rádio Dragão do Mar realizou-se uma mesa-redonda sobre o CCF, da qual participaram Cláudio de Sidou e Costa, Darcy Costa, Eusélio Oliveira e João Maria Siqueira, ciceroneados pelo também cineclubista Francisco Inácio de Almeida. Na TV Ceará, por sua vez, o presidente Darcy Costa, foi entrevistado no programa intitulado *Sete Dias em Destaque*. (COSTA, 1961b, p. 10).

Num ano com cerca de 40 sessões com longas-metragens, a programação cineclubista se notabilizou pela projeção do Ciclo Mestres do Documentário, exibindo: *O Sena entrou Paris (La Seine a reconstruí Paris)*, FRA, P&B, 31 min., 1957), de Joris Ivens; *Le Sel de La Terre* (FRA, P&B, 29 min., 1951), dirigido por Georges Rouquier, ambos cedidos pela Embaixada Francesa; *Fazendas Iluminadas*, filme holandês de Joris Ivens, conseguido junto ao Serviço Holandês de Informação. Produzidos pelo *National Film Board* e conseguidos junto a Embaixada do Canadá, os curtas-metragens *Corral* (CAN, P&B, 11 min., 1954), *Universe* (CAN, P&B, 27 min., 1960), *City of Gold* (CAN, P&B, 20 min., 1957) e *O Círculo do Sol*, alguns deles premiados com *Oscar's* e Palmas de Ouro, todos de Colin Low, conseguidos juntos à Embaixada canadense no Rio de Janeiro.

Em maio de 1962, a colaboração com a Embaixada do Canadá trouxe aos cineclubistas de Fortaleza *Autorretrato* (CAN, 150 min., 1962), uma antologia de trechos de filmes produzidos pelo *National Film Board*,⁷⁰ cópia com narração em inglês (cinco rolos de 16 mm). A pedido da Reitoria a cópia foi exibida também no Museu de Arte da Universidade do Ceará. Para aumentar o público potencial das sessões, Darcy Costa traduziu os trechos narrados e os leu no microfone durante as sessões no CCF e no Museu de Arte. Significativo

⁷⁰ A antologia reunia trechos de 41 filmes, dentre as mais de duas mil obras produzidas pelo NFB desde sua fundação em 1939. No encarte oficial do filme, traduzido pelo CCF e impresso pela Universidade, lê-se "AUTORRETRATO nos leva a percorrer duas décadas da vida canadense até a *era do espaço*, abordada em *Universe*, a última sequência do filme." (CLUBE DE CINEMA DE FORTLEZA; UNIVERSIDADE DO CEARÁ. MUSEU DE ARTE, 1962, grifo do autor).

momento do interesse dos cineclubistas pela produção de animação, experimental e documentária canadense em Fortaleza.

A exibição do *Autorretrato* foi o primeiro projeto do convênio firmado entre o Museu de Arte da Universidade do Ceará e o CCF. Convênio este, com vista, “principalmente, à exibição de clássicos, filmes sobre arte e à realização de curso, palestras etc.” (CONVÊNIO..., 1962, p. 3). Atividades em que o CCF havia se tornado a principal referência na cidade e, que nos anos seguintes renderia muitas colaborações entre as duas instituições.

A visita do jovem diretor Joaquim Pedro de Andrade ao CCF, em julho de 1962, significou um adensamento da aproximação dos cineclubistas de Fortaleza com o cinema brasileiro, especialmente com a corrente do Cinema Novo. O diretor veio participar da exibição de seu filme *Couro de gato*, aquela altura já premiado em festivais na Itália e na Alemanha. No ano seguinte o filme seria exibido comercialmente no projeto coletivo *Cinco Vezes favela* (1963), do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE).

Segundo Simonard (2006, p. 70), os cineclubes brasileiros, no que concerne ao Cinema Novo, foram uma “importantíssima estrutura de sociabilidade”, cumprindo, entre outras funções, o papel de circuito exibidor paralelo e alternativo às salas comerciais de cinema, formando na exibição de obras fundamentais da história do cinema mundial, um público habituado ao consumo do cinema de arte. Por outro lado, este mesmo processo de formação do público os transformou em grupos “importantes para a formação teórico-prática dos cinemanovistas. Nos cineclubes se davam as discussões teóricas e políticas. Eram espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento.” O próprio Joaquim Pedro fora membro do CEC do Cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia (RJ), do qual frequentaram, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman Miguel Borges e outros diretores do núcleo carioca do movimento cinemanovistas.

De acordo com Simonard (2006, p. 70), os primeiros filmes de alguns diretores do movimento foram exibidos em cineclubes, especialmente curtas-metragens, que não encontravam espaço na programação das salas comerciais.

Da visita do diretor o *Cineclube notícias*, pequeno informativo publicado pelo CCF, oferece uma vívida descrição do clima criado:

Recepcionado efusivamente pelos cineclubistas cearenses, Joaquim Pedro não regateou elogios ao movimento de cultura cinematográfica desenvolvido pelo CCF. Após breve apresentação pelo sr. Darcy Costa, Joaquim Pedro respondeu às perguntas formuladas pelos presentes. Concluindo o jovem diretor deixou patente a sua fé no novo Cinema Nacional e no Governo Brasileiro, que com o recente sucesso alcançado por ‘O Pagador de Promessas’ de Anselmo Duarte e ‘Couro de Gato’ não deixará por certo de amparar os realizadores de real talento e de propósitos honestos, que formam o atual movimento de renovação cinematográfica em nosso país. (JOAQUIM..., 1962, p. 1).

A fotografia abaixo registra a presença do jovem cineasta Joaquim Pedro de Andrade no auditório da ACI a convite da diretoria do CCF (FIGURA 17), em 22 de julho de 1962. Na fotografia o momento da palestra, com Joaquim Pedro em pé (à esquerda), Cláudio de Sidou e Costa ao centro (sentado) e Darcy Costa à direita (em pé).

Figura 17 – Palestra de Joaquim Pedro de Andrade no Auditório da ACI.



Fonte: **PALESTRA ...** (1962).

O ano de 1962 é marcado por um rápido processo de politização dos debates entre os membros do CCF, situação que será refletida no tom das críticas cinematográficas nos periódicos e na adoção de uma terminologia própria do “campo progressista” da sociedade brasileira do início dos anos 60. O projeto de construção de uma cinematografia nacional independente reflete o interesse pelo país, que se soma aos interesses na construção de uma

cultura cinematográfica pelos cineclubistas. Agora, em alguma medida, mais capacitada para debater problemas de ordem política, econômica e social.

Acerca da nova realidade do cinema brasileiro, Darcy Costa (1962a, p. 1), expressando entusiasmo e ao mesmo tempo crítico, afirmava:

Não parece haver mais dúvida quanto à existência de um novo cinema brasileiro. Ele está aí, não só em ‘O Pagador de Promessas’ [Anselmo Duarte, 1962] como em ‘Os Cafajestes’ [Ruy Guerra, 1962], vazios de conteúdo, mas de linguagem rica [...]

O Novo Cinema Brasileiro, nestes princípios heroicos, está bem representado, não só em filmes de enredo como na curta-metragem documental. [...] há o ‘Barravento’ [1962] de Glauber Rocha, ‘A Grande Feira’ [1961], de Roberto Farias. Na curta-metragem, seja documental ou de ficção, temos um ‘Aruanda’ [1960], de Linduarte Noronha, o ‘Arraial do Cabo’ [1959], de Paulo C. Saraceni, e ‘Couro de Gato’, de Joaquim Pedro de Andrade.

Apesar de um quadro animador no campo da produção, na opinião de Darcy Costa, faltava ao “Novo Cinema Brasileiro” a possibilidade real de distribuição dos filmes em justas condições para os seus realizadores. Distribuição que lhes garantisse o retorno do capital investido através da receita do público nas salas de cinema, tornando-o “conhecido de nossas plateias, que de cinema brasileiro só conhece a chanchada carnavalesca e os cinejornais de matéria paga”. (COSTA, 1962a, p. 1). Eis o grande risco, o gargalo da distribuição de cinema no Brasil, voltada para o produto estrangeiro norte-americano e para a chanchada, ameaçava manter o cinema de melhores qualidades afastado de grande parte do público.

Aos cineclubes as empresas distribuidoras de filme em 16 mm dispensavam um tratamento igualmente desonesto, dificultando as atividades de projeção e formação de cultura cinematográfica. De acordo com relatório anual assinado por Darcy Costa e parcialmente reproduzido no jornal *Cineclube Notícias*, publicado pelo CCF:

A direção do CCF destacou, com muita propriedade, o lamentável estado em que, não raro, se apresentam as cópias em 16 mm de filmes de longa-metragem exibidos pelos cineclubes brasileiros. [...] não só películas que circulam em péssimo estado (riscadas, com manchas de óleo, picotes rompidos e grandes cortes), mas ainda a um aspecto mais grave: as cópias em P&B de filmes originais coloridos. (COSTA, 1962b, p. 3).

A omissão das autoridades responsáveis pelo licenciamento das películas encorajava as distribuidoras a alugarem, inclusive, “simples fragmentos dos filmes originais como se fora cópia integral.” (COSTA, 1962b, p. 3) Na compreensão dos cineclubistas, os

interesses exclusivamente comerciais e desonestos das empresas, como por exemplo, a UCT e a administração do Grupo Severiano Ribeiro em Fortaleza, em associação com a ausência de ações do poder público, eram as causas das condições ruins na distribuição em circuito comercial do “Novo Cinema Brasileiro” e da oferta de películas aos cineclubes.

4.3 Federação Norte-Nordeste de Cineclubes e o Cinema de Arte do Diogo (1963)

O I Encontro Norte-Nordeste de Cineclubes (I ENNC), evento de maior envergadura promovido pelo CCF até aquela data, foi causa e consequência do interesse em cinema e na realidade brasileira na ação cineclubista. Ocorrido nos dias 11 e 12 de janeiro de 1963, no Auditório da ACI, quando foi fundada a Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (FNNC). Conforme relatório final do evento, o I ENNC tinha como objetivo principal “a reunião, a muito sonhada, das entidades cineclubistas da região Norte-Nordeste sob a égide de uma Federação.” (FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES, 1963d).

Participaram do I ENNC e são considerados fundadores da FNNC dez entidades de cinco estados diferentes, sendo eles: Grupo de Estudos Cinematográficos, Clube Juvenil de Cinema e Cineclubes Rodoviário, os três de Manaus; Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Filosofia da Universidade do Pará, de Belém; Cineclubes Teresinense; CCF e Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Católica de Filosofia da Universidade do Ceará, e; o Cine Clube Charles Chaplin de João Pessoa. Foram considerados membros fundadores, mesmo sem representação própria no encontro, o Clube de Cinema da Bahia, dirigido por Walter da Silveira, e o Clube de Cinema da Faculdade do Recife.

A organização do cineclubismo nordestino estava relacionada ao surgimento de federações noutras regiões do país: o Centro de Cineclubes de São Paulo (CCSP), Federação Gaúcha de Cineclubes (FGC), Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro (FCRJ), Federação Mineira de Cineclubes (FMC), e o Conselho Nacional de Cineclubes, criadas entre meados da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1963a).

O cineclubista José Ivens de Lima, um dos fundadores do GEC, de Manaus, em texto apresentado na abertura do I ENNC, avaliava o desafio comum aos cineclubes das duas regiões:

Com o intercâmbio de correspondências, chegamos a conclusão de que, o nosso problema maior, era também o de todos vós. Nessa pátria, gigantesca em seu todo, em face dos seus deficientes meios de transportes, obrigam-nos a que paguemos a peso de ouro um pouco daquilo que é indispensável um cineclubes. Filmes, livros, revistas, etc. (LIMA, 1963).

A distância entre as cidades e estados da região, e a distância da região em relação ao sudeste do país, de onde viam os filmes, obrigava o uso de fretes aéreos caros para o intercâmbio de filmes, aumentando muito os custos de realização de exibições cinematográficas pelos cineclubes. A oportunidade do contato do pessoal, como ocorrida no I ENNC, é “um passo decisivo para o rápido progresso do cineclubismo.” A maior articulação dos cineclubes com a federalização, de acordo com Ivens Lima, aumentaria as forças “para chegar às autoridades que tanto poderiam nos ajudar e que geralmente nos viram as costas.” Por outro lado, a FNNC ajudaria a diminuir o isolamento dos cineclubes, pois: “passaremos a ser olhados com mais atenção, pois passaremos a representar não um cineclubes perdido no longínquo Amazonas, geralmente o mais esquecido, ou um cineclubes do Nordeste. Seremos sim, membros de uma Federação [...]”. (LIMA, 1963).

As sessões plenárias discutiram a situação do cineclubismo na região, aprovando relatório final com um texto de documentação do histórico do movimento de autoria de Cosme Alves Neto, intitulado “O Cineclubismo no Norte e Nordeste brasileiro”.

Os cineclubes aprovaram o Plano de Ação da FNNC para 1963, com quinze pontos. Dentre os quais se destacam o 3º: “Lutar por verbas federais e estaduais para os cineclubes”; o 4º: “Estimular a distribuição na região de filmes do Cinema Novo”; o 8º: “Organizar programas voltados para a distribuição em rodízio nos cineclubes filiados”, e; o 10º: “Estimular a presença dos cineclubes da região na IV Jornada Nacional de Cineclubes [Porto Alegre em julho de 1963]”. (FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES, 1963d).

O 1º ponto definia a função de “centralizar a distribuição de material bibliográfico entre os cineclubes filiados”; o 2º, “publicar, periodicamente, um órgão que informe aos cineclubes filiados e a outros sobre as atividades da Federação e que seja ao mesmo tempo um órgão de estudo”, o órgão de divulgação da FNNC foi publicado com regularidade a partir do seu segundo número, de junho/julho de 1964, circulando regularmente até o número 12, de agosto/setembro de 1966; o 5º ponto definia a realização e promoção de cursos e seminários com a participação dos cineclubes filiados; o 6º referia-se ao estímulo à produção de filmes experimentais; 7º- “Fazer um levantamento dos cineclubes entidades congêneres existentes na

região”; o 9º - “Comunicar às entidades interessadas a criação da FNNC”; 11º - Realizar durante a IV Jornada Nacional de Cineclubes, em Porto Alegre, reuniões paralelas da FNNC; 12º - “Promover troca de críticas [recorte de jornal] publicadas nos jornais da região; o 13º e o 14º foram abandonados pelos cineclubistas, previam a realização de concursos permanentes de “argumentos e roteiros cinematográfico entre os cineclubes federados” e, uma produção cinematográfica conjunta de todos os cineclubes a ser finalizada em 1964; por fim, o 15º referia-se a atração de apoio do poder público, “de modo especial das Universidades das duas regiões, além de entidades privadas, para a consecução dos itens anteriores.” (FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES, 1963d).

A sede da FNNC foi instalada em Fortaleza, passando a dividir com o CCF o espaço cedido na Casa do Jornalista (ACI), onde funcionaria até 1967, quando através de convênio, transfere-se a para a quadra esportiva do Clube de Estudantes Universitários (CEU), da Universidade Federal do Ceará.

A primeira diretoria eleita da FNNC seria predominante formada por cineclubistas de Fortaleza: Darcy Costa foi eleito presidente; Ir. Adelino Martins, fundador do CEC da Faculdade Católica de Filosofia da Universidade do Ceará, eleito vice-presidente; Enondino Bessa, secretário-geral; Lia Albuquerque, tesoureira, e; Paulo Melo Albuquerque, do Cineclubes Charlie Chaplin, de João Pessoa, Conselheiro Geral.

O Estatuto da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (1963b), votado a partir de anteprojeto apresentado por Eusélio Oliveira, definiu como objetivos consolidar as relações entre os cineclubes das duas regiões e “criar novas perspectivas para a pesquisa cinematográfica”. A defesa do cinema nacional, “contra toda atitude externa que venha ferir os seus interesses”, assim como “prestigiar o cinema experimental” realizado pelos membros dos cineclubes associados.

Na imagem abaixo (FIGURA 18), detalhe da repercussão do evento na imprensa local com reportagem sobre a mesa de abertura do I ENNCC em reportagem no *Gazeta de Notícias*. Na fotografia importantes nomes do cineclubismo das duas regiões. Da esquerda para direita: Paulo Albuquerque (João Pessoa), Cosme Alves Neto (Manaus), Darcy Costa (Fortaleza) e Pe. Moisés Fumagalli (Teresina).

Figura 18 – Cine-Clubes do Norte-Nordeste em Fortaleza. Mesa do I ENNC.



Fonte: CINE-CLUBES...**Gazeta de Notícias** (1963).

O estímulo à produção de filmes experimentais regiões estava entre os pontos do Plano de Ação para 1963. Antecipando o movimento de estímulo à produção cinematográfica entre os cineclubistas, algumas produções das duas regiões foram exibidas na programação oficial do I ENNC. O curta-metragem paraibano *Os Romeiros da Guia* (P&B, 15 min., 1962), dirigido por Waldemir Carvalho e João Ramiro Mello, produzido pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) foi exibido em sessão especial no Cine Art. Também da Paraíba, o filme *Aruanda* (P&B, 1960), filme documentário sobre um quilombo em Serra do Telhado, na Paraíba. Em 1963, o filme de Linduarte Noronha já era considerado um dos mais importantes do Cinema Novo. Foram exibidos ainda *Vaquejada* (1954), da SCFC, dirigido por Nelson Moura e o filme experimental do cineclubista amazonense Márcio Souza, *Irreal* (1962).

O mecanismo de maior dinamização estabelecido nos Estatutos da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (1964b) fora o estímulo ao “rodízio de películas cinematográficas, possibilitando, assim, maior intercâmbio no campo social dos cineclubes”. Em abril de 1963, a FNCC iniciou os trabalhos de preparação do primeiro rodízio de filmes

entre seus membros, o I Ciclo do Cinema Brasileiro, realizado com o apoio da Cinemateca Brasileira, que forneceu todos os filmes, e da Universidade do Ceará, que confeccionou o boletim distribuído junto com o I Ciclo para os cineclubes. Conforme Tavares da Silva (1963a), o almejado convênio com a Universidade do Ceará, “a exemplo da Universidade de São Paulo (USP), abriu os olhos aos recursos educacionais e da tremenda influência do cinema na formação do jovem de hoje.” Conforme assinalava Tavares da Silva, com o apoio da Universidade os cineclubistas esperavam conseguir recursos financeiros para trazer à cidade filmes “clássicos do cinema, personalidades da cultura cinematográfica, patrocinar conclaves e cultivar a cultura da 7ª arte nestas plagas ensolaradas”.

O I Ciclo do Cinema Brasileiro, conforme relatório da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes (1964), circulou nos cineclubes membros da entidade nas cidades de Fortaleza, Teresina, Belém, Recife e João Pessoa. Os filmes conseguidos juntos da Cinemateca Brasileira foram *Sangue Mineiro*, (P&B, 82 min., 1929) e *Ganga Bruta* (P7B, 80 min., 1933), ambos de Humberto Mauro; *Caiçara* (P&B, 95 min., 1950), de Adolfo Celi; *O Saci* (P&B, 95 min., 1951), de Rodolfo Nanni; *O Mestre de Apipucos* (P&B, 10 min., 1959) e *O Poeta do Castelo* (P&B, 11 min., 1959), dois curtas-metragens de Joaquim Pedro de Andrade, o primeiro com Gilberto Freyre e o segundo com o poeta Manuel Bandeira; e, encerrando o ciclo, *Primeira chance* (s/d), curta-metragem documentário de Roberto Santos.⁷¹

O I Ciclo tinha o objetivo declarado de “motivar algumas horas de estudo sobre o cinema nacional”, adotando uma estrutura, que, apesar de poucos títulos: “ilustram bem as épocas mais importantes do cinema brasileiro: Cataguases, a Vera Cruz, e os primórdios do Cinema Novo, que talvez possamos completar com a apresentação de um título inédito como ‘O Grande Momento’ [...]”. (FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES, 1963c). A estrutura privilegiava, apesar das limitações, a ideia de panorama do cinema no Brasil, destacando a obra de Humberto Mauro, que assumia a condição de criador do cinema no país, a Vera Cruz e os primeiros desenvolvimentos do Cinema Novo.

A cooperação da Cinemateca Brasileira com o movimento nordestino de cineclubes cumpriria um papel central na formação de cultura cinematográfica. Conforme Correa Júnior (2010, p. 200), o papel dos cineclubes no projeto político desenvolvido pela

⁷¹ Em 1965, o CCF realizou o II Festival do Cinema Brasileiro, que exibiu: “Rio, 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos; “Brasa dormida” e “Engenhos e usinas”, de Humberto Mauro; “Fragmentos da vida”, de José Medina; “História do Brasil” e “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade; “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman, e; “O menino de calças brancas”, de Sérgio Ricardo. (CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA, 1965).

Cinemateca Brasileira, seria de formar pessoas capacitadas criticamente, “para uma luta que procurava distância das fofocas do *star system* e dos descomunais lucros das *majors*”, formando um circuito com características de um circuito alternativo. É preciso lembrar que um das principais dificuldades dos cineclubes era conseguir filmes em 16 mm para os seus programas, tornando-se importantes multiplicadores por meio de cursos, palestras, mostras, ciclos, publicações, exposições etc.

O Cinema Novo voltou ao centro das atenções cineclubistas em 10 de maio de 1963, quando numa promoção da UNE Volante e sob o patrocínio do CCF, foi exibido em *avant-première* no Cine São Luís, *Cinco vezes favela* (BRA, 1962), obra coletiva produzida pela União Nacional dos Estudantes (UNE). O filme teve a direção de Leon Hirszman, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias. Não existem registros que pormenorizem a relação com CCF, todavia, a posição de principal entidade de cultura cinematográfica da cidade justificaria a parceria entre as duas entidades. Além disso, os contatos anteriores com Joaquim Pedro, um dos diretores do filme e, talvez, a presença de quadros do PCB, como Eusélio Oliveira e Inácio de Almeida, o segundo ainda estudante de Direito na Universidade do Ceará, fossem motivo de aproximação entre CCF e UNE Volante.

Deste significativo episódio da aproximação com o cinema brasileiro, no livro de memórias do cineclubista Francis Vale (2008), encontram-se valiosas informações sobre a presença do CPC na cidade e articulação do CCF nos eventos programados.

Relembrando o período de seu ingresso na Faculdade de Direito da Universidade do Ceará, Vale (2008, p. 17-18), narra sua aproximação ao CPC em Fortaleza, na ocasião dirigido pelo estudante de Filosofia, Augusto Pontes. Francis Vale narra que fora levado pelo estudante de Direito Valdizar Pinto do Carmo, filiado ao Partido Comunista, no CPC e lá conheceu outros de seus integrantes, entre os quais, Francisco Ernani Farias, Lúcia Cunha, Manoel Rego, Eneida Carvalho dos Santos e Maria Helena. Neste processo se tornaria afiliado do PCB, ao mesmo tempo em que passava a participar ativamente do CCF.

Presidida por Vinícius Caldeira, a caravana da UNE circulou pelo país com um grupo de atores que encenaram esquetes em praças públicas e uma peça de Oduvaldo Vianna Filho (“O filho da Besta Torta do Pajeú”), com o ator Carlos Vereza no papel principal. Em Fortaleza, o filme *Cinco vezes favela* estava na programação para exibição conjunta do CCF e do CPC no Cine Diogo.

Convidado Francisco Inácio de Almeida (na época assessor da União Estadual de Estudantes, estudante de Direito e membro da diretoria do CCF), para trabalhar na divulgação da UNE Volante, Francis Vale (2008, p. 18) narra: “Arranjaram-me uma Kombi com o aparelho de som e lá fui eu berrando o texto que me entregaram, pelas ruas da cidade, chamando para a peça no Teatro José de Alencar e o filme no Cine Diogo”. No jovem futuro cineasta, o impacto da experiência causaria marcas duradouras:

O filme, produzido pelo CPC, apareceu pra mim com uma grande novidade. Dos cinco episódios, dois mexeram comigo profundamente: Couro de gato, de Joaquim Pedro e A Pedreira de São Diogo, de León Hirszman. Naquele momento, como jovem politizado, tomava conhecimento de um cinema feito no Brasil, por jovens brasileiros cheios de poesia e política na cabeça. Foi a primeira vez que senti vontade de aprender mais sobre cinema.

A tomada de consciência acerca do cinema brasileiro não excluiu dos programas cineclubistas as películas estrangeiras. Muito pelo contrário. Ao modo das décadas de 1940 e 1950, onde os cineclubes foram espaços privilegiados de recepção da corrente neorrealista de cinema italiano, transformaram-se em espaços de exibição e estudo dos chamados cinemas novos na década de 1960. Como maior exemplo, podemos citar o fato da recepção aos filmes da *nouvelle vague* francesa ocorrer inicialmente nos circuitos de exibição organizado por cineclubes. Foram os chamados cinemas de arte os responsáveis pelo relativo sucesso de público que conheceu cineastas como Jean Luc Godard e François Truffaut e os italianos Frederico Fellini e Antonioni, veteranos como Ingmar Bergman e o cineasta americano Stanley Kubrick.

Em julho de 1963, acordos entre Darcy Costa e o gerente do Cine Diogo, Samuel Tabosa, principal representante da Empresa Severiano Ribeiro em Fortaleza, permitiram a concretização do antigo desejo⁷² de criação do Cinema de Arte.

Em carta a Carlos Vieira, Cineclube Dom Vital e do Centro de Cineclubes de São Paulo, Darcy Costa comunicava entusiasmado:

Inauguramos, logo que cheguei da IV Jornada Nacional de Cineclubes [13 a 19 de julho de 1963, em Porto Alegre- Temário] o CINEMA DE ARTE em Fortaleza. O 1º filme foi ‘Hiroshima’ [Alain Resnais], seguido de ‘Os incompreendidos’ [François Truffaut], ‘Uma lição de Amor’ [Ingmar Bergman] e ‘Homens em

⁷² No ano seguinte escreveria ao crítico e cineclubista Humberto Didonet afirmando: “O Cinema de Arte, velha aspiração minha (já em 1952 me batia por uma sala com as características dos ‘art theatres’ de Nova Iorque para Fortaleza, onde pudéssemos ver ‘revivals’ selecionados) [...]”. (COSTA, 1964a).

Fúria'[Sidney Lumet]. As exibições são aos sábados, no cine Diogo (o 2º melhor cinema da cidade), em matinal, às 10 horas. A partir de sábado próximo, quando exibiremos 'Glória Feita de Sangue' [Stanley Kubrick], apresentaremos duas sessões (8:30 e 10:30). O CCF tem uma participação de 10% na renda bruta da sessão. Em seguida a "Glória..." apresentaremos "Os inocentes" [Jack Clayton], "O homem que nunca existiu" [Ronald Neame] e "Filhos e Amantes" [Jack Cardiff]. Foi esta, inegavelmente, uma grande vitória do CCF e estamos sendo parabenizados a propósito. (COSTA, 1963a).

Os filmes programados eram escolhidos pelo CCF, a quem cabia a divulgação do Cinema de Arte do Diogo com grande publicidade pela imprensa, TV e rádio. Em contrapartida o CCF recebia 10% da renda obtida nas sessões. Apesar da programação do CCF continuar regularmente e da criação da FNCC, o Cinema de Arte foi certamente a atividade de maior impacto. Embora fosse importante uma fonte extra de recursos, o que mais influenciava os cineclubista era a possibilidade de programar filmes no formato 35 mm, especialmente títulos mais recentes. O cinema de arte⁷³ era uma forma de atingir um público mais amplo do que o público assíduo dos cineclubes. Com o Cinema de Arte do Diogo, a Empresa Ribeiro, conforme interpretação de Miranda Leão (1963): "sanou [...] as dificuldades inerentes aos mercados de filmes em 16 mm, contra as quais se debatem os cineclubes." Relação reforçada pelo trecho seguinte, no qual afirma: "cumpre ressaltar que durante quase uma semana estudaram e discutiram os entusiastas do Grupo de Estudos do CCF, várias relações de filmes dignos de serem revistos", resultando numa lista entregue à Empresa Ribeiro.

O Cinema de Arte do Diogo representava uma atualização da prática do consumo de cinema na cidade. Fora conseguido junto à Empresa Severiano Ribeiro em virtude da constituição de um público de cinema mais exigente representado pelo CCF e pelos críticos de cinema ligados à prática cineclubista. Neste sentido argumentava Tavares da Silva (1963b):

O Cinema de Arte é hoje encontrado em todas as grandes capitais do mundo em número que é tanto maior quanto o for o dos espectadores exigentes, que não mais

⁷³ O Movimento Nacional de Cinemas-de-Arte (MNCA) foi criado em 1966. A definição da atividade fora formulada a partir de movimento internacional consistia em: divulgação ao grande público, com cobrança de ingresso e com sessões regulares, "de realizações de significação artística e cultural", que "em consequência das características rígidas dos critérios de avaliação de "gosto do espectador", permaneceriam limitadas aos cineclubes e cinematecas se não existissem salas comerciais especializadas." A primeira diretoria do MNCA foi formada, entre outros, por Darcy Costa (CCF), Cosme Alves Neto (Cinemateca MAM- RJ), Ricardo Cravo Albim (Museu da Imagem e do Som- RJ), Nelson Pereira dos Santos (cineasta), Walter da Silveira (CCB), Ely Azeredo (crítico) e Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira). (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. CINEMATECA, 1966).

toleram o chavão enervante das produções tecnicamente ultrapassadas, sejam de origem americana ou francesa, italiana ou soviética [...], que nada mais internacional que a mediocridade.

Inicialmente o acordo garantia a reexibição de películas vistas na cidade, mas que receberam pouca atenção ou ficaram pouco tempo em cartaz. O que não impediria, ocasionalmente, a programação de filmes inéditos, recentes ou antigos. O Cinema de Arte do Diogo projetou, entre outros títulos: *Ascensor para o Cadafalso*, de Louis Malle; *A Aventura* (*L'Avventura*, ITA, P&B, 143 min., 1960), e *A noite* (*La Notte*, ITA, P&B, 115 min., 1961), ambos de Michelangelo Antonioni; *O pecado mora ao lado* (*The Seven Year Itch*, EUA, Col., 105 min., 1955), de Billy Wilder; *O grande ditador* (*The Great Dictator*, EUA, P&B, 125 min., 1940) de Charlie Chaplin, e; *O Ferroviário* (*Il Ferroviere*, ITA, P&B, 1956), de Pietro Germi.

A estreia com *Hiroshima Mon Amour* (FRA, P&B, 1959), de Resnais, recebeu um público de mais mil espectadores, na opinião de Tavares da Silva (1963c), “num atestado cabal do interesse despertado junto ao grande público pelo empreendimento”. O Cinema de Arte coaduna-se com o grande interesse em torno do cinema experimentado em Fortaleza, naquele momento. Desejo despertado, principalmente, pelo longo trabalho de formação de cultura cinematográfica desenvolvido pelo CCF.

Todavia, havia problemas difíceis de contornar na relação com a Empresa Severiano Riberio, como relatado ao frei marista Irmão Adelino Martins, “O ‘Cinema de Arte’ continua com as suas exibições, infelizmente nem sempre boas, pois a falta de disponibilidade dos filmes que nós indicamos à Empresa Ribeiro, tem provocado substituições de última hora com menos indicados a uma apresentação no C. A.” Apesar das circunstâncias negativas, Darcy Costa avaliava que o resultado era positivo, especialmente porque, por imposição dos exibidores, os filmes lançados no Cinema Arte eram depois exibidos nas outras salas do Grupo em Fortaleza, “e isto possibilita um circuito mais amplo dos filmes que escolhemos, os quais, em muitos casos, não retornariam às telas de Fortaleza, não forem pedidos para o C.A.” (COSTA, 1963b).

O teor das críticas dos cineclubistas em suas páginas de jornal contra a falta de qualidade da programação das salas e, especialmente, às chanchadas produzidas pela Atlântida, que pertencia ao Grupo Ribeiro, criaram desentendimentos que levaram ao encerramento das sessões do Cinema de Arte. Apesar do sucesso de público, após 33 sessões,

foram interrompidas as atividades do Cinema de Arte do Diogo, rompendo-se o breve acordo que unia Grupo Ribeiro e os cinéfilos do CCF.

O gerente Samuel Tabosa, sentindo-se pessoalmente ofendido pelas críticas⁷⁴, rompe unilateralmente o acordo, o que levou os cineclubista a acusarem-no e à Empresa Severiano Ribeiro de possuírem um “pensamento predominante mercantilizado e extraordinariamente alheio às obras de maior profundidade e significado: mais afeito a exploração constante de ‘bang-bangs’ e *pseudos* mestres e gênios da cinematografia.” (SILVA, 1964).

Os “novos nomes da crítica cinematográfica, cheios de entusiasmo”, surgidos do clima de animação na cidade, jovens como Enondino Bessa, Clinethe Sampaio e outros mais experientes, como Francisco Inácio de Almeida, Cláudio de Sidou e Costa, Miranda Leão, Darcy Costa, Tavares da Silva denunciavam as más condições nas casas de espetáculos do Grupo Ribeiro, diziam:

clara e abertamente se um filme era ou não recomendável ao público; criticou-se a política de exibição e pleiteou-se uma maior atenção ao cinema brasileiro, que vestido de ‘Cinema Novo’, fazia brotar uma nova esperança e deitava por terra a ‘época da chanchada’. Eram pronunciamentos fortes e quase sempre incômodos aos exibidores. (SILVA, 1964).

A força proveniente da presença de críticos de cinema nos jornais locais seria a principal razão do acordo para a criação do Cinema de Arte. Por outro lado, o exercício da liberdade de pensamento na crítica cinematográfica seria o fator preponderante para o rompimento unilateral por parte do Grupo Ribeiro. A liberdade no exercício da crítica, que marcaria a atuação cineclubista, de “jovens mais interessados em dizer a verdade do que pactuar, em benefício próprio, com a situação vigente” (SILVA, 1964), fizera com que o gerente Samuel Tabosa, ao invés de resolver os problemas apontados pelos críticos, fechasse o Cinema de Arte. Conforme assinalou Tavares da Silva (1964, grifo do autor):

Não havendo interesse em atender as reivindicações exigidas pelas próprias condições de alguns cinemas e pela má programação, a empresa resolveu tomar represálias contra a crítica irada. A melhor maneira, uma vez que quase toda a crítica de Fortaleza é cineclubista, era atingir o Clube de Cinema de Fortaleza. E a melhor maneira de atingir o CCF era acabar com o Cinema de Arte. No seu entender, nada

⁷⁴ Em carta a Humberto Didonet citada anteriormente, Darcy Costa afirmava: “O Cine de Arte viveria ainda, não fosse a catarrice [*sic*] do bilioso gerente local da Empresa Ribeiro.” (COSTA, 1964a).

como privar o fortalezense de ver semanalmente um filme de qualidades artísticas, nada como privar o Ceará do SEU CINEMA DE ARTE.

Não devem esquecer os dirigentes da Empresa Severiano Ribeiro de que é contra o público que prestigiou suas casas de espetáculos, proporcionado gordas somas, que é dirigida esta represália.

Além disso, o CCF era um espaço de debate, de leitura, de exibição de filmografias do mundo inteiro. Como exemplo do espaço de pluralidade de pensamento, o CCF programou a “suspeitíssima” obra do soviético Sergei Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin* (URSS, P&B, 1925), em fevereiro de 1963. Às vésperas do Golpe, em março de 1964, *O Encouraçado Potemkin* talvez a mesma cópia pertencente à Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro emprestada ao CCF- fora exibido antes da rebelião de soldados e marinheiros a favor das “reformas de base” de João Goulart, por melhores condições de trabalho e pela reforma do draconiano código disciplinar da Marinha.⁷⁵ Conforme Marcos Napolitano (2015, p. 58), o episódio no Rio de Janeiro convenceu os últimos oficiais das Forças Armadas hesitantes em desferir o golpe contra João Goulart.

Impreciso será mensurar o impacto da repressão instaurada pela Ditadura Militar do Golpe de abril de 1964. O certo é que Eusélio Oliveira e Francisco Inácio de Almeida, dois destacados cineclubistas, foram presos em abril de 1964, respondendo a Inquéritos Policiais-Militares (IPM's). Situação esta que transformaria o CCF e o próprio Cinema de Arte em suspeitos de subversão.⁷⁶ Em 1970, Augusto César Costa, então estudante da Faculdade de Filosofia do Ceará (FAFICE) foi preso e torturado pela Ditadura durante quarenta e cinco dias.⁷⁷

O CCF continuava e continuou ainda por mais de uma década a representar a liberdade de opinião e pensamento, manifestando-se num ato de coragem nos dois parágrafos finais do texto manifesto intitulado “A morte de um Cinema de Arte”:

⁷⁵ Segundo Marcos Napolitano (2015, p. 57), naquela ocasião foi exibido ‘O Encouraçado Potemkin’, o que animou ainda mais a marujada. A realidade imitava o filme, pois os Fuzileiros Navais que foram encarregados de reprimir o movimento aderiram à causa, com apoio do comandante Candido Aragão, e a população civil forneceu alimentos aos marinheiros.

⁷⁶ Esta não seria a primeira vez que cineclubistas veriam seus projetos de livre pensamento e debates públicos serem considerados ameaças por governos ditatoriais. De acordo com Correa Júnior (2010, p. 90): “Quando Paulo Emílio Sales Gomes (fichado pelo DOPS como comunista desde 1935) foi ao Rio de Janeiro tentar conseguir a licença [de funcionamento do Clube de Cinema de São Paulo, em 1941], ouviu de Ismael Souto, responsável pela área no DEIP de São Paulo, uma ‘conversa incrível’, que o próprio Paulo Emílio traduziu em bom português: ‘essa coisa de intelectuais reunidos para ver filmes antigos só pode ser coisa de subversivos’”.

⁷⁷ Augusto César, que nega as acusações, foi preso acusado de liderar o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR) no Ceará e de ser responsável por um assalto realizado na FAFICE para roubar uma máquina de mimeógrafo para imprimir panfletos considerados subversivos. (COSTA, 2015b).

Ao responder porque havia tomado tão drástica medida, disse: ‘Vocês falaram tanto em boicote, que resolvi boicotar o Cinema de Arte’. Disse ainda o Sr. Samuel Tabosa, quando o dissemos o quanto sentíamos com tão insólita medida: ‘deveriam ter pensado antes de escrever pela imprensa, críticas aos filmes e aos cinemas dirigidos por esta empresa.’

Ficamos sem saber o que responder. Jamais imaginamos que o Cinema de Arte significasse um ‘trato’ uma ‘mordaca’ à crítica e crônica cinematográfica. (SILVA, 1964).

O manifesto expõe o caráter coletivo do gesto cineclubista, numa entidade organizada para criar oportunidades de discussão e formação coletiva, que defendia a liberdade de opinião e do livre exercício da crítica de cinema. Os cineclubista expunham publicamente que não limitaram, ou limitariam o alcance de suas críticas por conta do acordo que criou o Cinema de Arte, e esta era a razão da punição que sofreram do Grupo Ribeiro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi abordado na dissertação, a primeira consideração diz respeito à inclusão do trabalho no campo de estudos da história do movimento cineclubista no Brasil, um subtema no campo dos estudos históricos do cinema ainda pouco explorado, que conta com reduzido número de teses e dissertações. De tal forma que o trabalho contribui para expandir o conhecimento do cineclubismo a partir do estudo da trajetória do CCF. Trata-se de uma dissertação realizada através da análise do incomum acervo institucional do cineclubista, com a coo-elaboração de um *corpus* documental em uma série de entrevistas com cineclubistas e, com documentação hemerográfica, concentrando atenção nos meandros da sociabilidade e do projeto de cultura cinematográfica de um dos mais importantes cineclubes do Brasil.

O CCF funcionou durante cerca de três décadas (1948-1976) como espaço de reunião de homens e mulheres inquietos que agitaram o campo cultural da cidade de Fortaleza. Movimentação que se deu não apenas através da atuação do cineclubista, mas na interlocução com outras instituições das quais participaram e às quais articularam ao interesse em cinema no período. Importante ressaltar que se trata de período de funcionamento maior do que o foco da pesquisa ora finalizada.

Surgido das provocações de Girão Barroso na Revista Clã, mobilizou, logo em seu início, a SCFC e o IBEU. Na década de 1950, funcionou no pátio interno do IBEU e realizou algumas sessões na Aliança Francesa, processo que atraiu importantes quadros da SCAP e criou um capital simbólico que lhes permitiu promover atividades em parceria com a Faculdade de Direito e com a Universidade do Ceará, com a Associação Cearense de Escritores. A década de 1960 será de consolidação do CCF no campo intelectual da cidade, marcada pela permanência de mais de dez na Casa do Jornalista, sede da ACI.

Surgido da manifesta necessidade de atualizar a cidade com os desenvolvimentos da arte cinematográfica, os membros do CCF estabelecem com o Centro de Fortaleza uma relação de afetividade. Local de moradia da maioria deles foi o bairro onde ocorreram as mais significativas experiências do grupo. Desde as primeiras sessões em meados do ano de 1949, até o final da segunda fase do Cinema de Arte no Cine Diogo, em 1976, foi o lugar por excelência da prática cineclubista, espaço de circulação de pessoas, de ideias e construção de sociabilidade intelectual. Dessa perspectiva, construímos uma narrativa centrada nas relações do cineclubista com a cidade, especialmente com a área central.

Dessa forma, o cineclubismo sofreu as injunções do processo de transformações urbanas que transferiram muitos equipamentos culturais e afastou parte da classe média que ali residia para outros bairros. Como possibilidade de desdobramento para futuras pesquisas, a problemática da transferência dos espaços de cinefilia para outros bairros de Fortaleza, que assumiram, a partir da década de 1970 e 1980, a condição de áreas mais dinâmicas da cidade. Surgiram ali novas formas de sociabilidade baseadas na cinefilia, a exemplo da Casa Amarela, situada na Avenida da Universidade e, o Cinema de Arte do Cine Gazeta, no *Shopping Center Um*, na Avenida Santos Dumont. Experiências que sugerem também um adensamento das atividades relacionadas ao campo do cinema, que se institucionalizou na UFC e ocupou com uma sessão de cinema de arte na sala de cinema do primeiro *shopping center* da cidade.

O CCF marcou o que Lunardelli (2002, p. 33) denomina de sensibilidade cinematográfica da cidade, numa situação que se manifestou, por exemplo, mais de vinte anos após o encerramento de suas atividades, no início da década de 2000, quando o *Shopping Del Paseo* denominou uma de suas salas de cinema com o nome de Darcy Costa.⁷⁸ Homenagem que nos remete ao trabalho de Darton (2005) sobre as particularidades do aspecto biográfico nos trabalhos de pesquisa histórica.

Permanecendo na análise do impacto do cineclubismo sobre as práticas de sociabilidade, as próximas pesquisas podem abordar a influência do cineclubismo no processo de transformação do espaço urbano em Fortaleza, examinando a presença do cinema como agente da dinamização das atividades no Centro. Pensar o cinema em geral, e o cineclubismo em particular, em contraposição à televisão, que ao contrário, tem sido um dos grandes desafios à frequência aos bairros centrais das cidades.

A partir da década de 1960, a TV Ceará causaria forte impacto na frequência das salas de cinema e sobre o CCF. O impacto sobre o cineclube foi ainda mais deletério, porquanto haver o cineclube se dedicado à exibição de filmes fora do circuito comercial de cinema, que eventualmente poderiam estar na programação do canal de televisão.

Em entrevista com Cláudio de Sidou e Costa, encontra-se um importante ponto de apoio para pensar a relação do cineclubismo com a cidade, desde sua dinâmica de maior atividade nas décadas de 1950 e 1960, até o declínio na década de 1970, articulando-se com a diminuição do lugar ocupado pelo Centro na vida das classes altas e médias de Fortaleza:

⁷⁸ Em 1998, o *Cariri Shopping*, em Juazeiro do Norte-CE, homenageou duplamente o CCF ao denominar Darcy Costa e Eusélio Oliveira suas duas salas de cinema.

No tempo do IBEU [entre os anos de 1949 e 1960] não havia televisão. Eu me lembro, que depois que a televisão surgiu, um dos antigos sócios encontra com o Darcy e diz: ‘Darcy eu não vou mais pro CCF, esses filmes estão passando lá em casa’, e isso porque a televisão estava ainda embrionária [...]. Numericamente eu não sei afirmar a quantidade de sócios a participar das sessões, mas a frequência era muito boa. Mas houve essa diminuição. [...] Eu notei depois que a televisão foi se expandindo a frequência começou a diminuir. Aquela coisa, você já encontrava os filmes na sua casa. Nessa época não havia o videocassete ainda não. Quer dizer: se o CCF tivesse durado mais, iria enfrentar a concorrência do videocassete e depois do DVD, aí seria fatal. O Clube já passou por muitas dificuldades. As contribuições já eram pequenas e direção não podia aumentar os valores porque não tinha mais nada a oferecer em troca. E depois tinha muita gente que não pagava. A televisão fez com que as pessoas ficassem em casa. (COSTA, 2015).

Outras questões podem subsidiar a discussão acerca do papel ocupado pelo cineclubismo e o cinema em Fortaleza entre as décadas de 1960 e 1970, para entendermos as razões que levaram ao encerramento das atividades do CCF, tais como o aparecimento da televisão, o surgimento dos *shoppings* nas áreas mais elitizadas da cidade, além da crescente sensação de insegurança relacionada ao Centro. Além de questões internas do movimento, sua cisão com surgimento da Casa Amarela e a falta de renovação do quadro de associados.

Consideramos que a dissertação contribuiu na definição do campo intelectual mais amplo da cidade, campo no qual é possível observar a difusão do interesse no cinema como expressão artística. As interconexões diretas entre membros do CCF, da Revista e do grupo Clã, da SCAP, da ACI e outras instituições, funcionaram como confluências, que nos ajudaram enquanto pesquisador, a elaborar um panorama do pequeno mundo dos intelectuais e artistas de Fortaleza, numa época em que a sociabilidade se dava, em muitos casos, no ambiente dos clubes e associações de cultura.

O estudo da trajetória do CCF revelou a presença da classe média de Fortaleza neste espaço. Estavam reunidos no cineclube jornalistas, escritores, professores, advogados e outros setores pertencentes à intelectualidade, pessoas afeitas à vivência em outras formas de clubismo e associação cultural. Neste sentido, o CCF representou um consumo de cinema relacionado à cultura cultivada, ao mesmo tempo em que estava associado a um projeto democratizante de acesso ao filme diferente do padrão comercial oferecido nas salas de cinema.

De sua formação, em 1948, até o encerramento em meados dos anos 70, embora tenha passado por duas fases principais, o CCF conservou o estatuto de entidade de cultura sem fins lucrativos dedicada ao estudo do cinema. Outro fator de permanência no cineclubismo foi o papel de liderança de Darcy Costa. Situação que entrelaçam fortemente a

história de um e outro, tornando infrutífero um estudo da cinefilia e do cineclubismo do período sem abordar a extensa contribuição de Darcy Costa ao movimento.

Como espaço da sociabilidade intelectual, o CCF foi capaz de reunir um extenso grupo de pessoas para ver, trocar ideias, estudar e discutir cinema. Nessa reunião encontra-se o projeto de cultura cinematográfica, a ideia de que o cinema se aprende vendo filmes, discutindo, lendo e escrevendo sobre eles.

Concomitantemente, os cineclubistas trabalham na divulgação de suas atividades para além do grupo já constituído, divulgando as exposições, os cursos e o acervo da biblioteca nas páginas dos principais jornais da cidade.

Oferecendo espaços diários de exposição das atividades do CCF, ao lado dos filmes exibidos, os jornais eram os principais meios de formação do público disponíveis ao cineclubista. Dessa forma, podemos concluir que para estes cineclubistas os jornais desempenhavam uma função didática de formação de um público mais amplo para o filme clássico, para os curtas-metragens e outras cinematografias além da norte-americana, representando a oportunidade de conquistar um público mais amplo para suas sessões e um corpo maior de associados contribuindo financeiramente.

Além de críticos cinematográficos, o cineclubismo formou um público distinto de cinema. No CCF encontramos registros de quatrocentos associados, de sessões com mais de duzentas pessoas vendo curtas-metragens do *National Film Board*, e sessões do Cinema de Arte do Cine Diogo com lotação total de mais de mil lugares, para ficarmos com alguns exemplos que confirmam o que consideramos uma das principais contribuições do trabalho ora finalizado.

Os futuros trabalhos poderão explorar, por exemplo, os meandros dos cursos de iniciação cinematográfica realizados pelo CCF, abordando, por exemplo, a os significados das publicações nos jornais. Citando um caso particular, do *I Seminário de Iniciação Cinematográfica* foram publicados na página de cinema do jornal *Unitário*, entre abril e maio de 1959, textos completos dos módulos de “montagem em cinema”, assinado por Mário Pontes, e “direção artística no cinema”, com texto assinado por Miranda Leão, que era o responsável pela página de cinema do suplemento cultural. Poderemos avançar no recorte temporal, buscando compreender a situação do CCF após o Golpe Militar e o AI-5, ou ainda, as fissuras entre os grupos na criação da Casa Amarela e a participação dos cineclubistas cearenses na reestruturação do movimento cineclubista em 1974.

Os cursos e a presença constante nos jornais indicam o projeto de formação cineclubista. Para Miranda Leão (1994), no CCF: “Era uma postura idealista, às vezes quixotesca, mas tínhamos certeza de estar contribuindo para um maior conhecimento da importância do cinema em nosso meio e para a formação de uma consciência crítica, ponto de apoio de toda cultura cinematográfica.”

Durante a década de 1950, o CCF se transformou no único espaço de exibição na cidade de filmes curtas-metragens de intenções artísticas provenientes da França, Canadá, Holanda e Estados Unidos, películas conseguidas através de acordos com as Embaixadas do Canadá, da Holanda, da França e da Inglaterra e com o *USIS*, contribuindo para a formação de muitos críticos de cinema. A prática regular de exibição no cineclubista trará para Fortaleza uma série de filmes fundantes da linguagem cinematográfica, clássicos das cinematografias americanas, soviéticas e francesas, transformando a prática cineclubista em atividade de memória do cinema. Uma memória do filme em movimento na pequena tela do aparelho de projeção em 16 mm., estimulando ideias, opiniões, sentimentos e sonhos.

Através de cartas assinada por Darcy Costa, o CCF estabeleceu extensa rede de acesso ao filme em 16 mm, que além das embaixadas, incluía as distribuidoras comerciais, especialmente a UCT, as cinematecas e outros cineclubes. A dissertação adquire assim uma dimensão de história dessa película para exibição pública e privada no ambiente cineclubista, como um subtema da distribuição cinematográfica no país.

Influindo diretamente nos rumos do movimento cineclubista e de cultura cinematográfica brasileiro, que conseguiu maior articulação em finais da década de 1950, o CCF conheceu grande dinamização neste período. O CCF foi o principal responsável pela criação da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes, em 1963, numa tentativa de articular os cineclubes existentes nas duas regiões. A década de 60 será também o momento de presença do cinema brasileiro nas atividades cineclubista, até aquele momento praticamente ausente, ao não ser na crítica à chanchada.

Relacionando-se ao contexto do movimento cineclubista, nele influenciado e pelo conjunto dos cineclubes de outras partes do país sendo influenciado, a grande esperança dos cinéfilos do CCF são dirigidas ao Cinema Novo brasileiro. Movimento que chegava à Fortaleza através do CCF com a exibição dos filmes e, com a presença na cidade de importantes diretores do Cinema Novo, que a convite do cineclubista realizaram palestras e encontros com os cineclubistas.

A narrativa histórica que ora concluímos não encerra o interesse no CCF, pelo contrário, pretendemos haver escrito uma dissertação que contribuirá para futuros estudos da história do cinema e do cineclubismo em Fortaleza, principalmente no momento em que se prepara a abertura dos arquivos guardados na Casa Amarela Eusélio Oliveira.

Ao final da pesquisa apontamos algumas conclusões sobre o impacto do CCF: A trajetória do CCF oferece importantes indícios de uma sociabilidade intelectual em Fortaleza nas décadas de 1940, 1950 e 1960, que colocou em contato sujeitos pertencentes a diferentes instituições como o Clã, SCAP, UFC, ACI, IBEU e outras; O cineclubismo constituiu importante aspecto da trajetória individual de muitos sujeitos formados no CCF; Ocupou a posição de umas das principais lideranças no movimento cineclubista brasileiro, criando junto a outros cineclubes a FNNC, em 1963; a criação do Cinema de Arte do Cine Diogo, em 1963, constituiu importante iniciativa do CCF em seu projeto de formação de público de cinema, ampliando o alcance de suas atividades.

Podemos concluir que o CCF foi o responsável pela formação de gerações de intelectuais com uma matriz comum: a cinefilia. A trajetória do CCF iniciada com Girão Barroso, Darcy Costa, Aderbal Freire, Otacílio Colares e Wagner Barreira, a quem seguem nos anos seguintes Ary Bezerra Leite, Luiz Geraldo Miranda Leão, João Maria Siqueira, Nilo Firmeza (Estrigas), Zenon Barreto, Goebel Wayne, Calberto Albuquerque, Cláudio de Sidou e Costa, Luís de Carvalho Maia, Eusélio Oliveira, Francisco Inácio de Almeida, Antônio Flávio Porto Bezerra de Menezes, Enondino Bessa, José Gomes Andrade, Lêda Maria, Clinethe Sampaio, Antônio Frota Neto, Lia Albuquerque, Tavares da Silva, Tarcísio Tavares, Mário Pontes, Francisco Régis Frota Araújo, Frederico Fonteneles Farias, Wilson Baltazar, Pedro Martins Freire, Augusto César Costa, Nirton Venâncio, e muitos outros e outras injustamente não citados neste trabalho, constituiu o grupo mais dinâmico de desenvolvimento da prática cineclubista e de cultura cinematográfica em Fortaleza da segunda metade do século XX.

REFERÊNCIAS

1947. **Revista Clá**, Fortaleza, n. 0, p. 1, dez. 1946.

ABREU, Alzira Alves (Org.). **A imprensa em transição**: o jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

AGULHON, Maurice. **El círculo burgés**. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

AINDA da Primeira Jornada de Cineclubes Brasileiros. **Unitário**, Fortaleza, 22 mar. 1959. Cinema, p. 7.

ALMEIDA, Francisco Inácio de. **Participação no Clube de Cinema de Fortaleza**. Fortaleza, 16 dez. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

ANDRADE, José Gomes. **Lista de filmes exibidos pelo CCF (1948-1967)**. Fortaleza, [1967?]. 25 p. Arquivo Firmino Holanda.

ARANTES, Haydêe Sant'Ana e MUSSE, Cristina Ferraz. **Memórias do Cineclubismo**: A trajetória do CEC – Centro de Estudos Cinematográficos de Juiz de Fora. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora: MG, Funalfa, 2014.

ARAÚJO, Francisco Régis Frota. **O Clube de Cinema de Fortaleza e o movimento cineclubista brasileiro**. Fortaleza, 12 jun. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

ASSOCIAÇÃO DE CRÍTICOS CINEMATOGRAFICOS DO CEARÁ. **Circular**. Fortaleza, 1964. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

ASTRUC, Alexandre. O nascimento de uma nova vanguarda: a Caméra-Stylo. **L'écran français**, n. 144, 30 mar. 1948. Tradução de Matheus Cartaxo. Disponível em: <<http://www.focorevistadecinema.com.br/stylo.htm>.> Acesso em: 20 fev. 2017.

AUMONT, Jacques. **Moderno?** Porque o cinema se tornou a mais moderna das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AUTRAN, Artur. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. *In*: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e Mercado**: indústria cinematográfica e audiovisual brasileira. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. p.15-35.

AZEVEDO, Natália. Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos. **Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Porto-Portugal, v. 7, 1997.

AZEVEDO, Sânzio. **Literatura Cearense**. Fortaleza: Editora ACL, 1975.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARBOSA, Neusa. Prefácio *In*: LEÃO, Aurora Miranda. **Analisando cinema**: críticas de LG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 11-16.

BARROSO, Antônio Girão. A linha reta. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 0, p. 33-34, dez. 1946.

BARROSO, Antônio Girão. **Aproximações**. Fortaleza: [s. n.], [201-].

BARROSO, Antônio Girão. Assunto e tratamento. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 2, p. 93, abr. 1948a.

BARROSO, Antônio Girão. Cinema Nacional. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 4, p. 94-95, ago. 1948b.

BARROSO, Antônio Girão. Cinema no Ceará. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 8/9, p. 64, maio/jun. 1949a.

BARROSO, Antônio Girão. Criação de um Clube de Cinema. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 6, p. 104, dez. 1948c.

BARROSO, Antônio Girão. Entrevista com Antônio Girão. **Núcleo de Documentação da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 20 out. 1990. p. 55. Entrevista concedida a Berenice Abreu, Eleonor Botelho Lócio, Maria Nazaré de O. Lêdo, Virgínia Maria Aguiar Vale.

BARROSO, Antônio Girão. O Clube de Cinema, como e porquê. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, p. 51, 15 jan. 1989.

BARROSO, Antônio Girão. O discurso da Academia: III – a linha reta. **Unitário**, Fortaleza, 5 abr. 1964.

BARROSO, Antônio Girão. Por que Orson Welles? **Revista Clã**, Fortaleza, n. 1, p. 72-73, fev. 1948d.

BARROSO, Antônio Girão. Sobre ‘Roma, Cidade Aberta’. **Revista Clã**, Fortaleza, n. 7, p. 137, fev. 1949b.

BARROSO, Oswald (Org.). **Um certo contato com a lua**. Antônio Girão Barroso: Poesia e Vida. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2014.

BAZIN, André. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. *In*: **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 233-257.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELL & HOWELL. Filmosound 8302 16mm magnetic recording projector: how to use your fimosound. [s.n]: BELL & HOWELL, 1967. Formato JPEG. Disponível em: <<http://van-eck.net/images-webwinkel/manuals/bell-howell-8302-16mm-manual-english-ma-1223-cover.jpg>> Acesso em jan. 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. Apresentação. *In*: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Anablume, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: Ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Anablume, 2003. (Coleção E-2).

BESSA, Enondino. **O Clube de Cinema de Fortaleza**. Fortaleza, 21 set. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

BIZERRIL, Luiz. (Org.). **Cartografia do Audiovisual Cearense**. Fortaleza: Dedo de Moça Editores, 2012.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas. Reproduzido de BOURDIEU, P. L'économie des échanges linguistiques. **Langue Française**, n. 34, maio 1977. Traduzido por Paula Montero.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUSCOMBE, Edward. Consciências mortas. *In*: SCHBEIDER, Steven Jay (Editor). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 189.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma história. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, 2003.

CAIAFA, Janice. Os cinemas e as praças. Prefácio *in*: FERRAZ, Talitha. **A segunda Cinelândia carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

CAMPOS, Luís Queiroz; ARAÚJO, Paulo Ayrton; COSTA, Marcelo Farias (Org.). **IBEU: 50 anos. História e tradição**. v. 1: História. Fortaleza: [s.n.], 1995. p. 146-147.

CÂNCIO, Fernando. O Cine-Art será um dos melhores de Fortaleza'. **Unitário**, Fortaleza, p. 8, 15 fev. 1959. Suplemento *Letras Artes*. Entrevista concedida a Luiz Geraldo de Miranda Leão.

CARTA Mensal do CCF. **Unitário**, Fortaleza, 19 jun. 1960.

CARVALHO, Gilmar de. **A televisão no Ceará (1959/1966)**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2010.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: EDUFBA, 1999.

CCF em Belo Horizonte. **Unitário**, Fortaleza, 24 jan. 1960. Cinema, p. 8.

CCF: 'O GABINETE do Dr. Caligari'. **Unitário**, Fortaleza, 01 mar. 1959.

CCF: 'OUTUBRO', de Sergei Eisenstein. **Unitário**, Fortaleza, 15 mar. 1959.

CHAVES, Geovano Moreira. **Para além do cineclubismo**: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947 - 1964). 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CINE-CLUBES do Norte-Nordeste em Fortaleza. Mesa do I ENNC. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 13 jan. 1963.

CINEMA. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 9 dez. 1961. *Caderno B*, Cinema. p. 10.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Boletim do CCF**, ano 1, n. 2. Fortaleza, 8 nov. 1952. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **CCF 65**. Fortaleza, 1965. Arquivo Ary B. Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Convite aniversário CCF**. Fortaleza, dez. 1954a. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. Estatuto do Clube de Cinema de Fortaleza. **Cartório Morais Correia**, Fortaleza, 1964, Registro 00263, Livro A-1, fls. 512, 20 mar. 1964. 14 p.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Programa da 156ª sessão do CCF**. Fortaleza, 20 jul. 1958a. 4. p. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Programa da 43ª Sessão do CCF**: A Malvada. Fortaleza, 15 jul. 1954b. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Programa da 54ª Sessão do CCF**. Fortaleza, 29 jan. 1955. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Programação I Encontro Norte-Nordeste de Cineclubes**. Fortaleza, 1963a. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA. **Relação de Livros Cinematográficos**. Biblioteca: CCF. Fortaleza, [196-]. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA; SOCIEDADE PRÓ-ARTE. **Programa da Semana de Cinema**. Fortaleza, set. 1953. 4. p. Arquivo Ary Bezerra Leite.

CLUBE DE CINEMA DE FORTALEZA; UNIVERSIDADE DO CEARÁ. MUSEU DE ARTE. **Auto-Retrato 21 Anos de Cinema**. Fortaleza, 13 maio 1962. Arquivo Ary B. Leite.

COELHO, Ruy. Ouvir Paulo Emílio. *In*: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. (Org.). **Paulo Emílio um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986.

CONVÊNIO Museu de Arte e CCF. **Cineclubes Notícias**, Fortaleza, ano I, n. 1, p. 3, 10 maio 1962. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes**: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira. **O Onírico desacorrentado**: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo 1928/ 1988). 2015. 255 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Augusto César. **Cineclubismo e o Clube de Cinema de Fortaleza**. Fortaleza, 26 out. 2015a. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

COSTA, Augusto César. **Cineclubismo e o Clube de Cinema de Fortaleza (II)**. Fortaleza, 2 nov. 2015b. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Carlos Vieira**. Fortaleza, 18 jul. 1959a. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Carlos Vieira**. Fortaleza, 08 dez. 1959b. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Carlos Vieira**. Fortaleza, 27 jun. 1959c. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Carlos Vieira**. Fortaleza, 05 set. 1963a. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Carlos Vieira**. Fortaleza, 22 set. 1959d. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Cinemas Art Palácio S.A.** Fortaleza, 11 set. 1959e. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Embaixada do Canadá no Rio de Janeiro**. Fortaleza, 21 maio 1959f. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Humberto Didonet**. Fortaleza, 31 out. 1964a. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Ir. Adelino Martins**. Fortaleza, 24 nov. 1963b. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Leopoldo M. Emsenhuber**. Fortaleza, 18 nov. 1963c. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Odílio da Silva**. Fortaleza, 10 mar. 1964b. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Rudá de Andrade**. Fortaleza, 19 mar. 1959g. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Rudá de Andrade**. Fortaleza, 03 jan. 1959h. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza Seção de Cinema da Embaixada Americana no Rio de Janeiro**. Fortaleza, 12 set. 1959i. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. Cinema e público. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 11 nov. 1961a. *Segundo Caderno*, Cinema, p. 10.

COSTA, Darcy. Do Novo Cinema Brasileiro. **Cineclubes Notícias**, Fortaleza, ano I, n. 3, p. 1, 10 jul. 1962a. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. Entrevista sobre cinema e cineclubismo no Ceará. **Programa Opinião da Rádio Universitária FM 107.9**. Fortaleza, 17 out. 1985. Concedida a Fátima Leite. Disponível em: <<http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/208-cineclubismo-no-ceara>> Acesso em: jun. 2013. Transcrição nossa.

COSTA, Darcy. Feliz Natal, Feliz Aniversário. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 23 dez. 1961b. Cinema, p.10.

COSTA, Darcy. Filme, essa mercadoria. **Cineclubes Notícias**, Fortaleza, ano I, n. 2, p. 3, 10 jun. 1962b. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Darcy. Fita nacional. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 11 nov. 1961c. *Segundo Caderno*, Cinema, p. 10.

COSTA, Darcy. Memória do IBEU. In: BRAGA, Antônio de O. (Org.). **IBEU 40 anos**. Fortaleza: Stylus Comunicações, 1983.

COSTA, Darcy. O Colecionador de Crepúsculos. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 27 out. 1967. Cinema, p. 7.

COSTA, Darcy; RAMOS, Raimundo. **Carta do Clube de Cinema de Fortaleza para Manuel Eduardo Pinheiro Campos**, 24 jun. 1964. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

COSTA, Francisco Cláudio de Sidou e. **O Clube de Cinema de Fortaleza e a cidade**. Fortaleza, 17 jul. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

COSTA; Lustosa da; SAMPAIO, Dorian. **Anuário do Estado do Ceará 1971**. Fortaleza: Editora Stylus Consultoria, 1971.

DAMASCENO, Pantaleão. CCF: Esforço e boa vontade na realização de um alto objetivo cultural. **Unitário**, Fortaleza, 23 fev. 1958.

DARTON, Robert. Os esqueletos no armário: como os historiadores brincam de ser Deus. *In: Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DOCUMENTÁRIOS de Bert Haanstra cedidos pela Embaixada Holandesa. **Unitário**, Fortaleza, 19 nov. 1959. Cinema, p. 7.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENCONTRO do CCF na ACI. [196-]. 1. fotografia: p&b. Acervo Augusto César Costa.

FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES. **Estatuto da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes**. Fortaleza, 1963b. 3 p. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES. **I Ciclo do Cinema Brasileiro**. Fortaleza, maio-jul. 1963c. Arquivo Ary Bezerra Leite.

FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES. **Plano de Ação da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes no I Encontro Norte-Nordeste de Cineclubes**. Fortaleza, jan. 1963d. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

FEDERAÇÃO NORTE-NORDESTE DE CINECLUBES. **Relatório de atividades de 1963 e Plano de Ação de 1964**. Fortaleza, 1964. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

FIRMEZA, Nilo de Brito (ESTRIGAS). [Gravura bezerro]. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, jan. 1961, *Literarteg.n.*, p. 1.

FREIRE, Pedro Martins. **Cinema de arte e cineclubismo em Fortaleza**. Fortaleza, ago. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

FREITAS, Mirtes. **A cidade dos clubes: modernidade e Glamour na Fortaleza de 1950- 1970**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005.

FROTA NETO, Antônio. **Clube de Cinema de Fortaleza** [Meio eletrônico]. Fortaleza, abr. 2015a. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

FROTA NETO, Antônio. **Clube de Cinema de Fortaleza** [Meio eletrônico]. Fortaleza, nov. 2015b. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

FROTA NETO, Antônio. **Quase... Proto-história de um jornalista: Retratos de uma época**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 2000.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (Cinebiblioteca Embrafilme).

GALVÃO, Roberto. **A escola invisível**: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958. Fortaleza: Quadricolor, 2008.

GATTI, André Piero. Verbetes Cineclubismo. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. (organizadores). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Paulo Emílio**: crítica de cinema no Suplemento literário. São Paulo: Embrafilme, Editora Paz e Terra, 1982. v. 1.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Paulo Emílio**: crítica de cinema no Suplemento literário. São Paulo: Embrafilme; Editora Paz e Terra, 1982. v.2.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural. *In*: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008, Salvador, **Anais...** Salvador: UFBA, 2008.

HOLANDA, Fabíola; MEIHY, José Carlos Sebe B. **História Oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2015.

HOLANDA, Firmino (Org.). **Cine-Ceará**: 20 anos de história. Brasília: Editorial Abaré/ Fortaleza: Cine Ceará, 2010.

HOLANDA, Firmino. Cinema: Cinema Cearense hoje (e no tempo de Clã). *In*: MORAES, Vera; GUTIÉRREZ, Ângela; REMÍGIO, Ana. (Org.). **Homenagem aos 60 anos de Clã**: Revista de Cultura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

HOLANDA, Firmino. História da produção de filmes no Ceará. *In*: BEZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do Audiovisual Cearense**. Fortaleza: Dedo de Moça Editora e Comunicação LTDA., 2012. p. 34-57.

HOLANDA, Firmino. **Orson Welles no Ceará**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2001.

IMPORTANTE descoberta no campo do desenho geométrico. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, jan. 1961. *Literarteg.n.*, p. 1.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madri-Espanha: Siglo XXI de España Editores, 2002.

JOAQUIM Pedro de Andrade visita o CCF. **Cineclube Notícias**, Fortaleza, ano I, n. 4, p. 1, 10 ago. 1962. Arquivo Ary B. Leite.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **O lazer em Fortaleza (1945-1960)**. Fortaleza: UFC/NUDOC, 1996.

JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza (1945-1960)**. São Paulo: Annablume, 2003.

LAURITO, Ilka Brunilde. Cinema e Infância. Cadernos da Cinemateca n. 3. In: CORREIA JÚNIOR, Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. Anexos.

LEAL, Ângela Barros. **Associação Cearense de Imprensa: 85 anos na pauta do Ceará**. Fortaleza: Associação Cearense de Imprensa: Edições UFC, 2011.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. 1958: Balanço de um ano de cinema. **Unitário**, Fortaleza, 18 jan. 1959a. Suplemento *Letras e Artes*. p. 6-8.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. CCF: Êxito na exibição de ‘Os sete samurais’. **Unitário**, Fortaleza, 6 set. 1959b. Suplemento *Letras e Artes*. p. 8.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Cinema: O que foi a temporada de 59. Fortaleza, **Unitário**, Fortaleza, 17 jan. 1960. Suplemento *Letras e Artes*. p. 8.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Clube de Cinema. **Unitário**, Fortaleza, 22 nov. 1959c. Suplemento *Letras e Artes*. p. 8.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Darcy Costa e o legado do Clube de Cinema. **Jornal Claro**, Fortaleza, Ano I, n. 3, dez. 1994.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Enfim, o ‘Cinema de Arte’. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 18 jul. 1963.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Há 60 anos nascia o CCF. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 02 nov. 2008. *Caderno 3*.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. O que foi a 1ª Jornada de Cineclubes. **Unitário**, Fortaleza, 01 mar. 1959d. Suplemento *Letras e Artes*. p. 8.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. O que foi a palestra de Nelson Pereira dos Santos. **Unitário**, Fortaleza, 27 out. 1959e. Cinema, p. 7.

LEÃO, Luís Geraldo de Miranda. Pré-estreia do CCF, no Cine-Art: Por ternura também se mata. **Unitário**, Fortaleza, 27 nov. 1959f.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Ary Bezerra. **A tela prateada: cinema em Fortaleza (1897-1959)**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011a.

LEITE, Ary Bezerra. **Memória do cinema: os ambulantes no Brasil (Cinema itinerante 1895-1914)**. Fortaleza: Premium, 2011b.

LEITE, Ary Bezerra. **O Clube de Cinema de Fortaleza e a cidade**. Fortaleza, 01 jun. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

LIMA, José Ivens de. **Saudação aos cineclubistas presentes a 1ª reunião pró-fundação da Federação Norte-Nordeste de Cineclubes**. Manaus, jan. 1963. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

LOURENÇO, Júlio César. Interpretando os símbolos do ritual cineclubista. *In*: Seminário Nacional Sociologia & política, 1, 2009, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2009. p. 1-18.

LUCA, Tânia Regina de. História do, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111 – 143.

LUCA, Tânia Regina de. **Lituras, projetos e (R)evista(s) do Brasil (1916-1944)**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem do cinema brasileiro na década de 1950. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 55, p. 19-40, jun. 2008.

LUNARDELLI, Fatmarlei. **Memória e identidade**: a crítica de cinema na década de 1960 em Porto Alegre. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

LUNARDELLI, Fatmarlei. **Quando éramos jovens**: história do Clube de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora UFRGS: Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

MACEDO, Felipe. Cem Anos de Cineclubismo ou a presença do público no cinema. **Revista América Hoy**, São Paulo, n. 2, jul. 2013.

MAIS uma sessão do Clube de Cinema de Fortaleza. **Correio do Ceará**, Fortaleza, p. 3, 17 dez. 1948.

MAPURUNGA, Cíntia Vasconcelos. O culto ao Cinema de Arte na geração de sessenta em Fortaleza. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 7, 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UNIFOR, 2009.

MASCARELO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2012.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo**: memórias dos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Luminária Acadêmica, 2008.

MELO, Luís Alberto Rocha. Punhos de campeão. **Revista de Cinema ContraCampo**, n. 83. [201-]. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/83/dvdpunhos.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2017.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

MENEZES, José Rafael de. **Caminhos do Cinema**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.

MORAES, Vera Lúcia; GUTIÉRREZ, Ângela; REMÍGIO, Ana. (Org.). **Homenagem aos 60 anos de Clã**: revista de cultura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

MORAIS, Vera Lúcia Albuquerque. **Clã**: trajetória do modernismo em revistas. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. CINEMATECA. **Cinema de Arte no Brasil**. Informativo nacional. Rio de Janeiro, nov. 1966. Arquivo CCF na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015.

NEGRÃO, Katia. Quem fala de cinema na Amazônia Oriental: notas sobre a crítica cultural de cinema no Pará. In: BARBALHO, Alexandre (Org.). **Brasil, brasis**: identidades, cultura e mídia. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008. p. 67- 80.

NOBRE, F. Silva. **O Ceará e o Cinema**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1989.

NOBRE, G. Silva. **Introdução à História do Jornalismo cearense**. Fortaleza: Gráfica Editora Cearense, 2006.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. **Uma geração cinematográfica**: intelectuais mineiros da década de 50. São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Eusélio. Fruir o fruto de fluir o fluído... **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, jan. 1961. *Literarteg.n.*, p. 1.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

OS MELHORES filmes de 1958. **Unitário**, Fortaleza, 18 jan. 1959. Suplemento *Letras e Artes*, p. 8.

PAIVA, Flávio. O colecionador de crepúsculos. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 19 jul. 2007.

PALESTRA de Joaquim Pedro de Andrade no Auditório da ACI. 22 jul.1962. 1. fotografia: p&b. Arquivo Augusto César Costa.

PARA o Clube de Cinema, hoje na ACI: palestra do cineasta patricio Nelson Pereira dos Santos. **Unitário**, Fortaleza, 23 out. 1959. Cinema, p. 7.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. **Clube de Cinema de Fortaleza**: ambiência de formação cultural e experiências com cinema em Fortaleza -CE na década de 1960. 2013. 20 f. Monografia (Especialização em História do Brasil com Ênfase em História do Ceará) - Faculdade de Tecnologia Darcy Ribeiro, Fortaleza, 2013.

PINHEIRO, Beatriz Jucá. **Saravá! Eusélio**. Fortaleza: Edições UFC, 2016.

POSSE da Diretoria do Clube de Cinema de Fortaleza. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, jan. 1961. *Literarteg.n.*, p. 1.

PRÉ-ESTRÉIA do Clube de Cinema: Acontecimento máximo de 1959. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 29 nov. 1959. Cinema, p. 3.

PRIMEIRA sessão preparatória do Clube de Cinema de Fortaleza. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 6 dez. 1948.

PROGRAMA social da SCFC para janeiro. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, jan. 1957.

PROST, Antoine. Social e cultural indissociavelmente. *In*: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1998. p. 123-137.

QUENTAL, José Luís de Araújo. **A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na BelaCap**: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe A. (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

REUNIU-SE ontem a S.C.F.C. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 17 nov. 1948.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte**: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

ROCHE, Daniel. Uma declinação das luzes. *In*: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1998. p. 123-137.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SALES, Priscila Constantino. O movimento cineclubista brasileiro e suas mudanças de recepção cinematográfica. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. LUGARES DOS HISTORIADORES: VELHOS E NOVOS DESAFIOS, XVIII, 15 jun. 2015, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC: UESC, 2015.p. 1-17.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. **Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas**, Ilhéus, v. 10, n. 17, p. 15-40, 2007.

SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois tempos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944- 1970). 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SILVA, Borzacchiello da. A cidade contemporânea no Ceará. *In*: SOUZA, Simone de; GONÇALVES, Adelaide (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2007. p. 215-236.

SILVA, Francisco Tavares da. A morte de um Cinema de Arte. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 18 jul. 1964.

SILVA, Francisco Tavares da. Cenas. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 7 mar. 1963a.

SILVA, Francisco Tavares da. Enfim o 'Cinema de Arte'. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 3 ago. 1963b.

SILVA, Francisco Tavares da. Sucesso absoluto do Cinema de Arte. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 12 ago. 1963c.

SILVA, Francisco Tavares da. Um marionetista. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 29 set. 1963d.

SILVA, Francisco Tavares da. Um queridão chamado Eusélio. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 03 out. 1991. Caderno DN Vídeo, p. 3.

SILVA, Tavares da. [**Colecionado de Crepúsculos - 1**]. [1967?a]. 1. fotografia: p&b, 9 x 11 cm. Arquivo Augusto César Costa.

SILVA, Tavares da. [**Colecionado de Crepúsculos -2**]. [1967?b]. 1. fotografia: p&b, 9 x 11 cm. Arquivo Augusto César Costa.

SILVA, Tavares da. [**Colecionado de Crepúsculos -3**]. [1967?c]. 1. fotografia: p&b, 9 x 11 cm. Arquivo Augusto César Costa.

SILVA, Veruska Anacirema Santos da. Cinema e cineclubismo como processos de significação Social. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano 2, n. 4, p. 137-148, 2009.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Maud X, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. *In*: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1998.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. *In*: REMOND, René. (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SOUTO, Lêda Maria Feitosa. **Participação no Clube de Cinema de Fortaleza**. Fortaleza, 30 jun. 2015. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

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

SOUZA, Márcio. **Clube de Cinema de Fortaleza**. [Meio eletrônico]. Fortaleza, 24 jan. 2017. Entrevista concedida a Raul Kennedy Gondim Pereira.

VALE, Francis. **Cinema cearense**: algumas histórias. Fortaleza: Editora Assaré, 2008.

VIEIRA, Carlos. **Carta do Centro de Cineclubes de São Paulo endereçada ao Clube de Cinema de Fortaleza**. São Paulo, nov. 1959a. Arquivo do Clube de Cinema de Fortaleza na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

VIEIRA, Carlos. **Carta do Centro de Cineclubes de São Paulo endereçada ao Clube de Cinema de Fortaleza**. São Paulo, 4 out. 1959b. Arquivo Clube de Cinema de Fortaleza na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

VIEIRA, Carlos. **Carta do Centro de Cineclubes de São Paulo endereçada ao Clube de Cinema de Fortaleza**. São Paulo, 8 mar. 1959c. Arquivo do Clube de Cinema de Fortaleza na Casa Amarela de Cinema e Vídeo.

VIEIRA, Carlos. Cultura e Cinema. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 9 nov. 1961. *Caderno B*, Cinema. p. 10.

VIERA, João Luiz. Chanchada. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, A. de. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

WINOCK, Michel. As ideias políticas. *In*: REMOND, René. (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZANATTO, Rafael Morato. **Luzes e sombras**: Paulo Emílio Salles Gomes e a Cultura Cinematográfica (1954-9). 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2013.

ZICMAN, Renée Barata. História através da imprensa: algumas considerações metodológicas. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 4, p. 89-102, 1984.