

JOSÉ TAVARES DE BARROS

CINEMA:

UMA CARREIRA UNIVERSITÁRIA

MEMORIAL

UFMG / EBA

Julho de 1983

JOSÉ TAVARES DE BARROS

C I N E M A:

U M A C A R R E I R A U N I V E R S I T Á R I A

*Memorial apresentado à Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas Gerais
como parte dos requisitos para inscrição a
Concurso de Professor Titular.*

B E L O H O R I Z O N T E

- Julho de 1983 -

Para Heliana,
Juliana, Thiago, Elisa e Lucas.

Aos amigos e colegas do Departamento de
Fotografia e Cinema, da Escola de Belas
Artes e da Universidade Federal de Mi-
nas Gerais,

pelas jornadas que caminhamos juntos.

A Paulo Emílio Salles Gomes, *in memoriam*.

S U M Á R I O

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
PRIMEIRA PARTE: Rio, Minas, Nova Friburgo	
1. As raízes primitivas.....	4
2. Os estudos iniciais de cinema.....	7
3. As primeiras experiências de professor e de animador cultural.....	12
SEGUNDA PARTE: A doce Itália	
1. Cinema latino-americano e o Centro San Fedele.....	17
2. A metodologia e a <i>metódica</i> de Nazareno Taddei.....	20
3. Da "revisão" de Aristarco à "elaboração criativa do real", de Chiarini.....	25
4. Ensaio, um roteiro e um falso retorno.....	29
TERCEIRA PARTE: Minas Gerais, a adoção definitiva	
1. Os contornos da realidade.....	35
2. Experiências em administração acadêmica.....	38
3. Exercício do magistério e produção de textos.....	40
4. A profissão de montador e o exercício da criação.....	45
5. O Festival de Inverno da UFMG e outras passagens pelo campo da extensão.....	50
6. A pesquisa em cinema.....	57
7. Na área da pós-graduação.....	58
CONCLUSÃO.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

Introdução

A oportunidade que a Universidade Federal de Minas Gerais oferece a cada um de seus Departamentos de optar pelo *memorial* nos concursos de Professor Titular é, a meu ver, riquíssima para o candidato e plena de significado para a instituição, sobretudo se considerarmos que as teses ou dissertações acadêmicas conservam seu lugar próprio nas instâncias de obtenção dos títulos de Mestre ou Doutor. O memorial, opção recentemente introduzida nos ordenamentos básicos da Universidade, vem oferecer ao professor ocasião privilegiada para um exame globalizante da sua carreira, num processo de auto-análise que deve necessariamente conduzir à auto-crítica e que, portanto, não se esgota absolutamente nos terrenos da nostalgia e de um possível escapismo.

Ao completar há pouco oitenta anos de idade, comparava Pedro Nava sua experiência a um automóvel cujos faróis se acendessem para trás: ela estaria servindo apenas para iluminar as próprias lembranças. Em que pese o desencanto desse grande memorialista brasileiro, vale dizer que o memorial em questão - enquadrado além do mais pela moldura rígida da estrita atividade profissional - situa-se no limiar de toda uma nova etapa da carreira universitária, elevando o professor a uma posição da qual se espera produtividade ainda maior do que nas etapas anteriores, nas áreas básicas do ensino, da pesquisa e da produção intelectual ou artística. Por outro lado, as experiências descritas e comentadas pelo candidato a Professor Titular, objetivamente indicadoras de acertos e de erros, poderão subsidiar os que iniciam carreira semelhante.

A estrutura de um memorial dificilmente conseguiria fugir de uma premissa cronológica, sendo inócua qualquer tentativa de mascaramento daquilo que é típico da carreira de um professor: sua formação, suas leituras, seus posicionamentos sucessivos na área específica de trabalho, as metodologias adotadas no magistério e na orientação de alunos, sua produção e seu círculo de influência. Ao pensar sobre um começo conveniente para estas memórias, depois de ter dividido meu currículo em três ou quatro momentos principais, recordei-me de um texto de Christian Metz, objeto de leitura para minha dissertação de Mestrado. Numa entrevista de 1974, reafirmava ele sua opção pessoal pelo filme de ficção, como matéria de estudo, reconhecendo embora que a semiologia deva ocupar-se também "de todos os filmes que são mais ou menos não-ficcionais" ¹. E dizia que seu contato inicial com o cinema, datado da época da Libertação francesa, aconteceu

dentro de um clima no qual se sobrepunham os conceitos de *cinema* e de *ficção cinematográfica*: amar o cinema era o mesmo que amar o cinema de ficção. Para Metz essas raízes adolescentes da sua carreira teriam permanecido até hoje, profundas e insubstituíveis. Seu depoimento, no caso, serve-me apenas para colocar em relevo a importância das experiências primordiais de espectador cinematográfico para uma pessoa que viverá sempre de cinema. Com razoável segurança, começo por aí.

PRIMEIRA PARTE

RIO,

MINAS,

NOVA FRIBURGO

PRIMEIRA PARTE

1. As raízes primitivas

A paixão pelo cinema é uma vivência que emerge aqui e ali nas lembranças mais longínquas que tenho da minha infância. As imagens descomunais e coloridas do "touro Ferdinando" e do "gigante Gulliver" enchiam meus olhos e alimentavam minha imaginação de luzes e de música. Bastante tempo depois, estando eu na idade escolar, os interesses de espectador pré-adolescente passam a fixar-se em imagens fílmicas mais conscientemente globalizadas nas quais despontam certos argumentos e certos personagens preferenciais. É a esse período que remonta a experiência, para mim muito importante, da sala de cinema, entendida como verdadeiro templo devidamente aparelhado para abrigar e estimular o ritual da projeção cinematográfica. Se, no Rio de Janeiro onde nasci e vivi até os quinze anos, os desenhos de Walt Disney eram apreciados no *Cineac* ou no *Vitória*, os primeiros filmes de aventura foram aplaudidos no *Minas-Cinema*, em Muriaé (MG), cidadezinha da Zona da Mata onde passei muitas das férias escolares. A sala era pequena, dotada de modestas cadeiras de palhinha; a tela, sem cortina, cobria-se de um sem número de riscos e de manchas, que escondiam a brancura perdida há muitos anos; numa das paredes laterais, o cartaz gigantesco anunciava a exibição, provavelmente sempre protelada, do sucesso "Hello, Frisco, hello", com promessas de que os olhos do público iriam brilhar sob as pernas de Ginger Rogers, na *soirée* daquele domingo hipotético. O *Minas-Cinema* possuía apenas um projetor de 35 milímetros. Por isso, cada sessão incluía normalmente quatro ou cinco interrupções, para troca dos carretéis duplos. Mas havia também os filmes com cópias muito usadas que rebentavam, forçando a multiplicação dos intervalos sempre cheios de assovios, de pipocas e de músicas que se entreouviam com os chiados dos discos empoeirados. Apesar de tudo, e talvez por isso mesmo, as sessões no *cinêminha* de Muriaé obedeciam a um ritual incorporado à vida da maioria dos habitantes, convocados diariamente por sirene poderosa, que se ouvia em todo o centro da cidade. A programação anunciada deixava às vezes de ser cumprida, por conta dos atrasos do trem ou do ônibus ou por causa da inadimplência do exibidor de uma cidade próxima. Como norma, no entanto, os programas eram escolhidos em função do público cativo: nas sessões de domingo, filmes mais famosos e frequentemente coloridos atraíam a presença das famílias que gostavam de se mostrar, acomodadas na platéia; a sessão das quartas-feiras destinava-se às moças, levando fitas le

ves e românticas. Minha preferência ia toda para os seriados das terças, sempre acompanhados por filmes de aventura. Exibia-se "A Deusa de Joba" e o suspense no final de cada capítulo era o tema obrigatório e talvez prioritário das conversas da garotada. Fotogramas desses filmes, subprodutos dos acidentes habituais da projeção, eram disputados pelo grupo para servir ao cineminha de cada um. A base do nosso equipamento caseiro era uma lâmpada acesa, introduzida numa caixa de sapato. Na única abertura, fixava-se a tampa de uma caixa de fósforos que servia de suporte para receber o fotograma. A lente era uma lâmpada comum, esvaziada do seu conteúdo e cheia de água. O operador ajustava manualmente o foco, aproximando ou afastando a lente da fonte de luz. Na tela, uma parede qualquer de um quarto bem escuro, a imagem bastante nítida era considerada mais valiosa se possuísse a legenda do diálogo. Discutia-se então que personagem estaria dizendo a frase, a qual situação ela se referiria nesta ou naquela parte do filme, naturalmente já assistido por todos. Foi essa, seguramente, minha primeira experiência de análise cinematográfica.

Juiz de Fora (MG), a Manchester mineira, cidade de meus pais e de muitos parentes. Também lá passei boas temporadas de férias, interessando-me quando criança pelos telões coloridos de propaganda, nos cinemas *Glória* e *Central*, que subiam lentamente pouco antes do início de cada sessão. Nessas salas, nas "matinées Mickey" ou como complementos das sessões noturnas, travei meu primeiro contato com os jornais da tela realizados por João Carriço. Nossa expectativa era a de surpreender algum lugar ou pessoa conhecida que tivesse sido registrada pela câmera do repórter que, muito mais tarde, eu passaria a respeitar como pioneiro do nosso cinema.

No Rio de Janeiro o ritual das sessões cinematográficas era mais moderno e solene. Assim, pelo menos, eu o descrevia, com orgulho e presunção, para os amigos modestos do interior. Nas boas salas, como o *Carioca* e, mais tarde, o *Metro-Tijuca*, no aglomerado exibidor da Praça Saens Peña, as luzes apagavam-se lentamente, o gongo anunciava o início da sessão, as cortinas que se abriam mal deixavam fosse percebida a brancura da tela, logo atingida pelo foco do projetor. No *Metro* a sofisticação era maior ainda. Nos intervalos das sessões projetava-se uma transparência com flores ou outros motivos decorativos. Quando a cortina se abria, essa imagem era substituída instantaneamente pelo certificado de censura do complemento nacional, que iniciava inevitavelmente o programa. Não se admitia que a magia da tela, o suporte invisível do universo de ficção que iria

se desenrolar nas próximas duas horas, fosse maculada por olhares indiscretos. No Rio, obviamente, os filmes eram melhores ou, pelo menos, permitiam uma escolha antecipada. Qualquer opção, desde que o ingresso à sala não estivesse vetado pelo *impróprio* ou pelo *proibido* da censura, fascinava-me da mesma forma. Com os filmes em série deslocados para barulhentas sessões nos domingos de manhã, e mesmo assim em salas consideradas "poeiras", atraíam-me nas sessões comuns as aventuras de John Weissmuller, o Tarzan da época, comédias do Gordo e Magro, as curtas de Chaplin ou uma reprise de "Em busca do ouro", além dos duelos e perseguições de "O Cisne Negro" ou "O Favorito dos Bórgias". Encantavam-me também os musicais da Metro, como "Yolanda e o ladrão", "A Filha do Comandante", e o retumbante sucesso de "Escola de Sereias", que transformou Esther Williams na figurinha mais difícil dos nossos álbuns de fãs incondicionais. No mesmo gênero, o circuito da Fox apelava para o nosso patriotismo ao mostrar a voz e o gingado da "Minha secretária brasileira", a sala inteira esperando a hora de ouvir, em português, uma das frases de Carmem Miranda: "depois da tempestade vem a bonança". Tratava-se certamente de uma concessão do cinema americano ao público brasileiro. Nessa fase, cinema nacional eram as chanchadas de Oscarito e Grande Otelo; de vez em quando, um filme fora do circuito Atlântida, logo identificado pela imagem ruim e pelo péssimo som. No Rio, as comédias carnavalescas nos ajudavam a decorar as músicas do próximo carnaval; em Muriaé, quando exibidas, elas serviam como recordação dos carnavais passados.

Registro com complacência essas lembranças cinematográficas da minha infância porque elas marcam uma vivência que, nas gerações seguintes, seria paulatinamente modificada pelo advento da televisão, entre outros fatores. Então, o cinema e os filmes eram assunto diário das conversas, favoreciam o devaneio e o sonho, janelas abertas para o convívio com personagens e com histórias que, a rigor, nunca nos decepcionavam.

Na adolescência, antes mesmo de qualquer leitura além das revistas populares de cinema, surgiu aos poucos a curiosidade por algumas propostas que, pelas histórias contadas ou por certos matizes quase imponderáveis, marcavam o impacto da diferença diante da massa habitual dos filmes americanos. O corte mais abrupto foi produzido pela visão de alguns exemplares do neo-realismo italiano. O despojamento, a linearidade e o desfecho inconformista de "Ladrões de Bicicletas", ainda que não adequadamente conscientizados, não me passaram despercebidos. No nosso meio de estudantes do curso secundário, observávamos que a foto—

grafia desses filmes era menos perfeita, as imagens meio amareladas, mas ao mesmo tempo insinuava-se naqueles dramas contundentes um sabor diferente que punha em cheque nossos conceitos empíricos de cinema. Era rara a exibição de filmes europeus nos circuitos dominados pelas fitas americanas. Lembro-me de "Juventude Perdida" e "Perdidos na Tormenta" e, também, de ter sido barrado na bilheteria de "Arroz Amargo". Acontecia o mesmo diante da maioria dos filmes franceses, frequentemente impróprios até 18 anos e que passavam a ser uma exclusividade do circuito liderado pelo *Pathé*. Entre poucas lembranças isoladas, "Ivan, o Terrível" representa o contato com outra cinematografia, marcando-me a imagem do príncipe de barba angulosa, em primeiro plano, recortada contra uma paisagem de neve na qual evoluía, lentamente, uma longa procissão. Dentre os filmes brasileiros, despertavam nosso interesse todas as exceções ao habitual gênero carnavalesco, como uma "Iracema" interpretada por Ilka Soares. Registro a emoção provocada pelo "O Ébrio", apesar da identificação das falhas técnicas, e os aplausos à seriedade de "A sombra da outra", como momentos da minha percepção adolescente do cinema brasileiro.

Minha vivência cinematográfica ficará praticamente interrompida durante três anos, período em que, no interior do Estado de São Paulo, eu iniciava minha formação e meus estudos na Companhia de Jesus, a Ordem dos Jesuítas, na qual fizera opção de ingressar.

2. Os estudos iniciais de cinema

No início de 1954, com dezoito anos, já me encontrava no Colégio Anchieta de Nova Friburgo (RJ), preparando-me para completar os estudos correspondentes ao segundo Grau e, no ano seguinte, ingressar no Curso de Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia que ali se fundava. Aquela condição de vida, que me isolava forçosamente do convívio com a efervescência dos centros culturais e artísticos, oferecia-me em contrapartida a oportunidade rara de uma dedicação quase integral ao estudo, à leitura e à reflexão, que jamais eu voltaria a usufruir. Durante seis anos, nesse ambiente propício, fui assimilando aos poucos o método rígido mas eficaz da *ratio studiorum*, verdadeiro arsenal de normas e de técnicas que convergiam para dotar de profundidade e eficiência todas as formas de trabalho intelectual. Não comporta este memorial a menção de áreas genéricas

de conhecimento. Faço, porém, um brevíssimo aceno à leitura gratificante e, praticamente, todos os Sermões de Vieira, passando dele a outros clássicos das literaturas portuguesa e brasileira, numa trajetória que me conduziria finalmente à descoberta de João Guimarães Rosa.

Quanto à formação cinematográfica, devo o direcionamento de minhas primeiras leituras à orientação lúcida do Padre Henrique Cláudio de Lima Vaz, que eu teria o privilégio de reencontrar como professor de Filosofia, tanto no curso de graduação que se iniciaria em 1957, como no Mestrado, em 1974, na Universidade Federal de Minas Gerais. Aliás, o Padre Vaz já despertara meu interesse por textos fundamentais como o "Paideia", de Jaeger e, através dele, pelos clássicos da tragédia grega. Cheguei assim ao espaço ainda bastante novo, no Brasil, dos estudos filmológicos, começando pelo livro que marcaria meu interesse pela teoria do cinema: o "Essai sur les principes d'une Philosophie du cinéma", de Gilbert Cohen-Séat². Não cabe aqui uma descrição sistemática, ainda que muito sucinta, do pensamento deste e dos principais teóricos cujos textos eu procurava assimilar, naquela época. Limito-me, assim, à menção de algumas idéias e exemplos, simplesmente para situar as influências que marcaram, pelo que me parece, os rumos de meu posicionamento diante do cinema.

O livro de Cohen-Séat, no despojamento de sua abstração, correspondia à minha necessidade de justificar a adesão progressiva a um objeto de estudo que não casava muito bem com as matérias tradicionais da formação em humanidades. Particularmente significativo era o capítulo sobre "cinema e humanismo", acentuando a importância da trajetória da escritura até o filme, conduzida pela mão do homem que, ao dominar a técnica, proporciona a união entre linguagens e ciência. Para Séat, o jogo das imagens, imediata e universalmente inteligíveis pelo espectador, dotadas portanto de excepcional polivalência, faz descortinarem-se novos rumos no universo da comunicação humana³. A imagem fílmica, escrevia ele, redescobre a força da parábola e se oferece como instância reveladora do mistério da natureza, lídima herdeira que é do mito de Platão⁴. Essas considerações abstratas tomavam corpo nos artigos de André Bazin, que passei a ler com particular enlevo. Apesar de todas as reservas do próprio autor, atraía-me - ainda que, com certeza, eu não tivesse plena consciência desse fato - seu entendimento da capacidade do cinema em criar um mundo análogo ao real, tornando visível o recôndito habitualmente invisível das coisas. Encantavam-me em Bazin as referências a continentes perdidos e a mundos do silêncio surpreendidos por uma câ-

mera capaz de trazer à tona significados até então submersos ⁵. Penetrar, através do cinema, no sentido oculto das pessoas e das coisas era algo que lembrava a dimensão da Fé, e tudo isso coincidia perfeitamente com minhas aspirações humanistas de seminarista católico. O discurso fílmico, escrevia ele, ultrapassa os limites do verbal, mas não lhe proporciona um substituto idêntico. Seu espaço próprio é o da metáfora, da ambiguidade, que ocorrem, por exemplo, na estrutura da profundidade de campo, à maneira de Orson Welles ⁶.

Os grandes temas de Bazin e os reencontraria elaborados de maneira sistemática e quase didática no tratado de Marcel Martin sobre linguagem cinematográfica, excelente repertório de definições e de ilustrações que seria muito aproveitado em futuras aulas ⁷. No fundo, ambos buscavam isolar e descrever aquilo que seria a essência do cinema, partindo da premissa de que se tratava de uma arte autônoma e, portanto, diferente das outras formas de expressão. Martin discutia, por considerar radicais, algumas das afirmações de Bazin, como a de que a decupagem clássica e a supremacia da montagem estariam tolhendo a liberdade do espectador diante do fato filmado. Mas concordava com ele na exaltação das possibilidades expressivas da profundidade de campo, que se abria por sua vez ao espaço do plano-sequência, como o esforço mais recente do cinema para superar a dependência da expressão teatral ⁸.

Entendo hoje que me escapava o significado pleno de alguns desses textos, principalmente as sutilezas que se ocultavam nas entrelinhas de Bazin. Autodidata forçado pelas circunstâncias, raramente surgia um interlocutor com quem eu pudesse discutir sobre minhas leituras. Elas, no entanto, me remetiam sempre a outros autores, a começar pelos expoentes da vanguarda francesa e pelos teóricos russos, contra cujas idéias Bazin frequentemente se insurgia. Assim, sem planejamento rigoroso, ia lendo e estudando os textos que me caíam nas mãos, geralmente originais ou traduções em francês, pois eram raras as publicações brasileiras. Cito aleatoriamente Jean Epstein, Eisenstein, Pudovkin, Marie Seaton e Jean Mitry, no seu estudo sobre John Ford. Tive meu primeiro contato com muitos realizadores europeus e americanos através dos ensaios monográficos publicados pelas "Éditions du Cerf", sendo digno de menção meu esforço em alcançar o clima dos filmes analisados utilizando-me da contemplação reiterada das ilustrações encontradas nesses livros. O conhecimento da evolução do cinema surgiu das páginas da "Histoire Générale", de Sadoul, como era quase obrigatório na época. Entre os esparsos autores brasileiros, posso citar apenas os livrinhos de Carlos Ortiz e o volume de Alberto Cavalcanti sobre filme e realidade. Havia, finalmen

te, toda a bibliografia sobre Filmologia que, ao privilegiar as relações do cinema com a educação e com a psicologia, tornava-se leitura fundamental de quem se preparava para ser professor. Entre tantos autores, cito Amédée Aylfre, Henri Agel, Leo Lunders, Charles Ford e Pierre Léprohon, quase todos identificados com as posições predominantes da Igreja sobre a matéria.

A passagem dos estudos puramente teóricos a uma vivência mais prática com o cinema aconteceu através do curso intensivo de uma semana, que organizei para os estudantes de Letras e Filosofia. Foi professor o Padre Guido Logger, holandês radicado no Brasil que acabava de lançar, pela Agir, o livro "Elementos de Cinestética"⁹. Sua formação era toda européia, evidentemente, possuindo ele uma excelente biblioteca de textos clássicos, entre os quais predominavam as histórias do cinema e as monografias sobre cineastas. Conhecedor profundo do universo bergmaniano e muito aberto à proposta neo-realista, suas aulas, se partiam sempre de alguns dogmas estéticos, enriqueciam-se pelo calor de suas referências a sequências de filmes e às temáticas dos respectivos autores, estimulando nos alunos curiosidade e interesse. Lembro-me de Logger com admiração e respeito. Cerceado embora pelas limitações e preconceitos da época, ele foi, inegavelmente, um pioneiro. Dele não apenas recolhi metodologias e alguns enfoques para o ensino, mas principalmente a influência de sua atitude apaixonada e aberta diante de um determinado cinema no qual ele acreditava. Foi provavelmente o Padre Guido quem me despertou para as crônicas que Paulo Emilio Salles Gomes publicava semanalmente no "Suplemento Literário" do Estado de São Paulo, que passei a ler com uma certa regularidade, diversificando assim minha maneira de abordar o cinema.

Outro professor que tive nesse período foi Hêlio Furtado do Amaral que, na qualidade de técnico do Juizado de Menores, em São Paulo, dedicava-se a pesquisar o comportamento do adolescente como espectador cinematográfico. Ao dogmatismo estético de Logger, Hêlio contrapunha uma visão liberal do cinema, expressa frequentemente por meio de interrogações e de dúvidas que provocavam o ouvinte, sem tranquilizá-lo. Ele preferia discutir estudos de casos a expor conceitos claros e distintos. Na sua constante desarrumação, não sei se intencional ou se reflexo do seu temperamento, o professor Hêlio impulsionou minha busca pela Filmologia, proporcionando-me também a oportunidade de acompanhar suas experiências no pequeno auditório da Rua Asdrúbal Nascimento, em São Paulo. Foi

por seu intermédio que tive meu primeiro contato com a Cinemateca Brasileira. Havia referido ao Hêlio meu interesse pelas idéias de Jean Epstein no livro "Esprit de cinéma" ¹⁰. Por um problema qualquer de comunicação, ele logo me transformou num especialista em Epstein, proporcionando-me uma sessão especial de "La chute de la Maison Usher". Achando que seríamos os únicos espectadores, Hêlio não se preocupou muito com nosso atraso de uma hora. Ao entrarmos por uma porta ao lado da tela, defrontamo-nos com um auditório repleto aguardando a chegada do "especialista" para que a sessão pudesse começar. Assim, entre constrangido e orgulhoso, travei meu primeiro conhecimento com um clássico da Cinemateca.

Nesses primeiros anos de Nova Friburgo, apesar das aparentes restrições ditadas pela natureza e pelos preconceitos de nossa formação, tive sempre oportunidades para apreciar os filmes mais importantes que circulavam pelo país, desempenhando eu mesmo o papel de desbravador em benefício da comunidade estudantil à qual eu pertencia. A qualidade dos títulos selecionados prevalecia certamente sobre a quantidade, com vantagens que são mais tarde eu saberia avaliar. A maior delas, a do tempo disponível e a do favorável condicionamento para analisar, discutir, chegar às raízes de cada um desses filmes, num grupo humano ao mesmo tempo homogêneo e culturalmente muito rico. O fato de o "fílmico" prevalecer sobre o "cinematográfico" não foi uma limitação, na época, mas uma alternativa imposta pelas circunstâncias e explorada em todas as suas potencialidades. Das explosões barrocas e do lirismo em Federico Fellini ("La Strada", "Os boas vidas", "Noites de Cabiria") passava-se ao despojamento e à sabedoria medieval de Marcel Carné ("Os Visitantes da Noite"), aos gags instigantes de Jacques Tati ("Carrossel da esperança"), para nos determos diante do mundo angustiante e veraz dos personagens de Ingmar Bergman ("Morangos Silvestres"). O cinema americano era abordado com mais restrições, mas as monografias francesas faziam-nos perceber as propostas menos convencionais contidas num William Wyler ("Tarde demais"), ou em Billy Wilder ("A montanha dos sete abutres" e "Crepúsculo dos deuses") e ainda em Elia Kazan ("Sindicato dos ladrões"). Eric Rohmer, Claude Chabrol e François Truffaut, por exemplo, faziam-nos perceber o conflito entre o bem e o mal, as temáticas da transferência e do duplo, escondidas no suspense aparentemente exterior de Alfred Hitchcock ("O homem que sabia demais", "Pacto sinistro", "O homem errado", "Um corpo que cai"), enquanto Jean Mitry nos conduzia às sutilezas da fabulação chapliniana ou à estrutura ingênua mas estruturalmente coerente do micro-universo de "No tempo das diligências" e de "Paixão dos

fortes"; clássicos que particularmente me atingiam. O instrumental para a compreensão desses filmes era o do senso comum e da sensibilidade, apoiando-se nossos conhecimentos de psicologia e nossas vivências pessoais na heterogênea erudição encontrada em livros e revistas de cinema. Além dos debates do Colégio Anchieta, enriqueci meu conhecimento de cinema nas sessões concorridíssimas da Faculdade Nacional de Filosofia e da ABI, no Rio, quando pude apreciar "O encouraçado Potemkin" e "A Mãe", conhecer o rigor de Orson Welles ("Grilhões do Passado") e maravilhar-me com a encenação gongórica de Lola Montès, do filme de Max Ophüls. Mesmo com o passar do tempo, nunca perderei minha postura básica de apreciador do cinema. Todas as leituras e as teorias apreendidas, que me proporcionavam novos enfoques estéticos e científicos do fenômeno, jamais apagaram meu deslumbramento um pouquinho romântico pelas projeções intermitentes da lanterna mágica.

3. As primeiras experiências de professor e de animador cultural

Terminado o curso de Filosofia, em outubro de 1959, dediquei-me imediatamente ao magistério de 2º grau no próprio Colégio Anchieta, atividade que se prolongaria até o final do ano letivo de 1961. Foi um período em que, ao contrário dos anos anteriores, passei a dispor de um tempo mínimo para leitura de textos sobre cinema, ocupando-me quase integralmente a preparação das aulas de História Geral e de Literatura Brasileira. Dentre as atividades extra-classe, menciono uma inescusável experiência de direção teatral, ainda que amadora, que me forneceu vivências importantes para futuros estudos comparativos entre teatro e cinema. Dirigi adaptações de "A Fidalga do Vale", de Calderon de La Barca e de "A Raposa e as Uvas", de Guilherme de Almeida; para representar a Faculdade em Festival Universitário da UEE, realizado em 1960 em Belo Horizonte, montei "Doze Homens e uma Sentença"; no palco de Nova Friburgo encenei "Assim na terra como no céu", texto de autor alemão sobre as reduções jesuítas no Paraguai, espetáculo que mereceu uma crônica de Paschoal Carlos Magno no "Correio da Manhã". Na área específica do cinema, dediquei-me com certa regularidade a ministrar cursos de iniciação ao cinema, muito disputados na época, para estudantes do segundo grau e do curso de Filosofia, e para os meios culturais friburguenses. Não creio que eu tenha sido original ou particularmente criativo nessas aulas, em relação ao que eu havia aprendido. Predominava a proposta, clara e simples, de introduzir os alunos no universo da fabricação do filme, a partir de noções como as de plano, de decupagem, de montagem, à maneira dos Chartier, Desplanques e Logger que a

Livraria Agir estava publicando. Valia-me também do que aprendera numa jornada de observação, nos estúdios da Vera Cruz, durante as filmagens de "A Primeira Missa", de Lima Barreto. Minhas preferências de professor conduziam-me sempre, no entanto, à discussão dos filmes, cuja exibição fazia parte integrante desses cursos. Procurava partir da experiência de cada aluno, buscando conduzi-lo à percepção das técnicas, das expressividades e das mensagens que escapavam à leitura habitual. Interessava-me muito mais o debate como processo do que as eventuais conclusões sobre os valores de determinado filme. Costumava dividir os alunos em grupos, distribuindo à apreciação de cada um as sequências identificadas previamente ou, em alguns casos, os personagens principais da narrativa fílmica. Foi memorável um debate em que os participantes analisaram, separadamente, os protagonistas de "La Strada" (Gelsomina, Zampanò e Il Matto) para, depois, confrontarem a dimensão relativa de cada um deles no filme de Fellini.

Essa vivência, de cursos e de debates, levou-me a liderar um pequeno grupo responsável pela criação de um Clube de Cinema, no âmbito do Centro de Arte que a Prefeitura de Nova Friburgo acabava de fundar, adaptando para servir-lhe de sede e auditório, com cabine de projeção e pequeno palco, um velho porão desativado. A estréia do Clube foi prestigiada pela presença de Nelson Pereira dos Santos, que subiu a serra para apresentar e debater "Rio, quarenta graus". Coordenei essas atividades durante 1960 e 1961, ministrando cursos, fazendo a programação e, em muitas ocasiões, exibindo os filmes para os associados. A função de programador, que se compunha com a tarefa idêntica no cineminha semanal do Colégio Anchieta, franqueou-me o contato com as distribuidoras sediadas no Rio, em cujos balcões aprendi a dura realidade da dominação estrangeira sobre o comércio cinematográfico. Outra batalha derivava do conflito de interesses entre as sessões culturais e os direitos proclamados pelos exibidores locais, que não perdoavam nossa divulgação e a eventual exibição clandestina de algum filme. Recordo o sucesso de uma sessão de "Sempre em meu coração", melodrama da década de 40, que atraiu mais de mil espectadores, simplesmente porque havíamos exposto um cartaz em loja do centro da cidade. Ao registrar esses fatos, quero evidenciar meu trânsito por áreas diversificadas do ofício cinematográfico, sem nenhum preconceito. Diria mesmo que, ao projetar um filme, sentia-me responsável e orgulhoso por proporcionar aos assistentes o acesso a essa atraente dimensão da técnica e da cultura: a produzida pelas imagens em movimento projetadas numa tela. No fundo, eu retornava às emoções do espectador adolescente, só que agora na posição privilegiada de quem passou a comandar o espetáculo.

A convivência de um grupo mais entrosado de cineclubistas, constituído por advogados, engenheiros, bancários, professoras e estudantes, reunindo-se com frequência para bater papo, discutir cinema e programar atividades, acabou despertando-nos para a idéia de fazer um filme. A época era de euforia. Provocou entusiasmo a proposta de Roberto Santos com "O grande momento", divulgavam-se os projetos de cinema do Centro Popular de Cultura, no Rio: era tempo de Cinema Novo. Consciente da minha inexperiência e das limitações do grupo amador, procurei um roteiro simples e direto, que não provocasse complicações durante a filmagem. Era a estória de um garoto de família rica que sai de casa e, em momentos sucessivos, encontra-se com meninos que não lhe dão atenção, com adultos também indiferentes, com a miséria da família de operário que trabalha numa pedreira, com a doença e, finalmente, com a morte. O final traz o menino de volta à mansão, ao jardim vazio, cadeiras vazias, o muro muito alto. O argumento estava calcado em reminiscências de filmes vistos e continha elementos dispersos de vivências pessoais. O grupo adotou a proposta sem maiores discussões e logo nos lançamos à aventura da produção. As filmagens se faziam apenas nos fins de semana. Dois fotógrafos improvisados operavam uma velha câmara de 16 milímetros, em prestada do friburguense Roberto Farias, eufórico com o lançamento de "Assalto ao trem pagador". Defeitos técnicos e inabilidade provocaram a perda de muitos metros de película. A direção do ator principal, um menino que se rebelava contra as orientações recebidas, era compartilhada com vários assistentes e exigiu inúmeras repetições para se chegar a um resultado razoável. Sem moviola na cidade, fiz minha primeira montagem num projetor comum, mediante um sem número de marcações e aproximações, até a obtenção do corte desejado. Francisco Mercedo Moreira, colega de seminário, compôs e executou a trilha musical. Fui obrigado eu mesmo a cortar e ordenar o negativo, pois o laboratório não copiou os números de borda.

Acredito ser desnecessário comentar o significado da criação de "O encontro" na minha carreira, como término de uma etapa. Quando o filme teve suas primeiras exibições, no Centro de Arte e no auditório do Ministério da Educação, já me encontrava a bordo do "Frederico C", carregando para a Itália o projeto de especializar-me em cinema. Nos últimos meses de permanência no Brasil, participei de um congresso de cine-clubes, em Belo Horizonte, e fiquei conhecendo Paulo Emílio Salles Gomes. Acorríamos aos cinemas que lançavam "Acossado" e "Hiroshima, meu amor", procurando perceber o alcance das propostas renovadoras de Godard e de Resnais.

NOTAS (Primeira parte)

1. METZ, Christian. *Essais Sémiotiques*, Paris, Éditions Klincksieck, p.166 sgts..
2. COHEN-SÉAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Nouvelle Édition, 1958.
3. Id., p. 38.
4. Id., p. 135.
5. BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma? - I. Ontologie et Language*, Paris, Éditions du Cert, 1958, p. 59 a 64.
6. Id., p. 144.
7. MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.
8. Id., p. 162 e 163.
9. LOGGER, Guido. *Elementos de Cinestética*, Rio, Livraria Agir, 1959.
10. EPSTEIN, Jean. *Esprit de Cinéma*, Genève-Paris, Éditions Jeheber, 1955.

SEGUNDA PARTE

A DOCE

ITÁLIA

SEGUNDA PARTE

1. Cinema latino-americano e o Centro San Fedele

Na minha chegada a Gênova, em fevereiro de 1962, fui recebido com entusiasmo pelo patético Padre Arpa. Nele, idealismo e capacidade de trabalho mesclavam-se com a bondade lírica e ingênua que o exporia às incompreensões e aos erros do final da sua carreira. Encontrei-o à frente do Columbianum, instituto voltado para a arte e a cultura do terceiro mundo, quando iniciava os preparativos para a terceira Rassegna do cinema latino-americano que se realizaria em Santa Margherita, com o forte apoio regional do Partido Comunista Italiano. Padre Arpa estava ávido de notícias do Brasil, especialmente sobre diretores e intelectuais ligados ao Cinema Novo. Com minhas referências limitadas do isolamento provinciano de Nova Friburgo, foram paupérrimas as informações que lhe pude fornecer. Pelo contrário, foi ele quem me transmitiu importantes dados sobre o assunto, presenteando-me com o livro "Il Cinema Brasiliano", recente lançamento da coluna de estudos cinematográficos dirigida por Gianni Amico, esse pesquisador atento da realidade latino-americana¹¹. O livro trata de história, de autores, de experiências pessoais, de cultura cinematográfica e de economia; termina com artigo de Paulo Emílio denunciando o colonialismo cultural que subjugava o cinema brasileiro¹². "Cinema Brasiliano" foi, paradoxalmente, o elo inicial que me manteve ligado à realidade do meu país. Meses depois, quando retornei à Ligúria para participar da Rassegna, agitava-se ali a bandeira do sucesso recente de "O pagador de promessas" no Festival de Cannes, levantada com indisfarçável complacência e boa dose de presunção por Anselmo Duarte e outros membros da equipe. A lembrança mais viva dessa jornada de projeções, de conferências e de debates reserva-a ao meu primeiro contato com a obra de Luís Buñuel, na totalidade de sua fase mexicana, e ao impacto que provocaram em mim os filmes da delegação cubana.

A quarta Rassegna começou a 25 de maio do ano seguinte, na cidade vizinha de Sestri Levante. De lá tirei proveito ainda maior, tanto pelo domínio do idioma, quanto pelo amadurecimento dos estudos e das leituras. O Brasil estava representado em Sestri Levante por "Gimba", de Flávio Rangel, "Porto das Caixas", de Saraceni e por "Barravento". Este último provocou intensos debates, nos quais pontificavam David Neves e Gustavo Dahl. Confesso que me assustava o inconformismo da linguagem de Glauber, que logo se mostrara mais contundente e provoca-

dor do que os demais concorrentes da Rassegna. Eu achava então que um pouco do seu sucesso originava-se do exotismo do filme, incitando a perplexidade dos europeus diante das "diferenças" culturais do terceiro mundo. Num dos dois anos da Rassegna, não sei se em 62 ou em 63, convivi também com Walter da Silveira, crítico e ensaísta baiano, homem culto e simples, que despertou minha curiosidade para o cinema regional que se fazia fora do eixo Rio-São Paulo.

Retomo o momento de minha chegada à Itália. Depois de curto período de adaptação à língua e aos costumes, aprendi a balbuciar o italiano e, ainda em fevereiro de 62, iniciei meu estágio de dois anos no "Centro San Fedele dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale", em Milão. Dirigido pelos padres jesuítas, produto de outrora modesta atividade cultural, o Centro tinha por objetivo a "livre convivência intelectual que se propõe examinar e favorecer, com manifestações diversificadas de caráter cultural e artístico, as correntes vivas do pensamento contemporâneo, buscando particularmente fazer ressaltar o seu conteúdo espiritual" ¹². Editava a revista "Lecture", voltada para a crítica de todas as manifestações da arte, mantinha uma galeria de exposições e um cine-clube, exibindo e debatendo os filmes mais significativos de cada temporada. Disponha ainda de pequeno auditório com projeção em 16 e 35 milímetros e uma moviola Prevost de dois pratos, destinada à revisão de filmes. Por outro lado, a própria localização do Centro na Praça San Fedele, vizinha às Praças do Duomo e do Scala, núcleo principal de significativas manifestações das artes plásticas, teatro e cinema, proporcionava-me acesso fácil aos encontros e discussões culturais, à luz dos pressupostos teóricos mais ecléticos possíveis. Era comum em Milão, naqueles anos do *miracolo economico*, que os partidos políticos, através dos respectivos veículos de imprensa diária, promovessem acalorados debates sobre as grandes estréias cinematográficas. O lançamento de "Il Gattopardo" de Visconti, por exemplo, provocou intensa guerra de apreciações conflitantes entre Ugo Casiraghi, do jornal comunista "Unità", e o crítico do liberal "Corriere della sera", Giovanni Grazzini, abrindo-se campo para enriquecedoras aproximações comparativas. Mais instigantes, no entanto, eram as reuniões promovidas pelos partidos políticos, em suas próprias sedes, quando se tornava ainda mais fácil observar a relação entre ideologia, filosófica ou política, e crítica voltada para o filme. Alguns dentre os debatedores mostravam-se independentes e originais, como o marxista Guido Aristarco; outros prendiam-se rigidamente aos fundamentos teóricos dos respectivos partidos. Nessas noites atraentes e extenuantes a um só

tempo, em salas abafadas pelo calor e pela fumaça dos cigarros, aprofundei minha reflexão sobre alguns dos filmes de impacto, na época, como "Banditi a Orgo solo", de Vittorio De Seta, "Il Posto", de Ermanno Olmi, "La comare secca", de Bertolucci, "Accatone", de Pasolini, "La ragazza con la valigia", de Valerio Zurlini, "Otto e mezzo", de Federico Fellini. Algumas vezes tive oportunidade de um convívio pessoal com cineastas que, por este ou aquele motivo, mantinham relações de amizade com a equipe do Centro San Fedele. Conheci Pasolini na capela franciscana do mosteiro de Assis quando ele começava a escrever o roteiro de "Il Vangelo secondo Mattei". Já o contato com Fellini foi tumultuado, nas vésperas do lançamento italiano de "Otto e mezzo". Encontrei-o preocupadíssimo com a reação dos críticos na sessão de pré-estreia, num momento em que ele ainda hesitava entre as duas sequências finais que havia preparado para o filme. Estes e outros encontros ajudaram-me a abrir os olhos para novos aspectos da realidade do cinema, entre eles o da problemática da produção e o da personalidade dos cineastas.

Eu havia escolhido Milão a fim de matricular-me num dos cursos que o Padre Nazareno Tadei, estudioso de cinema, ensaísta, professor e autor do "Trattato di teoria cinematografica", prestes a ser publicado, mantinha na Università del Sacro Cuore. Acontece que eu saíra do Brasil sem ter uma resposta sobre minha aceitação no Centro, solicitada apenas no final de 1961, pois até novembro eu havia tentado uma bolsa no British Film Institut, em Londres, finalmente negada porque as prioridades daquele ano não incluíam cinema. Por decisão de um desconhecido, deixei de orientar minha vida profissional na direção do pensamento cinematográfico de língua inglesa, certamente mais técnico e rigoroso, para cair na aparente informalidade dos italianos. Perda ou lucro? Sei apenas que o destino me reservava excelentes oportunidades de convívio humano e de aprendizagem diversificada, nos estudos teóricos, nas aulas, na apreciação de filmes, nos debates, na participação em festivais e até na realização de um curta-metragem.

Quando cheguei à Lombardia, Padre Tadei estava num leito de hospital, entre a vida e a morte, vitimado por terrível desastre automobilístico. Nos quase seis meses que durou a convalescença, como eu tivesse encontrado certa hostilidade em alguns dos membros da comunidade do Centro, julguei prudente dedicar-me a trabalho isolado e discreto; para tanto, organizei intenso programa individual de leituras sobre assuntos de cultura geral. A partir da Gramática e da Lín

gua Italiana, que eu desconhecia totalmente, entrei aos poucos no mundo da literatura da península, desde Dante e Manzoni aos modernos Pratolini, Pavese, Alberto Moravia, Dino Buzzati, entre outros. Dediquei-me também à leitura minuciosa da tradução italiana de "Creative Intuition in Art and Poetry", de Jacques Maritain¹⁴, retomando por meio da estética o contato com o filósofo que, alguns anos antes, me havia alentado com seu sopro de *finesse* em meio ao formalismo rígido do método escolástico. Nesse período intermediário, meu lazer principal foram os excelentes programas que a RAI oferecia aos telespectadores, sobretudo através do recém-criado Canal 2: debates sobre cultura, teatro, dança, principalmente oportunas retrospectivas de escolas e de autores cinematográficos, como Frank Capra, René Clair, neo-realismo, comédia americana, Hitchcock. Outro programa cultural eram as sessões da *Cineteca Italiana* e de outras salas especializadas, nas quais conheci o Bergman dos primeiros anos, clássicos primitivos italianos e obras essenciais do cinema russo. Em meados desse ano, no início das férias de verão, participei como correspondente da "Revista de Cultura Cinematográfica", de Belo Horizonte, do Festival Internacional de Locarno, ao qual voltaria no ano seguinte. Tendo retornado a Milão no mês de setembro, passei a dedicar cerca de seis horas diárias ao estudo da teoria sobre cinema daquele que seria meu orientador nos dezoito meses seguintes.

2. A metodologia e a *metodica* de Nazareno Taddei

Em textos esparsos que confluem aos poucos para as páginas dos livros publicados nos anos 60, Taddei chega à sistematização teórica da linguagem cinematográfica a partir de explícitos fundamentos filosóficos. Trata-se da reflexão aristotélico-tomista, como se pode inferir do próprio esquema adotado pelo autor no seu "Trattato": uma síntese dos aspectos essenciais do cinema, da base *material* (a imagem) à sua base *formal* (a estrutura, que permite a formulação de um discurso e a expressão de idéias "apesar da resistência da imagem em significar algo de conceitual"), chegando finalmente à qualidade artística que se abre à contemplação¹⁵. Se a última parte da proposta sugere a influência de autores como André Bazin, a distinção entre aspectos materiais e aspectos formais por um lado e, por outro lado, a idéia de síntese, que o deveria conduzir à revelação da própria essência do cinema, antecipam a direção da metodologia adotada por Taddei. Assim, por exemplo, referindo-se embora à evolução moderna do conceito de arte, compraz-se o autor em ressaltar a perenidade da definição tomista se-

gundo a qual *ars est recta ratio factibilium* (a arte é o modo correto de fazer as coisas), completando-a com o conceito de *belo* que, segundo ele, estabelece—ria o corte entre o mero artesanato e o sentido estético da arte em suas três notas fundamentais: unidade, verdade, bondade. É evidente que num tal projeto, que aspira ao universal, acaba por excluir de forma paradoxal, pela sua própria lógica interna, numerosas informações de outras correntes do pensamento, como se verá mais adiante a propósito da chamada "revisão crítica". Se a proposta de Taddei ganha em coerência racional e em profundidade o que perde em extensão, isso acontece às custas de pesado tributo pago à rigidez do dogmatismo doutrinário. Mas é inegável a importância do destaque dado em sua doutrina à consideração da *estrutura*, ainda que sem nenhuma vinculação explícita à especulação estruturalista que ganhava seu espaço nos anos 60. Minuciosamente descrito, como de hábito, o conceito de estrutura fílmica refere-se à "organização do filme em função expressiva", entendendo-se por estrutura a formação e a disposição das partes de um corpo vivo (*organamento*, em italiano) e não mera organização de elementos estáticos. A idéia de expressividade, por sua vez, contrapõe-se à de mera reprodução fotográfica, pois a imagem não se limita a ser um *sinal* da realidade representada, revelando-se também e sobretudo um sinal daquilo que o cineasta queria *dizer* através daquele modo particular de registrá-la. Para Taddei, a estrutura é precisamente essa alma da obra cinematográfica, o elo invisível que determina a articulação das imagens e pelo qual a multiplicidade torna-se unidade, através de relações de igualdade, de analogia ou de contraste.

Já manifestei minhas restrições a essa doutrina que se arvorava como capaz de esgotar integralmente seu objeto de estudo. Na prática, eu percebia a importância de um método que servisse para organizar e instrumentalizar meus conhecimentos sobre cinema. Assim, precavido contra radicalizações, agarrei-me à tábua que vagava mais ao alcance de minhas mãos, como aconteceria em situações futuras. Dentro dessa disposição, ainda que sem seguir um curso formal, iniciei meus estudos dos textos de Taddei, sob sua orientação direta. Escassos no início, nossos contatos pessoais chegaram à média de umas duas horas semanais, dedicadas exclusivamente à discussão teórica. Registro também meu trabalho paralelo no *Schedario cinematografico*, onde colaborei com a equipe de pesquisadores na elaboração de um ensaio sobre Luigi Chiarini. O *Schedario*, fundado por Taddei e instalado no espaço do Centro San Fedele, sustentava-se em vasta biblioteca especializada, com grande parte das obras sobre cinema publicadas na Europa oci—

dental. Sua atividade principal consistia na elaboração e edição de fichas com informações, notas e críticas sobre determinado assunto (teoria, autor ou filme), colhidas criteriosamente na bibliografia disponível, completando-se com comentário da própria equipe de pesquisadores. Essa massa significativa de dados permitiu-me comparar, sistematicamente, as posições do professor, minhas próprias conclusões e as idéias de um universo eclético de autores, com as óbvias vantagens daí decorrentes.

Retomo minhas observações iniciais sobre o pensamento de Taddei, situando-as no contexto orgânico de sua obra. No *Trattato*, a definição da imagem como figura material segue-se a distinção fundamental entre representação do objeto e o objeto representado que, por sua vez, levará à afirmação de que a realidade do cinema é a imagem e não o conteúdo da imagem. A lição sobre imagem cinematográfica pouco acrescenta aos repertórios daquela época, com a definição inevitável de seus elementos estáticos e de seus elementos dinâmicos. No caso, marca o estilo de Taddei o uso raríssimo de citações e de descrições de trechos de filmes, ao contrário do que acontece em André Bazin e em Marcel Martin, por exemplo. A abordagem da dimensão semântica da imagem, a meu ver, representa contribuição maior, precedendo-a o leque de definições (sinal, símbolo, entre outras) que faz parte da metodologia adotada. Veja-se esta sequência:

- a imagem significa a si própria e aquilo que ela representa materialmente (p. ex., uma cadeira);
- a imagem significa o *significado material* da coisa representada (p. ex., uma cadeira vazia que fora ocupada antes por alguém);
- a imagem significa o *significado espiritual* da coisa representada (p. ex., a expressão de cortesia de quem cedeu a cadeira a outra pessoa);
- a imagem significa a *idéia* que o autor expressou ao produzir a imagem de uma maneira determinada;
- a imagem significa (ou pode significar) a idéia que o autor pretendia expressar, mas que expressou apenas incompleta ou imperfeitamente.

Este desenvolvimento, formalmente rigoroso, conduz à consideração do cinema como veículo de comunicação e à sua definição como "linguagem de imagens em movi

mento projetadas numa tela" (*fotoschermiche*), alimentando, ainda que sem explicitá-lo, o retorno à noção de específico fílmico.

Outra contribuição de Taddei é a sua *metódica* de leitura fílmica, proposta nas aulas e exercitada na atividade do *Schedario*. Parte ele da elaboração da chamada "é a estória de", uma espécie de resumo literário da narrativa fílmica (mas "em função estrutural", insiste), objetivando espelhar sua estrutura em linhas essenciais e indicando também de que maneira a multiplicidade do filme se recolhe na unidade. A cada elemento literário deve corresponder em elemento estrutural da narrativa fílmica (em italiano, *racconto*), deixando-se de lado qualquer referência de natureza valorativa que não a estritamente estrutural. Não deixa de ser contraditório esse caminho que, para chegar ao desvelamento analítico da narrativa fílmica, parece pressupor como condição o seu conhecimento global, prévio, sintético; e que, no dizer do próprio autor, privilegia os filmes bem estruturados, em detrimento dos demais ¹⁶. Não seria, a de Taddei, uma postura apriorística, antepondo a teoria à prática, o filme ideal às fitas realmente existentes no mercado? E o que pensar da sofisticação das formulações alternativas de "é a estória de", uma ampla e outra estrita, esta última correspondendo a uma única frase literária? Estariam nessa linha as questões que formulei na época, acredito. Superei-as, valendo-me dos hábitos da disciplina mental adquirida, ao tomar a decisão de aprofundar-me no conhecimento e na prática do método, deixando para outro momento a tarefa de criticá-lo e de me posicionar diante dele. Afinal, só se fala com segurança daquilo que se conhece bem, diz com razão o "Trattato". Obriguei-me, assim, a intensos exercícios de análise fílmica, usando a total disponibilidade que eu tinha para esse trabalho.

Exemplo típico de um filme ao qual o método se aplica é "L'Arpa Birmana" (Biruma no tategoto), de Kon Ichikawa, de 1956, permitindo a transposição verbal da narrativa fílmica:

É a estória de Mizushima, sargento do exército japonês, habituado a levantar o moral de seus colegas com a música da harpa, o qual, retornando sozinho de uma última missão de guerra, na qual tivera oportunidade de encontrar-se com um bonzo, choca-se com a quantidade de soldados insepultos e decide, ainda que com sofrimento recíproco, abandonar seus companheiros que retornam à pátria e ficar na Birmânia para sepultar os cadáveres, intuindo e vivendo profundamente a espiritualidade que se esconde sob a realidade da morte ¹⁷.

Não resisto à vontade de transcrever, como exemplo, uma das análises que fiz na época, escolhendo a de "Morangos Silvestres":

É a estória de um médico idoso e solitário, vítima de frequentes pesadelos fúnebres, que, durante longa viagem de automóvel, em companhia da nora, para ser homenageado por sua brilhante carreira, influenciado pelas conversas com a própria nora, com sua mãe, com jovens felizes e por uma visita à casa dos morangos silvestres de sua infância e, posteriormente, pelos sonhos que o acabrunham (principalmente o pesadelo sobre o próprio julgamento, com sua condenação à solidão definitiva), descobre que suas obsessões e sua infelicidade são provocadas por seu egoísmo e inicia um processo pessoal de reparação que se manifesta, externamente, nas suas relações mais humanas com o filho e com a nora, com os jovens e com a camareira pela qual pouco se interessara e, internamente, na serenidade que o livra dos pesadelos e o faz sonhar com os dias felizes da infância.

É curioso que, agora, lembrando-me de "Morangos Silvestres", sinto ter feito uma boa leitura, então, de Ingmar Bergman. Talvez porque o filme tenha algo a ver com a idéia que vou tendo de *memorial*, não sei. Vou em frente. A chave do método consiste na busca de *verbos* que correspondam às ações centrais dos protagonistas do discurso fílmico. Essa síntese verbal da estrutura do filme enquanto filme deverá propiciar, segundo Taddei, o encontro dos valores não estruturais, abrindo espaço para as análises cinematográfica, artística e temática¹⁸. Esforços à parte, permanecia a dificuldade de adaptar o método a filmes não convencionais, aqueles que ostentavam estruturas imprevistas e que, bem ou mal, a complexidade da produção cultural me oferecia. Encontrei a direção da saída através do próprio Taddei que, usando o método escolástico de antepor à defesa de uma tese a opinião discordante dos adversários, conduziu-me ao conhecimento do teórico marxista Guido Aristarco.

Não posso prosseguir sem abrir parênteses para um esclarecimento, pois me surpreendi traído pela memória. Revendo certos artigos que publiquei na "Revista de Cultura Cinematográfica" em 62 e 63, observo hoje que a minha consciência sobre as limitações do método de Taddei não era assim tão aguda. Veja-se isso em trecho de artigo sobre o Festival de Locarno:

... "Um esclarecimento sobre as idéias expostas. Não se trata de ser exclusivista, desconhecendo por sistema os valores isolados, mas efetivos, que se encontram dispersos em tantos

filmes. Mas assustam a contradição e a ignorância de muita gente que se ocupa de cinema. Antes de criticar ou de realizar um filme, em vez de agir sob a pressão de um empirismo elementar, e idiota, em lugar de 'tentar para ver se dá certo', não seria o momento de se fazer uma revisão, de se tentar definir o que é o 'cinema'? (nº 33, 1962, pp 68)".

No ano seguinte, preocupavam-me ainda certas noções formais que, na melhor das hipóteses, restringiam e particularizavam o âmbito da visão crítica. Sobre "Barravento", por exemplo, percebo a intuição cinematográfica do autor, mas faço restrições ao roteiro:

..."Jogando com personagens por si mesmos reais e autênticos, Glauber se emaranha num amontoado de presenças e de situações. O filme possui numerosos fios condutores, mas nenhum deles liga os dois extremos, nenhum se destaca entre os outros (nº 35, 1963, pp 73)".

3. Da "revisão" de Aristarco à "elaboração criativa do real", de Chiarini

A leitura sistemática da "Storia delle teorie del film"¹⁹ representou para mim uma espécie de estrada paralela ao percurso dos estudos da metodologia de Taddei. As páginas do livro de Aristarco conduziam-me ao exame de formulações diferentes, sustentadas por discurso teórico alternativo. Seu grito de alerta da "revisão crítica" (início da década de 50) sendo ainda objeto de polêmica entre os próprios marxistas no momento em que cheguei a Milão, passei a percorrer com entusiasmo os grossos volumes das coleções de "Cinema" e, na sua segunda fase, de "Cinema Nuovo", à minha disposição na biblioteca do *Schedario*²⁰.

O ponto nevrálgico da "revisão" indica que o crítico deve evoluir com a história e com a cultura: nos primórdios da teorização do cinema e precisamente por exigência histórica, fazia-se necessário defender a arte do filme ou o chamado cinema cinematográfico; a exigência nova impõe ao crítico afastar-se da análise formalística, sustentada pela adjetivação: as sequências "belas, magistrais, sugestivas" só têm valor se usadas em função "psicológica, espiritual, temática", propiciando ao meio técnico tornar-se efetivamente meio expressivo; o crítico só perceberá as intenções do cineasta se estiver inserido na problemática da arte, da vida e da história, capacitando-se dessa forma ao julgamento das

obras originais e renovadoras. Taddei rebatia a argumentação dialética do "realismo crítico" de Aristarco e dos demais teóricos marxistas, entre os quais se destacava Umberto Barbaro, acenando com o *princípio de contradição* da metafísica. Qual o fundamento da teoria, perguntava ele, que aceita chamar verdadeiro ou belo, hoje, aquilo que, ontem, era falso ou feio, apenas pela evolução de circunstâncias externas? A tensão e as crises intelectuais ajudaram-me a perceber que os desdobramentos sutis e a acumulação de informações contribuem mais do que as dicotomias rígidas para a re-velação de um objeto de estudo. Mas acho que somente alguns anos depois eu entenderia ser mais compatível com a realidade do cinema a inquietação da pesquisa do que a falsa tranquilidade da descoberta do "específico" ou de algo parecido.

Na trilha da história de Aristarco, passei a conviver com alguns textos fundamentais dos iniciadores, sistematizadores e divulgadores da teoria cinematográfica, para usar sua própria terminologia. Interessei-me pelo criticismo histórico de Carlo Raghiani que, aproximando o cinema das artes figurativas, propunha a rearticulação, na sua integridade, do processo ou da história da obra de arte. Li os escritos de Pudovkin sobre argumento e montagem, debruçando-me com mais atenção sobre os estudos de Eisenstein relativos à montagem na música, na literatura e no teatro. Procurava também avaliar a coerência entre as teorias desses autores e seus respectivos filmes. Nesse particular, entendo ter sido importante a releitura do livro de Marie Seton. Descrevendo o processo da criação em Eisenstein, reportava uma frase ditada pouco antes da morte, como consta com destaque em minhas anotações: "O cinema é o único meio de expressão artística que permite uma síntese das outras artes e sua superação sem a perda do ... sentido da realidade" ²¹. Data provavelmente dessa época o início do meu interesse pela montagem, que eu assumiria como área de especialização técnica. Sobre este tema, busquei subsídios teóricos no livro clássico de Béla Balázs, que percorri diversas vezes de ponta a ponta, fixando-me com particular atenção nas páginas que exaltam o lirismo do primeiro plano e nas minuciosas descrições das características da montagem propriamente dita. Estudei também a proposta de Renato May que, ao contrário de gramáticos como Spottiswoode, propunha partir do efeito para chegar à técnica que o produziu, estendendo-se na determinação das ligações possíveis entre dois planos: "de posição, de simetria, de analogia, de oposição, de grandeza, de movimento; ligações que tornam 'oticamente' aceitável, ou inadvertida, ou destacada, a passagem de um plano para outro" ²². A necessi-

dade de pesquisar mais satisfatoriamente as fontes de alguns desses textos sobre cinema levou, em certas ocasiões, a autores como De Sanctis, Gramsci, Lukács, entre outros, ainda que sem o vagar que hoje eu gostaria de ter tido.

Dessas leituras eu retornava de vez em quando a Guido Aristarco. Atraía-me sua coerência e sua honestidade intelectual, reconhecida pelos seus adversários. Dou um exemplo. Ao referir-se ao movimento iniciado a partir da revisão, que colocou a crítica de cinema diante dos problemas gerais da estética e determinou ao crítico optar por determinados cânones estéticos em lugar de outros, não hesitava Aristarco em reconhecer que "no campo estético as posições não estão hoje ainda bem definidas: fatos determinantes são, de um lado, a insuficiência difusamente percebida dos esquemas crocianos e, de outro, a ainda imperfeita elaboração de uma estética marxista" ²³.

Vinte anos passados, fico muito feliz por ter tido a sabedoria de diversificar minhas linhas de estudo, correndo conscientemente o risco de contrariar meu orientador, que me acolhia com inegável dedicação. Foi preciso, às vezes, usar o *jeito mineiro*, que eu trazia no sangue, para ajeitar certos impasses. Pessoalmente, uma das maneiras que eu encontrei para superar as crises teóricas foi a adesão a certos filmes, que eu tomava como paradigmas de toda uma etapa da história do cinema. Destaco "Otto e mezzo", visto e revisto, deixando-me às vezes conduzir pela pura emoção ou dela me distanciando através da análise *técnica* de cada plano e de cada ligação de montagem. Não resisto em acrescentar agora que o discurso de Fellini é o da própria existência, onde realidade e sonho confundem-se na inevitabilidade das opções, cada uma delas solitária demais para satisfazer a necessidade do absoluto que consome o ser humano. E que as saídas que Fellini oferece, tanto na versão do trem de vagões sem limites, quanto no final definitivo da torre de lançamentos espaciais, convergem para o carrossel das mãos dadas onde as diferenças se transfiguram na semelhança da unidade.

Estou ansioso para despedir-me da Itália, pegar um avião e chegar logo a Belo Horizonte de 1964, quem sabe se para conhecê-la antes da revolução. Encontro porém, nas anotações esparsas, algumas referências que não quero omitir. A primeira refere-se ao livro do teórico alemão Siegfried Kracauer, traduzido em italiano como "Film: ritorno alla realtà física". Para ele, o raciocínio conceitual é um elemento estranho ao cinema. Cada meio expressivo tem a sua natureza

específica, favorável a certas formas típicas de comunicação. O cinema registra inclinação natural para o "não teatral", para a "estória espontânea e o episódio de vida". Está destinado a revelar ao mundo moderno a face da realidade cotidiana que habitualmente lhe escapa, o "fluir da vida". Para se adequar à própria natureza, o filme deve partir do real e, somente por meio deste, chegar à manifestação de um conteúdo ²⁴. A teoria de Kracauer, limitada pelo fato mesmo da sua radicalidade, era porém um precioso instrumento de leitura e de compreensão dos momentos mais significativos do neo-realismo na medida em que privilegiava os aspectos da realidade cômica, as impressões e as relações passageiras, a dimensão da existência física.

Mais completa ainda foi a minha abordagem da obra de Luigi Chiarini, com a qual trabalhei durante mais de um ano, preparando monografia que serviria de base a uma das publicações do *Schedario* ²⁵. Luigi Chiarini, desde 1934, batalhou — de forma ampla e exaustiva — por um cinema plenamente reconhecido e inserido no mundo da cultura. Sua simpatia inicial pelo facismo proporcionou-lhe a oportunidade de criar o "Centro Sperimentale di Cinematografia" e, mais tarde, de lançar a revista "Bianco e Nero", até hoje veículo autorizado do debate sobre cinema que se faz na Itália. Depois da guerra, recuperando-se através da sua própria honestidade do ostracismo político a que fora confinado, realizou cinco longa-metragens de menor importância, participou da roteirização de filmes neo-realistas e exerceu funções como a de professor de História e Crítica do Cinema da Universidade de Pisa e a de diretor da Mostra Cinematográfica da Bienal de Veneza ²⁶. Nos seus textos, constantemente retomados e refeitos ²⁷, ele procura elaborar, analisar e esclarecer os problemas estéticos e linguísticos do cinema e, numa linha paralela, seguir os fatos concretos da vida política e cultural italiana. Nesse percurso, Chiarini havia partido de uma adesão intelectual ao idealismo de Gentile, aproximando-se mais tarde das posições da estética marxista de Gramsci e de Galvano Della Volpe, sempre movido pela tendência de adesão aos problemas de conteúdo e às exigências da realidade. Aprofunda aos poucos o reconhecimento da artisticidade do cinema, a partir da verificação de suas possibilidades expressivas, confrontando-as com as de outras linguagens artísticas. Propõe a célebre distinção entre "filme" (que constitui uma linguagem autônoma, definida como "elaboração criativa da realidade", através da montagem) e *espetáculo* (que reproduz uma ficção e, por isso mesmo, não se distingue substancialmente da representação teatral). O conceito ideal de *filme reali*

za-se historicamente na escola neo-realista italiana, como atesta este pequeno texto:

"Fala-se muito do valor social e do significado político do neo-realismo. Quero apenas observar que sua lição é dada através do seu fundamental 'documentarismo', desde que se entenda a palavra no sentido de - vou dizê-lo - 'específico fílmico'. Por ele e com ele o filme avança na estrada do seu distanciamento do espetáculo e, conseqüentemente, da total emancipação dos seus elos com a literatura, o teatro, as artes figurativas e qualquer forma de elaboração literária (sinopse, tratamento, roteiro), e encontra na realidade a sua matéria natural" 28.

4. Ensaaios, um roteiro e um falso retorno

As idéias de Chiarini me serviriam muito no futuro. Naquele momento, dediquei-me a sintetizar cada um de seus livros e a recolher todas as informações possíveis para a monografia. Lamento hoje não ter tido condições para publicá-la no Brasil ou para traduzir um dos livros do autor. Estou certo de que a divulgação das suas idéias teria contribuído para a discussão do cinema no Brasil, naquela época.

Escrevi alguns ensaios e críticas de filmes durante minha permanência na Itália. O trabalho exigia muita disciplina e paciência quando se tratava de escrever em italiano, como foi o caso de "I basilischi", "Cinema nuovo in Brasile", "Cinema brasileiro: realtà e prospettive". Tornei-me correspondente da *Revista de Cultura Cinematográfica* e publiquei algumas matérias no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* ²⁹. A tarefa de escrever, além dos meros "deveres de casa", favorecia a depuração e organização das idéias, obrigando-me a tomar posição diante deste ou daquele ponto polêmico.

Outra experiência fundamental foi a elaboração do roteiro de "Miguilim". Eu havia levado para a Itália um livro que apreciava enormemente: "Corpo de Baile", de João Guimarães Rosa. O conto "Campo Geral" mergulhava no mundo da infância, feito de contradições, de solidão, de tristeza, de ingênuas alegrias e eu muito me identificava com ele. Escolhi-o como matéria para adaptação, tratamento e elaboração de um roteiro cinematográfico. Outra guerra. Primeiro, a batalha de traduzir para o italiano um resumo substancial do texto de Rosa. Depois, as lentas aproximações, as tentativas, os recuos que me fariam estabelecer a sinopse ou o *soggetto*, segundo o método de Taddei: "quais as situações em que Miguilim

vaise encontrar e reagir de um modo determinado, de tal forma que se possa entender em que coisa consiste o mundo de Miguilim?", era a questão básica sobre a qual eu trabalhava. Cheguei ao tratamento completo e ao roteiro técnico de algumas sequências, tarefa que terminaria somente no Brasil, muitos anos depois. Quero registrar que, entre as áreas técnicas de roteirização e de montagem, minhas inclinações pessoais e minha vivência profissional me levariam para esta última, na qual as idéias se misturam com a técnica e com a manipulação concreta da película cinematográfica.

Minha boa estrela brilhou ainda uma vez na oportunidade que tive de dirigir e editar um curta-metragem. Era dezembro de 1962. Um amigo brasileiro, também estudante, apresentou-me a um *ottico* milanês que acabava de assumir a incumbência de realizar um documentário sobre as vendas de produtos hortigranjeiros, destinado à apresentação em reunião técnica do Mercado Comum Europeu. Era pegar ou deixar. Assumi o desafio e, dias depois, estava dirigindo o filme, em Ektachrome, 16 milímetros. A produção tinha um técnico da Kodak para controle cromático, excelente parque de iluminação e uma grua de razoável porte, na qual me elevei do chão pela primeira e única vez, sentado diante de uma câmera cinematográfica. Filmamos em dias frios de inverno, com um sol amarelo, todo o processo de comercialização de alimentos, da colheita à venda ao público. Aprendi a manobrar a moviola Prevost fazendo o corte e o sincronismo do documentário, que teria 17 minutos de duração, em versões italiana e inglesa. Também esta experiência teria seus reflexos práticos na minha futura vida profissional.

Os 24 meses passados na Itália foram intensos e gratificantes. Houve um intervalo de 40 dias, em agosto de 63, quando retornei ao Brasil para participar em Salvador de um encontro de cinema promovido por alguma instituição católica, ao lado de Guido Logger, Hélio Amaral e Cosme Alves Netto. De novo na Europa, aproveitei o último semestre numa intensa participação em eventos culturais: teatro, ópera e, naturalmente, muitos filmes. Encontro nos meus registros o programa da temporada de clássicos do *Museo del Cinema*, de outubro a dezembro de 63: "Buster Keaton, il solitario della risata", "Il film storico muto, da Pastrone a Griffith" e "Omaggio a Josef von Sternberg".

No final de janeiro, voltava definitivamente para o Brasil, já desvin

culado da comunidade dos jesuítas, decidido a fazer carreira no cinema, mas sem nenhuma previsão de uma atividade concreta. Na longa viagem em navio da marinha mercante italiana não pensava que estivesse tão crítica a situação do país, prestes a ingressar no período de radicalismo e de repressão política que iria marcar a nossa História.

NOTAS (Segunda parte)

11. Vários autores. *Il cinema brasiliano*, Gênova, Silva Editore, 1961.
12. Ed., artigo de Paulo Emílio Salles Gomes, "Una situazione coloniale", p.253/260.
13. "Attività del Centro Culturale San Fedele dal 1954 al 1959", Milano, s/data.
14. MARITAIN, Jacques. *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Partenon Books, 1953.
15. TADDEI, Nazareno. *Trattato di teoria cinematografica - L'immagine*, Milano, Edizioni i 7, 1963, p.11.
16. TADDEI, Nazareno. *Lettura strutturale del film*, Edizioni i 7, Milano, 1965, p. 225. Veja-se também do mesmo autor *Giudizio critico del film*, Milano, Edizioni i 7, 1966.
17. Apud *Schedario Cinematografico*, 9.01.1962.
18. No livro *Giudizio critico del film*, sup. cit., Taddei completa a série com uma análise e avaliação moral, dentro da concepção dos críticos católicos da época. Seu sistema destaca-se entre os demais pela ênfase que dá à análise e avaliação estrutural, levando-o a buscar o filme como um todo e não apenas aspectos de conteúdo.
19. ARISTARCO, Guido. *Storia delle teorie del film*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960.
20. As referências encontram-se na ficha METOD/ICA CRITICA, de 18.0.1962.
21. SEATON, Marie, *Eisenstein, a Biography*, London, The Bodley Head, 1952; trad. int.: S.M.Eisenstein, Milano-Roma, Fratelli Bocca editori, 1954, p.475.
22. MAY, Renato. *Per una grammatica del film*, cit. por Guido Aristarco, id. p. 327.

23. Id., p. 59.
24. KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1960; trad. it.: *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962. Ver o capítulo *Le inclinazioni naturali*, p. 130 a 146.
25. As referências encontram-se na ficha CHIARINI Luigi, 20.06.64, 14p.
26. Os filmes de longa-metragem dirigidos por Chiarini são: "Via delle cinque lune" (1941), "La Bella Adormentata" (1942), "La Lacandiera" (1943), "Ultimo amore" (1946) e "Patto col diavolo" (1949).
27. Em alguns casos, Chiarini escreve apenas uma introdução com idéias novas e reproduz textos já publicados, como em *Arte e tecnica del film*, Bari, Editori Laterza, 1962.
28. Ver livr. sup. cit., p. 185.
29. Na "Revista de Cultura Cinematográfica": "Festival Internacional de Locarno" (nº 33, p. 63/68); "Ingmar Berman" (nº 34, p. 54/60); "Brasil leva cinema a Sestri Levante" (nº 35, p. 69/75) e "Il Gattopardo" (nº 36, p. 13/18). No "Suplemento Literário do Estado de São Paulo": "David and Lisa" e "Fellini, o ato e meio" (anos 63/64); "Tendências do cinema italiano" (14.03.1964).

TERCEIRA PARTE

MINAS GERAIS,

A ADOÇÃO

DEFINITIVA

TERCEIRA PARTE

1. Os contornos da realidade

As duas primeiras partes deste memorial foram escritas a partir de *ins*piração quase espontânea, que me forneceu aos poucos parâmetros naturais para a fixação dos momentos que vou julgando significativos na minha formação. Proceder agora à catalogação dos eventos do que foi (está sendo) minha carreira profissional e, simultaneamente, formular um juízo de valor sobre eles, parece-me desde logo tarefa muito mais complexa. Busquei ajuda no memorial de alguns colegas da UFMG, concentrando-me no da professora Magda Becker Soares. Ela soma os predicados de sua formação em Letras à vivência de educadora e nos oferece uma visão muito rica da sua travessia rumo a um discurso da ideologia. Pretende que "a minha experiência fale de si para poder compreender-se; não busco conhecer o que passou, busco pensar o que passou, elevar a experiência passada à sua inteligibilidade: que idéias dominantes, interiorizadas, estava eu pensando, sem percebê-las?"³⁰. Ao ler de um fôlego a introdução metodológica desse discurso, que ela designou por *metamemória* e adornou com a metáfora do *risco do bordado* colhida em Autran Dourado, senti de imediato que ela havia construído o caminho para todos os memoriais. Mais adiante, percorrendo as páginas da *memória*, percebi que a minha realidade obrigava-me a um relato todo diferente. De fato, dados eventuais e características de personalidade levaram-me a uma travessia mais sinuosa, sem a unidade e o rigor que permitiram a Magda "estabelecer uma relação dialética entre teoria e prática, de modo que aquela se construa como conhecimento das condições reais desta"³¹. Minha prática mostra-se múltipla e heterogênea, sendo difícil estabelecer vinculação direta de frequentes momentos com uma explícita construção teórica. Descrever aspectos dessa experiência e pensar sobre eles parece ser a opção adequada para que eu descubra a significação do meu percurso.

Ao desembarcar da Europa, meu desejo era o de continuar e intensificar o exercício de escrever sobre cinema, passar pela função de crítico cinematográfico para, se possível, dedicar-me à pesquisa e ao ensaio teórico. Outro veio que me atraía era o da realização de filmes. A prática mostrou-se bem distanciada dessa perspectiva. Obrigou-me ao envolvimento com o *fazer* imediato que, no caso, significava criar as condições básicas para o existir do cinema no âmbito da Universidade. Outra esfera de atuação viria a ser a de *falar* de cinema, mas a nível de graduação, quer dizer, numa linha de iniciação geral que não requer conti

nuamente o *pensar* sobre cinema, pelo menos no sentido da complexidade da especulação teórica. Por último, se vão surgir o impulso e a "necessidade" de *fazer cinema*, isso acontece na maioria dos casos como forma ainda de afirmação institucional, algumas poucas vezes como forma de expressão pessoal. Essa heterogeneidade, já pressentida, mas agora melhor ressaltada pela ótica deste memorial, poderia vir a ser foco de frustração, como sintoma de desgaste e desperdício de forças. Não o é, no entanto, para alguém que se vê lá no passado como o perfeito mineiro, isolado entre montanhas por onde não passa o eixo cultural Rio-São Paulo. O que me anima é descobrir refletida na minha carreira profissional, analogicamente, um pouco da trajetória no subdesenvolvimento com a qual Paulo Emílio, na falsa euforia nacional de 1973, explicava aquilo que o cinema brasileiro ocultava: "não somos europeus nem americanos do norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro"³². Ao copiar (conscientemente ou não) nas Minas solitárias o que eu havia assimilado e refletivo e programado nos anos de formação, estaria submetido a um mecanismo de adaptação, adaptando-me às vicissitudes da realidade universitária brasileira na qual iniciava a construção da minha carreira.

Tentei inicialmente fixar-me no Rio de Janeiro, junto ao grupo liderado por Luiz Carlos Barreto, que projetava um desdobramento da produção já iniciada com "Vidas Secas". Havia à disposição até uma moviola, cedida por empréstimo pelo SPHAN. Dispersando-se o grupo face aos acontecimentos de 64, desapareceram os projetos que me teriam permitido (ainda que em hipótese) a sustentação profissional. Atendi então ao aceno do Padre Edeimar Massote, que já conhecia, dirigindo-me a Belo Horizonte, para assumir as funções de professor e, um pouco mais tarde, as de diretor de ensino da Escola Superior de Cinema, da Universidade Católica. A convivência com Padre Massote não foi amena. Empreendedor, dinâmico, dotado de inteligência prática mas muito aguda, sua cordialidade do primeiro momento transformou-se depressa à medida em que eu ia revelando minha maneira de ver o cinema. Ele se prendia ao conceito de cinestética, de Guido Logger, ao cinema da composição e do lirismo naturalista; fazia, por exemplo, uma leitura ingenuamente rítmica dos curtas de Humberto Mauro da fase dos "Meus oito anos". Eu, da minha parte, contrapunha-lhe as idéias do cinema-linguagem, privilegiando a narrativa despojada do neo-realismo. O choque foi inevitável. Mantido o respeito mútuo em nosso nível de relacionamento, minha permanência na Escola até o fim de 1968 foi difícil e cheia de frustrações profissionais.

Mas já em maio de 1964 eu me ligava à UFMG na qualidade de assessor cultural, encarregando-me de promoções na área de artes plásticas, música e teatro. No ano seguinte, organizava um curso de cinema, aberto ao público, com aulas de Cyro Siqueira e Jacques do Prado Brandão, descendentes da tradição da cultura cinematográfica mineira, da "Revista de Cinema" e do "Centro de Estudos Cinematográficos" (CEC). Apesar dessa aproximação, eu nunca iria me entrosar totalmente com os grupos que se identificavam como donos desse feudo, o que não afetou as boas relações pessoais em muitos casos. A verdade é que ficou sempre um hiato, provocado talvez pelo fato de ter eu assumido o espaço da Universidade, apesar de "estrangeiro"; ou pelas minhas ligações com os grupos cariocas que, aliás, nem tão intensas eram. Devo confessar, no entanto, que nunca acreditei num "cinema mineiro", pelo menos naquele sentido quase místico (que Orson Welles contribuiu para estimular) de uma luz especial, de uma essência imperceptível pelos alienígenas, de uma cultura totalmente à parte no universo geral do cinema brasileiro. Talvez pelo que houve de cosmopolita na minha formação, sem ignorar, obviamente, os valores da terra e das relações regionais que presidem o existir criativo do artista, aborreço-me todo regionalismo estreito e estéril.

Ainda nesse ano de 1965, eu seria responsável pela criação do Centro Audiovisual, na Reitoria da UFMG, órgão destinado a prestar serviços à comunidade universitária e que, até 1967, desempenhou também a função de programador de ciclos de cinema, preenchendo lacuna existente na época, em Belo Horizonte. Em fevereiro, ingressava no recém-fundado Colégio Universitário da UFMG para dedicar-me a tarefas de tecnologia educacional e organizar cursos de extensão, integrados no currículo da instituição. No Colégio, cuja proposta pedagógica inquietou e fez reagir certas esferas do poder universitário, passei a ministrar cursos regulares de iniciação ao cinema. Uma personalidade regia essas transformações que, multiplicadas, conduziram à implantação da reforma universitária: o professor Aluísio Pimenta, exemplo de criatividade e de dedicação ao trabalho.

Deixei para o fim desta introdução um registro que entendo ser da maior importância. Trouxe-me grandes lucros o convite que recebi de Paulo Emílio Salles Gomes para estagiar por alguns dias no curso de cinema que ele, Jean-Clau de Bernardet e Nelson Pereira dos Santos ofereciam na Universidade de Brasília, como parte integrante da futura Faculdade de Comunicação de Massas, que infelizmente não foi concretizada. Assisti suas aulas sobre cinema russo, participei dos debates que ele coordenava com inconfundível ardor. Destaco, no entanto, a oportunidade que ele me deu de conhecer um volume sobre personagem de ficção, recém-

Tançado pela USP, reunindo exposições de Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e do próprio Paulo Emílio, colhidas em seminário interdisciplinar sobre literatura, teatro e cinema. As posições deste último chocavam-me de modo particular, na medida em que punham em cheque certezas teóricas julgadas inabaláveis. Ele referia-se, por exemplo, ao seu empenho em subordinar o cinema ao romance e ao teatro, num esforço para liberar o Cinema do C maiúsculo que o distinguia, afirmando que "a impotência estética do cinema em nada perturba a vitalidade do filme". O próprio ensaísta, no entanto, concordava em que "o aprofundamento das reflexões talvez nos leve a cavar entre a personagem de teatro e a do cinema um abismo tão profundo quanto o que vislumbramos entre esta última e a do romance"³³, retornando a uma questão que era precisamente o ponto de partida de meus estudos. O importante é que, no futuro, mesmo em reflexões e textos aparentemente dogmáticos, conservarei sempre nas entrelinhas reflexos das dúvidas e da inquietação provocadas pelas palavras de Paulo Emílio.

2. Experiências em administração acadêmica

Ao folhear antigos livros de atas e outros documentos do gênero, verifico que minha participação em departamentos e colegiados, como membro comum e na qualidade de chefe, representa vivência muito extensa no meu currículo. Percebo também que minha disponibilidade para exercer essas tarefas de administração acadêmica converge, quase sempre, para a tentativa de implantar ou de aperfeiçoar, conforme os casos, o ensino e a divulgação do cinema. Esse objetivo, somando-se às obrigações da carreira de professor universitário numa área ainda por desbravar, é a justificativa que encontro para o desgaste pessoal, inevitável, de longas e exaustivas reuniões, nas quais acabei inteirando-me de problemas muito mais genéricos, próprios de uma escola de artes plásticas. Programas e elementos de ensino básico, requisitos da especialização em desenho ou em gravura, pressupostos e metodologia da didática especial, discussão sobre a conveniência de se implantar a licenciatura em artes, problemas de avaliação no universo "diferente" da universidade, relação entre o *saber* e o *fazer* artísticos: são apenas exemplos da variedade de temas sobre os quais me informei e em cuja discussão investi parcelas ponderáveis do meu tempo.

Ingressei em 1966 no então Curso de Belas-Artes da UFMG, convocado pelo seu diretor, professor Haroldo de Almeida Mattos, para lecionar uma disciplina de linguagem cinematográfica. Especializado em pintura, Haroldo dedicava-se também à fotografia e ao cinema amador, experiências que o estimularam a introdu

zir a nova área. Comecei assim a participar, em tempo parcial, das atividades do Departamento de Cultura. Quando, em 1969, o Curso transformou-se em Escola e implantou-se o Colegiado de Coordenação Didática, fui seu primeiro coordenador. To do um intenso trabalho de integração curricular e de debates sobre novas propostas curriculares ocupou meus dois anos de mandato. O Colegiado acabou aprovando um novo currículo pleno que, na prática, subdiviria a Escola em duas áreas bem distintas, precedidas por um ciclo comum de estudos: a de Artes Plásticas e a de Cinema. Este deveria ter quatro semestres de duração, organizados em torno de três matérias básicas: linguagem e história, técnica, cinema de animação. A idéia, talvez por atingir abruptamente sólidas tradições, acabou assustando alguns membros do Colegiado e foi retirada. Passando de um extremo a outro, a área de cinema ficou reduzida a duas disciplinas de caráter optativo, ao mesmo tempo em que se intensificava no curso de comunicação social da FAFICH. Em 1977, a idéia de ampliação será retomada no bojo de reforma curricular da Escola de Belas-Artes, ainda não autorizada pela administração superior. Participei intensamente de todas essas batalhas. Devo confessar, no entanto, que sempre tive dúvidas quanto à necessidade e à oportunidade da implantação de um curso superior de cinema em Belo Horizonte, consideradas as ofertas existentes na USP e na UFF, além da precariedade do mercado de trabalho na área, inclusive em âmbito nacional. Inclino-me hoje para uma solução integrada na linha dos multimeios e da comunicação visual, numa perspectiva mais abrangente.

Fui o primeiro chefe do Departamento de Comunicação Visual, implantado na Escola em 1971. Exerci mandato duplo de chefia no Departamento de Fotografia e Cinema, que substitui o anterior em 1975, tendo permanecido no cargo até 1979. Desde meu ingresso na Escola, além das discussões em torno da estrutura curricular, ocupei-me também em dotar o setor de condições mínimas para as atividades de magistério e de produção em cinema. Ampliou-se aos poucos a filмотeca iniciada em 1968 com cópias de filmes brasileiros produzidos naquela época, além de uma seleção de clássicos da história do cinema. A Universidade autorizou a aquisição de uma mesa de montagem, nas bitolas de 16 e 35 milímetros, a primeira que chegou a Belo Horizonte. Esse equipamento foi o fator técnico que mais favoreceu a continuidade do Departamento, abrindo perspectivas não somente para o treinamento e o exercício profissional de alunos e professores, mas também permitindo a integração com a comunidade, na base da oferta e intercâmbio de serviços. Os recursos humanos ampliaram-se lentamente até a atual situação, que propicia o oferecimento de disciplinas a outras instituições da UFMG.

Não poderia ter deixado de fazer esta menção do tempo que dediquei às demandas do Departamento e da Escola de Belas-Artes, da qual, em 1973, fui nomeado Vice-Diretor. Incidentes de diversas ordens impediram que eu me tornasse Diretor, o que hoje parece-me providencial na minha carreira: liberado desse ônus administrativo, tive disponibilidade para matricular-me no Curso de Pós-Graduação em Filosofia. Registro ainda, com particular complacência, uma tarefa antiga, encomendada em 1966 pelo Reitor Aluísio Pimenta, empolgado no seu projeto de reforma universitária: atuei como membro da comissão encarregada de propor a criação de um Instituto Central de Comunicação e Artes que, se implantado, poderia ter mudado a história da UFMG. Outro encargo, que eu não soube recusar, foi o do planejamento e da implantação do curso de comunicação social da Faculdade de Filosofia de Belo Horizonte, instituição particular que também compartilhava da euforia expansionista do ensino superior, no início da década de 70. Entendi que tinha em mãos uma oportunidade de testar, em meio diferente, minhas convicções e experiências sobre ensino de cinema. Logo prevaleceram, entretanto, os encargos administrativos, com a agravante do trabalho noturno. Aprovado o novo curso, retornei com exclusividade ao meu espaço na UFMG.

3. Exercício do magistério e produção de textos

Lecionei disciplinas de linguagem cinematográfica e de teoria do cinema nos cinco anos em que permaneci na Escola Superior de Cinema, conforme registro no primeiro capítulo. Tomando clara posição em defesa de um cinema voltado para a captação da realidade imediata (ou, se quisermos, mediatizada sob condições bem determinadas), apoiava-me ao mesmo tempo no sistema proposto por Taddei, usando provavelmente a forma deste último para permeá-la com as idéias do neorealismo. Perplexo quanto à verdadeira realidade do cinema, transmitia aos alunos minhas inquietações, recusando fórmulas que convergissem para a idéia do cinema-arte. Por outro lado, concentrava-me na exposição objetiva e sistemática do pensamento dos teóricos, com base no roteiro de Guido Aristarco. Minhas aulas fluíam através também da descrição de cenas e de seqüências de filmes, num procedimento em que a imaginação dos alunos era chamada a suprir a escassez de filmes disponíveis para exibição.

Mais tarde, na Escola de Belas-Artes, encontrei condições mais adequadas para o exercício do magistério. A disciplina de linguagem cinematográfica estendia-se por um ano inteiro, com a carga semanal de seis horas. As aulas, matutinas, destinavam-se a público homogêneo, bem diverso dos alunos da Escola de Ci

nema, divididos irremediavelmente em "teóricos" e "técnicos". Começo pelos rudimentos de técnica e de expressão cinematográfica, mas logo me encontro procurando levar os alunos a uma leitura ou apreciação mais abrangente do filme, projetado duas e mais vezes. Tenho nas mãos uma decupagem ou roteiro *a posteriori* de "Despedida de ontem", do alemão Alexandre Kluge, com anotações à margem de aspectos sobre os quais era preciso chamar a atenção: "apenas um plano, com interrupção abrupta da ação"; "imagem simbólica, busca de libertação"; "a sátira é evidente aqui, o processo de aceleração será usado diversas vezes no filme"; "sequência com montagem alternada, crescimento gradativo da ação", e assim por diante. Aos poucos, a situação do curso e os interesses dos alunos levaram-me a dar prioridade aos filmes sobre artes plásticas, que serviam a um duplo propósito: o ensino do cinema e a integração com outras áreas. O método usado era o de identificar cada sequência do filme, descrevendo seus componentes narrativos e as idéias transmitidas para, em seguida, discutir os recursos de cinema empregados pelo realizador. Procurava fazer o aluno superar o nível de afirmações do tipo "a fotografia é muito bonita" ou "a montagem é dinâmica", levando-o a uma leitura objetiva como a de que "a montagem alternada permite o confronto entre a obra do artista e os lugares onde viveu" ou de que "o movimento da câmara explicita a narrativa contida neste quadro", por exemplo. A análise tinha total prioridade sobre os juízos de valor. Acho interessante, como reminiscência da minha procura pessoal, anotar a aplicação do método "é a história de", que encontro em texto sobre "análise estrutural", distribuído aos alunos:

"O filme 'Les chemins de Cézanne', de Robert Mazoyer, parte da evocação dos lugares em que o pintor nasceu e viveu a sua juventude. Menciona sua amizade com Zola e o isolamento do pintor em relação ao mundo. Determina as várias influências artísticas sofridas por Cézanne, de Delacroix a Rubens, até o encontro com Pizarro, que viria definir os rumos da sua obra"³⁴.

A proposta era sempre a da visão geral, sintética, logo desdobrada em segmentos que desenvolviam aspectos nela contidos:

"Penetrando ainda mais na dissecação da obra de Cézanne, o filme aponta a recusa do mestre diante da evolução da luz sobre o motivo: uma paisagem natural é mostrada em diversas horas do dia, para salientar as diferenças de tonalidade que poderiam influenciar o pintor. A conclusão, exemplificada com quadros de Cézanne, é a de que há verã sempre sol na sua pintura"³⁵.

x As aulas propunham-se também estimular o aluno a redigir, sobre cada

filme, um texto que não fosse meramente opiniático, mas se baseasse nas conclusões da dupla análise, "estrutural" e "cinematográfica":

"A estrutura dada pelo diretor é válida, pois permite acompanhar o artista em seu trabalho e possibilita o conhecimento de outras obras. A progressão do processo criativo, bem como a manipulação do material pelo artista, introduzem o espectador no mundo particular de Buffet e o fazem sentir-se mais estreitamente vinculado à sua arte. Ver um pintor trabalhar, captar toda a sua criatividade, é muito diferente de ver suas obras acabadas numa galeria ou museu. É quase um contato pessoal, por isso mesmo mais sensível e interessante. Para os estudantes de arte ou para seus aficcionados é mesmo emocionante"³⁶.

Nessa época interessavam-me particularmente as relações do cinema com a literatura e com o teatro. Tomei contato com a bibliografia disponível³⁷, desenvolvi nas aulas estudos comparativos entre filmes e suas fontes literárias, escrevi pequenos textos sobre adaptações cinematográficas de contos e de romances. Intensifica-se minha aproximação do cinema brasileiro, favorecida pelas frequentes e minuciosas análises, na moviola. O texto seguinte, de 1968, tem a particularidade de mostrar como eu ainda procurava discutir e assimilar as idéias da "personagem de ficção":

"Um elemento básico, indispensável ao estudo das relações entre cinema e literatura, é a determinação das diferenças que se colocam entre a linguagem da imagem da palavra. Que haja semelhanças, aproximações mais ou menos íntimas, entre o filme e a literatura, não resta a menor dúvida. Paulo Emílio Salles Gomes chega mesmo a definir cinema como "teatro romanceado ou romance teatralizado", o que eu julgo uma cômoda simplificação do problema, como se a perspectiva sociológica pudesse ser a única posição, ao mesmo tempo válida e categórica... Interessa-nos, portanto, examinar as diferenças existentes, agrupando-as de acordo com alguns pontos de vista, que não têm a pretensão de serem exaustivos"³⁸.

O exame dessas diferenças era feito através da aproximação entre trechos do romance (capítulos, estrutura, personagens) e sua correspondência no filme: na prática, um estudo textual comparativo, sem a consideração mais ampla do contexto, sobretudo no caso do filme³⁹. Essa tendência (ou opção) poderia talvez ser explicada pela configuração do instrumental de trabalho que acumulei durante minha formação. Não faltavam, na época, os estímulos de enfoques diferentes, aos quais aliás eu adería nas leituras, reflexões e discussões em aula. É o caso do livro-tese de Jean-Claude Bernardet que, de "jovem esteta europeu bas

tante contemplativo e um tanto melancólico", transforma-se em "escritor brasileiro em ponto de bala para seu país e seu tempo", como prefaciava Paulo Emílio⁴⁰. Chamava ainda a atenção para a descoberta do autor: ver o cinema brasileiro como um todo orgânico e procurar associá-lo com os aspectos mais variados da realidade nacional. Em que pesem todas essas influências, mantenho-me no meu caminho:

... "Apesar dos capítulos de "Vidas Secas" terem uma notável autonomia, não deixa de haver uma sucessão narrativa, ligando e explicando os acontecimentos. Nelson Pereira dos Santos achou de alterar essa estrutura em alguns pontos importantes, o que veio contribuir para consolidar a fluência que o filme adquiriu. Assim, Fabiano terá oportunidade de encontrar o soldado amarelo, quando do episódio do fiscal da Prefeitura. Esse encontro, através do qual o soldado aparece como elemento antipático e prepotente, virá preparar o clima do segundo encontro, em que Fabiano será convidado para o jogo de cartas"⁴¹.

Em 1972 sou convidado para fazer uma exposição sobre "cinema no modernismo", no âmbito de um curso sobre Modernismo no Brasil, incluído na programação do 6º Festival de Inverno da UFMG; no ano seguinte, em circunstâncias semelhantes, assumo a tarefa de discorrer sobre "cinema e teatro". Os dois trabalhos serão posteriormente transformados em texto e publicados⁴². No primeiro, após uma introdução de caráter histórico com citações de Jean Epstein e uma descrição sobre cinema brasileiro na década de 20, mostro-me rigoroso no julgamento da obra de Humberto Mauro, apressando-me embora em reconhecer a "força do (seu) lirismo primitivo". Baseio-me em afirmações de Paulo Emílio, datadas de 1960, para admitir que "se ele (Mauro) houvesse escolhido outro meio de expressão artística, a sua contribuição não teria superado o limite restrito da curiosidade regional"⁴³, concluindo que a eclosão do "modernismo" no cinema brasileiro dar-se-á apenas no surto do *cinema novo*, com um atraso de quase trinta anos em relação à literatura. Hoje eu seria certamente menos rigoroso com os filmes de ficção de Humberto Mauro. Em "Sangue Mineiro" (1929), por exemplo, eu acusava a cópia de certas formas expressivas do Griffith de "True heart Susie" (1919). Não retomo a questão. Cito simplesmente um trecho do artigo que ilustra minha maneira habitual de escrever sobre cinema, naquela época:

... " 'Aruanda', de Linduarte Noronha ... aborda os problemas de uma comunidade miserável, instalada num antigo quilombo na Serra do Talhado, na Paraíba. A realidade de é recriada pelo cineasta em termos de incisivas situações vividas pelos moradores do lugar: a capina, a procura da água, a construção das taperás, a confecção

rudimentar de utensílios e sua venda posterior, na feira. Nota-se certo cuidado nas composições, mas não há exercitação fotográfica gratuita. O texto narrado com voz normal é direto, seco, sem ornamentações literárias. No fundo musical, busca-se o folclórico e não o exótico"...⁴⁴.

Entendo ter sido significativa no meu caminhar a experiência acumulada pelo ensino das disciplinas de Jornalismo Cinematográfico no Curso de Comunicação Social da FAFICH/UFMG, a partir de 1974. Como referi acima, a matéria era nova, introduzida pela recente reforma curricular. Tornava-se indispensável, antes de mais nada, definir "jornalismo cinematográfico". Professores de outros Estados entenderam que a legislação visava o cine-jornal. A interpretação pareceu-me restritiva e defasada. Desde o primeiro momento optei por trabalhar com o filme documentário brasileiro, quase sempre de curta metragem. Considerando que os alunos já haviam cursado uma disciplina introdutória de cinema, iniciava minhas aulas procurando relacionar esses fundamentos com a prática da análise fílmica. A uma primeira exibição de cada filme seguia-se o levantamento informal de opiniões, que dava lugar à identificação das idéias transmitidas nos planos, cenas e seqüências, conforme cada caso particular, completando-se a análise com a nomeação dos recursos expressivos utilizados: som direto ou "off", narração, características da produção, modos de coleta de depoimentos, montagem linear ou alternada. Valia-me das idéias de Sérgio Santeiro, exibindo alguns dos filmes citados no artigo "A voz do dono", que circulava em folhas mimeografadas. A segunda visão de cada filme, atingindo níveis mais profundos de leitura, permitia o esclarecimento de dúvidas e subsidiava o aluno na elaboração da sua interpretação pessoal (um texto por semana, de dez a doze em cada semestre). Os trabalhos eram lidos em sala de aula e discutidos pelo grupo, abrindo-se dessa forma um espaço fértil para a troca de idéias, em momento histórico de intensa repressão política. Vez por outra o debate sobre um filme ensejava oportunos confrontos ideológicos, ocasiões em que a massa neutra da turma podia acompanhar a discussão entre os poucos colegas que assumiam radicalizações de esquerda ou de direita. Sempre que possível, a metodologia comportava a leitura de críticas de filmes, publicados em jornais e revistas, como também de ensaios sobre cinema brasileiro. A técnica do estudo comparativo foi uma constante nesses trabalhos. Comparavam-se entre si documentos de temas nordestinos, comparava-se o uso do som em dois ou mais filmes, comparavam-se os textos publicados em jornais e revistas com os trabalhos dos alunos. Em alguns semestres privilegiados, surgiram recursos para a produção de filmes de curta metragem, até mesmo em nível profissional, realizados pelos

alunos ou, pelo menos, contando com a sua efetiva participação na equipe.

Nessa fase da década de 70 aproximei-me muito das análises publicadas por José Carlos Avellar no "Jornal do Brasil". Para falar de um filme, Avellar investiga pistas que o conduzem à descoberta de características dominantes (um objeto, gestos que se repetem, uma seqüência inteira, a maneira de se colocar a câmara, um motivo visual ou sonoro), a partir das quais ele procura evidenciar a visão (consciente ou não) do realizador e o discurso implícito no filme. Ele jamais emite juízos de valor, no sentido tradicional. Simplesmente analisa, estabelece elos entre o filme e outros filmes, entre o cinema e aspectos da realidade circundante, como entre a pornochanchada e a censura daqueles anos⁴⁵. Meticuloso, chegando algumas vezes ao excesso do pormenor, forçando em outras as figurações analógicas, o ponto de partida de Avellar é a realidade elementar e imediata da imagem. Por outro lado, entende que a compreensão do cinema brasileiro será tanto mais eficaz quanto mais se consiga deixá-la em aberto, como fragmento de um processo que se definirá pelas referências a outros processos (políticos, sociais) dos quais ele é, ao mesmo tempo, o reflexo⁴⁶. Um texto sobre a abordagem crítica do filme, que publiquei em 1976, sintetiza aspectos dessa metodologia e aponta minhas aproximações com os críticos profissionais. A conclusão do artigo registra meu posicionamento pessoal:

"A dificuldade da crítica cinematográfica está justamente aqui: diante de cada novo filme, ou melhor, diante de cada nova proposta de elaboração fílmica da realidade, é indispensável que o crítico refaça seus conceitos e destrua seus preconceitos, numa abertura que se requer constantemente renovada".⁴⁷

4. A profissão de montador e o exercício da expressão

Sempre me atraiu a montagem em cinema. Seja qual for o pressuposto teórico adotado e mesmo quando este parece inexistir na cabeça do realizador, montar um filme traduz-se, na prática, pela ação de selecionar, organizar e emendar planos isolados a fim de se chegar, através de uma sucessão tendencialmente narrativa de imagens e sons, à expressão de idéias. Esse encadeamento sempre *dirá* algo mais do que o já presente em cada segmento de montagem, mesmo quando simplesmente denota a total indiferença na relação entre duas tomadas. A montagem, em combinações praticamente inumeráveis, equivale à mentira ou à verdade; destaca fa-

tos e personagens; provoca impulsos e intensifica emoções. Mesmo no mais desprezioso filme didático ou institucional, montar é descobrir maneiras rítmicas de ligar dois planos, é esconder ou salientar o corte, é enxugar a prolixidade da narrativa, é sublinhar tempos fracos ou fortes, estabelecer relações entre imagem e som; montar é correr o risco de suprimir o que deveria ser dito, de multiplicar ou de dividir a expressividade natural (ou produzida) da imagem. Montar é, às vezes, fazer milagre, encontrar soluções para unir dois planos que se repelem, é criar movimento onde ele não existe, é (pela ausência) revelar a integridade do mundo. Não faço teoria, enumero apenas algumas impressões que em mim desperta o ofício de montador.

Com a moviola à inteira disposição no Departamento, tive sempre campo aberto para desenvolver pesquisas e exercícios voltados ao aperfeiçoamento da habilidade artesanal exigida pelo ofício, filtrando aos poucos para a minha prática os princípios e as regras que eu havia aprendido nos livros. Comecei em 1969 a usar o equipamento, recém-chegado da Itália, com o documentário "O anjo torto", de José Américo Ribeiro. Desde então montei cerca de 30 filmes curtos, tendo terminado há menos de um ano a edição de imagem e som do longa "Idolatrada", de Paulo Augusto Gomes. A atividade de montador foi, inclusive, o elo principal que me manteve ligado à vivência cinematográfica no período de três anos (1980-1983) em que prestei serviços de administração superior no Ministério da Educação e Cultura. Em horários noturnos, nos fins de semana, apesar de todos os sacrifícios e da escassa compensação financeira (os realizadores sempre eram colegas ou amigos, até hoje não me instalei na profissionalização), editar um filme tem sido para mim, em meio à agitação da vida universitária, em todas as ocasiões, sinônimo de plenitude, de distensão, de criatividade: um fazer que contribuiu decisivamente para que eu encarasse o cinema com olhos mais abertos e menos absolutos, aceitando o *lugar* de cada idéia que se transformava em filme, sentindo o peso de cada rolo de celulóide, mesmo se à revelia de certezas racionais aparentemente inabaláveis.

Acostumei-me a trabalhar ao lado do diretor do filme e até bem pouco tempo não tive assistentes. Nunca considerei secundária a tarefa de selecionar e de ordenar os planos do copião, segundo as indicações do roteiro ou da cabeça do realizador. Procurei sempre participar ativamente de todas as etapas do processo da edição, em diálogo constante, sugerindo pontos ideais para os cortes, propondo esta ou aquela elipse, apontando as alternativas de modificação no fluxo narrativo desejado. Minhas preferências de montador recaem sobre filmes ba-

seados em roteiros flexíveis, mesmo à custa de maior número de procedimentos preparatórios. Foi o caso de "Em nome da razão", de Helvécio Ratton, sobre a condição trágica de doentes mentais albergados em grande hospital psiquiátrico. Ao longo de um fio narrativo determinado pela crescente gravidade dos casos registrados nos diversos pátios da instituição e, ainda, pelo *leit-motif* da câmara que avança no corredor em cujo final encontra-se, na claridade, a rigidez de um doente lobotizado, o documentário de 25 minutos nasceu no dia-a-dia da mesa de montagem, a partir evidentemente da riqueza dos documentos colhidos pelo realizador. Outro *filme de montagem* foi "Ziraldo", de Tarcísio Vidigal, quando a situação oposta de escassez de material obrigou-me a testar variadas estruturações do discurso narrativo antes de chegar à solução definitiva. A montagem mais complexa aconteceu no caso de "Polícia: crimes dos irmãos Piriã", de Luiz Alberto Sartori, que misturava ficção e documentário, som direto e ruídos de sala, prevalecendo as seqüências com planos curtíssimos. Nesse filme editei mais de duzentos tiros, de pistola ou de fuzil, alguns normais, outros com ricochete, sendo obrigado a reativar velhos hábitos de disciplina a fim de dar conta da tarefa.

Se a montagem significou para mim a manutenção de amarras na realidade do cinema, confesso que nunca tive muita paciência para assumir a tarefa minuciosa e (sob um certo prisma) abstrata de fazer roteiros cinematográficos. O projeto de longa metragem "Um certo Miguilim", que concorreu a financiamento da Embrafilme através do polo cinematográfico de Minas Gerais, foi a exceção ponderável a essa regra. Na maioria dos filmes que realizei fiz a opção pelo estabelecimento prévio de parâmetros muito genéricos que se concretizavam nos enquadramentos e na seleção de planos sugeridos pelo próprio ato de filmar e que, somente na mesa de montagem, organizavam-se no encadeamento definitivo das situações registradas. A narração, no caso dos filmes institucionais, foi sempre redigida após uma primeira montagem, tornando-se assim, em termos práticos, uma decorrência desta.

Passando agora a essa parte do currículo que me atribui o predicado de cineasta, escolho como exemplo a experiência que me ficou como a mais gratificante de todas. "Cerâmica do Vale do Jequitinhonha", documentário de 12 minutos produzido em 1975, em momento de total disponibilidade de espírito, registra minha maneira particular de ver o cinema, enquanto postado atrás da câmara.

Acabava eu de sair da convalescença de 70 dias a que me forçara uma hepatite. Havia lido e relido um roteiro cinematográfico, adquirido de Paulo Lei

te Soares, sobre diversas formas de artesanato do Vale do Jequitinhonha, com indicação dos lugares a serem mostrados e das pessoas que seriam entrevistadas. O texto da narração estava pronto, resumiam-se também as falas dos artesãos, transcritas de pesquisas prévias. Tinha no bolso suficientes recursos do Instituto Nacional do Cinema para a produção, subordinada ao compromisso do treinamento de alunos do curso de comunicação. Nosso guias eram dois técnicos da CODEVALE, conhecedores da gente e do lugar, pois comercializavam na capital os produtos do artesanato. Formou-se a equipe, partiram duas kombis com dezessete pessoas, entre profissionais e estudantes, rumo a Carai, 5.000 habitantes, primeira etapa prevista para o percurso. Hotel desconfortável, comida farta e gostosa, até uma festa oferecida pelo prefeito ao grupo todo. No dia seguinte, vinte e três quilômetros de péssima estrada, mais duas léguas a pé com o equipamento em Tombo de burro. De repente, sobre o lajeado, a casa de Noemisa, a artesã, sua mãe e suas irmãs, asseadíssimas. Sabedores da filmagem, surgiram como que por encanto parentes e amigos, perfilando-se ao longo do alpendre, para a fotografia. Tive o primeiro pressentimento: precisava registrar aquilo, aquele oferecimento inesperado, deixando o resto para depois. Mãe e filhas foram conosco para um lugar próximo mostrar como se prepara o barro. Na volta, encontramos Noemisa sozinha, de cabeça baixa, concentrada na sua arte de fazer bonecos de argila. Minha segunda percepção foi a de que me competia, simplesmente, documentar os seus gestos, nos dedos hábeis a massa informe virando beleza de se contemplar. Percebi então que, se descrevesse a criação de um único boneco, destinado a ocupar o seu lugar nos grupos dos batizados, ou dos casamentos, ou das caçadas, ele estaria figurando toda a arte do fazer de Noemisa. Determinei logo as posições da câmera, mandei rodar metros seguidos de película, preocupado em não quebrar a continuidade daquele criar. Noemisa, calada, parecia indiferente a tudo; de seguro, seus dedos agiam como se estivessem sozinhos no mundo. Quando ela terminou o boneco, colando os braços e furando os olhos, percebi que o filme estava pronto. O resto viria completar esse núcleo principal. Filmei outras artesãs e o solitário Ulisses que, antes de posar, no trabalho e oferecendo suas peças, declarava a intenção de "deixar fazer" os bichos de muitas cabeças, pois "eu sou crenté e isso aí é contra a *relegião*". Em momentos tranquilos, sem a câmera, o gravador Nagra registra depoimentos, sons do sertão, a música que as pessoas sabiam cantar. Filmei ainda a feira de Araçuaí e o assistente de direção, José Américo, a artesã de Itamarandiba; em Belo Horizonte, para terminar, as peças expostas à venda.

Na mesa de montagem, aos poucos, eu ia inventando o lugar certo para

cada plano e cada seqüência. Pequenos blocos narrativos eram formados e logo desfeitos, um segmento previsto para o início do filme era finalmente colado no seu final. Algumas definições impunham-se:

- . as ações de Noemisa formarão um bloco intocável;
- . os objetos prontos, expostos sobre a terra, ganharão realce se editados com a voz e o canto de Joana, a das cabras e dos bodes;
- . a inclusão de cenas com luz artificial poderia quebrar a unidade fotográfica.

Por esse mesmo motivo, deixou-se de lado a narração, entendendo a equipe que valia a pena sacrificar o aporte da informação em favor da homogeneidade lírica do universo do Jequitinhonha. Da minha parte, ao montar o filme daquele modo, estava convencido de que fazia uma opção de estrutura, entre tantas outras possíveis. Nem tão seguro assim. A certeza de ter encontrado o equilíbrio na heterogeneidade de elementos que constituem o filme eu só a tive pelo reconhecimento dos que assistiam "Cerâmica do Vale do Jequitinhonha" e pelo prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Brasília, em 1976.

Revivo a experiência, passados quase oito anos. Leio o artigo de José de Lima Acioli sobre a problemática da alteração da realidade pelo ato de filmar⁴⁸. Descreve ele o salto da Mecânica Clássica à Mecânica Quântica, chamando a atenção para o fato de que a medição de fenômenos microscópicos determina a substituição do princípio de causalidade pela mera probabilidade (princípio da incerteza): "...uma medida efetuada sobre um sistema microscópico o perturba de tal maneira que sua informação não traduz o estado em que o sistema se encontrava mas, sim, aquele já perturbado pela própria medida"⁴⁹. Aplicando a teoria ao documentário cinematográfico, diz Acioli que o ato de filmar, com a parafernália de luzes e de pessoas, se não afeta "situações factuais manifestadas por grandes grupamentos sociais", interfere e perturba quando se "trata do indivíduo, de sua privacidade e de suas reações psicológicas"⁵⁰. Faço uma aplicação dessa teoria ao meu próprio documentário, a fim de procurar entender como obtive a inegável espontaneidade dos figurantes. O primeiro dado é que os artesãos do Jequitinhonha possuíam estranha e surpreendente intimidade com a câmera fotográfica: a mãe de Noemisa refere-se aos que vem "tirar o retrato da gente". Por outro lado, as condições privilegiadas de luz exigiram apenas uma câmera no seu tripê, posta da a razoável distância da artesã, com a presença exclusiva do realizador e do seu fotógrafo. Finalmente, o que se filmava (os gestos de Noemisa, a habilidade dos seus dedos) não era passível de inibição. Colheram-se depoimentos de pessoas que, naturalmente, gostam de contar casos; ainda por cima, as gravações foram

feitas em momentos distintos dos da filmagem. Concluo que, por todos esses motivos, a realização de "Cerâmica do Vale do Jequitinhonha" não alterou o comportamento daquelas pessoas, tendo sido possível, naquele caso particular, a convivência habitualmente antagônica, ainda no dizer de Acioli, da *qualidade técnica da informação* com a *exatidão da informação*. A qualidade do meu documentário estaria ancorada na retratação (fiel e simples) de uma realidade que, posteriormente, através da montagem e da edição, foi poeticamente (no sentido do *fazer*) elaborada.

5. O Festival de Inverno da UFMG e outras passagens pelo campo da extensão

Seria liminarmente descabida, no âmbito de um memorial, a abordagem dos aspectos gerais da história do Festival. Não posso, no entanto, deixar de me referir com certo vagar a esse evento grandioso de arte e cultura, porque foi no seu âmbito que me dediquei com mais intensidade à prática da extensão universitária, programando exposições cinematográficas, organizando cursos, coordenando debates na área de comunicação visual. Participei nessa condição de todos os Festivais, de 1967 a 1983; apenas em alguns desses anos minha presença foi menos atuante.

O Festival nasceu do encontro de professores que procuravam tornar viáveis projetos de cursos intensivos, destinados ao aperfeiçoamento de alunos. Visavam, entre outros objetivos, quebrar a rigidez do ensino acadêmico, levar os alunos a experimentar a atmosfera barroca de Ouro Preto e a realizar profunda atividade criativa durante as férias de julho. Adotaram um rígido esquema de trabalho, com oito horas diárias dedicadas às artes plásticas ou à música; à noite, variada programação cultural, que reunia alunos e professores, com teatro, dança, cinema, concertos. O primeiro Festival realizou integralmente sua proposta básica: foi homogêneo, flexível, simples. Os bons resultados estimulariam, nos anos seguintes, a inserção de outras áreas universitárias, como teatro, dança, literatura, história, arquitetura. Então, o Festival implodiu de pessoas, de idéias, de experimentos, que agitavam a cidade. Tornou-se dispendioso, problemático: no final de cada mês de julho, pairava inevitavelmente no ar a pergunta sobre se deveria ou não haver o Festival do ano seguinte. Ouro Preto, com alguma razão, sentia-se usada, menosprezada, aviltada pela multidão estranha que chegava de todos os cantos do país, atraída pelo brilho da festa, apesar de toda a repressão encenada pela polícia. Em meio a um grande tropel de admoestações e de críticas, elevavam-se a custo vozes lúcidas e conscientes que defendiam o Festival, a seri

idade dos cursos, a dedicação e o aproveitamento dos alunos, a competência dos professores, a qualidade dos espetáculos nas ruas, nas praças, nos palcos da cidade. Nos dez anos de Ouro Preto, as equipes diretoras sempre amargaram dificuldades e decepções por conta de problemas de alojamento, de alimentação, de transporte. A um certo momento foi preciso imaginar uma programação especial para crianças, a fim de que o ânimo dos pais fosse abrandado.

Acompanhei de perto o planejamento e a execução de cada Festival. Em 1976, coube-me a direção dos cursos. Em 78, como coordenador geral, assumi a responsabilidade de dar início a uma segunda fase, com a proposta de retomada dos primeiros anos, em torno das atividades básicas de artes plásticas e de música. Mais importante, em termos de experiência pessoal, foi a mudança para Diamantina, em 1981, depois da impossibilidade de realizar o Festival em Ouro Preto, no ano anterior. Ainda no mês de abril, coordenava eu uma caravana cujo líder era o professor Ayres da Matta Machado, diamantinense culto e respeitado, incumbido de convencer autoridades civis, clero e povo em geral de que o Festival traria apenas os benefícios da arte e da cultura, respeitando os valores da cidade, a alegria da sua paz interiorana. Mais do que isso. Pensando diferente, o Festival procuraria fazer seu planejamento a partir da demanda dos alunos potenciais da região, aos quais se reservava a maioria das vagas disponíveis. O risco era grande, sabíamos muito bem. Mas tudo deu certo. Diamantina assumiu o Festival, participou das pesquisas, sugeriu temas e eventos, forneceu condições para os programas de animação cultural na periferia. O próprio povo abriu a festa, promovendo desfile de carros alegóricos que contavam a história da cidade, numa integração com os agentes culturais, como jamais ocorrera no passado.

Esta experiência de extensão marcou profundamente minha maneira pessoal de ver e de entender a cultura. Por outro lado, proporcionou-me contatos variados com as pessoas e instituições responsáveis pela política cultural do país. Acompanhei, por exemplo, os primeiros passos da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) do Ministério da Educação e Cultura, precisando às vezes de muita paciência para explicar aos jovens técnicos a dimensão de experiências bem sucedidas de arte e cultura que, por um motivo ou outro, não se ajustavam à programação que eles pretendiam implantar. Houve momentos de discussão, de expectativa, de impasse. Tomei pessoalmente, apoiado pelo Reitor da UFMG, a decisão de não realizar o Festival de 1980, impelido pelas circunstâncias a quebrar uma tradição de treze anos. Nessas andanças em busca de apoio e de dinheiro, tive o privilégio de encontrar no meu caminho a personalidade de Aloísio Magalhães, cujo trabalho acompanhei de

perto nos seus dois últimos anos de vida. Guardo de Aloísio a lembrança e a lição da competência profissional aliada à cordialidade que o fazia interessar-se sempre pelas pessoas e pelas coisas.

Mas já é mais do que tempo de voltar à minha área específica, refletindo um pouco sobre o sentido que procurei dar à programação cinematográfica do Festival de Inverno, nesses dezesseis anos. Entendo que a escolha dos filmes explica e reflete um pouco minha maneira de ver o cinema, feita a ressalva de que era também determinada pela disponibilidade de cópias no mercado distribuidor. Começo por 1967, quando se ofereceu aos participantes o ciclo inédito de *cinema direto*, desde os irmãos Lumière a exemplares do cinema novo brasileiro. No 2º Festival o destaque era para uma "revisão da história do cinema", com praticamente todos os filmes da Cinemateca do MAM (RJ) disponíveis para exibição; outro gênero que fazia carreira: o *cinema de animação*, preferência incondicional do público de todos os anos, desfilando a obra de criadores canadenses, búlgaros, tchecos, brasileiros, entre tantos outros. Nos anos de maior repressão política, a presença da censura levava-nos a alternar filmes de países socialistas com os do lado de cá, fato que hoje soa como pitoresco. Mas, logo, uma *semana do moderno cinema brasileiro* e uma *retrospectiva do cinema brasileiro* inaugurariam a linha que seria mais enfatizada na programação dos anos seguintes. Além dos filmes esparsos, organizavam-se ciclos retrospectivos (Humberto Mauro, Cinédia, Vera Cruz) e mostras individuais (Joaquim Pedro de Andrade, David Neves, Walter Lima Júnior, João Batista Andrade); em dois anos seguidos, exibiram-se os filmes selecionados para o Festival de Gramado, com a presença de realizadores para debates sobre cinema brasileiro. Este, aliás, tinha presença garantida dentro dos próprios cursos, como ilustração de aulas de artes plásticas e de literatura. Não sei se todos concordarão comigo, mas atribuo grande importância à atividade de programação cinematográfica, autêntica extensão universitária nas suas dimensões social, cultural e pedagógica.

Em 1978, como coordenador, procurei reativar a experiência bem sucedida do Festival Mirim, voltado para a população infanto-juvenil de Ouro Preto. Sob a direção de Heliana, minha mulher, que já vinha desenvolvendo atividades de educação artística a partir da proposta do *Cineduc*, os cursos de iniciação à pintura, ao desenho, à música e à dança foram montados através da exibição e da discussão de um filme de curta-metragem, que adquiria uma função integradora. Os adolescentes inscritos receberam noções específicas de cinema e aprenderam a escrever roteiros. Alguns projetos foram efetivamente realizados, marcando presença

no encerramento do Festival (incluídos também o de 1979 e o de 1981, este em Diamantina) a exibição de audiovisuais e de filmes em Super-8 sobre turismo, ecologia e lazer, além de filmes de ficção com figuração de época. O importante é que as crianças desenvolviam as próprias idéias, visualizavam os seus roteiros, aprendiam a manejar a câmera, colavam elas mesmas os pedaços de película, criavam os sons que seriam gravados na trilha sonora. Discutia-se muito, na ocasião, se era conveniente proporcionar àqueles alunos, geralmente pobres, um contato eventual e provavelmente único com esse meio de expressão caro e sofisticado. Prevalecia o bom senso, defendendo a posição de que as oportunidades devem ser oferecidas a todos: ainda que fugidios, esses momentos de plenitude criativa deitam suas raízes, despertam impulsos e necessidades variadas, contribuem para educar a criança e o adolescente, no sentido etimológico do termo. Em 1979, o projeto teve início com um curso de cinema para um grupo de trinta professores de educação artística, de todo o Brasil; nas aulas de apreciação familiarizavam-se também com técnicas de utilização do filme nas classes de primeiro grau. Depois de duas semanas como estudantes, eles voltaram a ser professores, lecionando para os meninos e meninas do Festival Mirim. O resultado foi positivo, apesar da resistência de alguns ao uso do cinema como ponto de referência das atividades de educação artística, habituados que estavam aos recursos tradicionais. Talvez por isso, no fim do mês, alguns filmes das crianças eram inegavelmente melhores do que os dos adultos. Distanciando-se desses eventos, entendo que atrás da sua objetividade encontra-se ainda o benefício da divulgação de aspectos da realidade nacional, veiculados pelo filme e, de outra forma, raramente discutidos em sala de aula.

Retomei a experiência no período em que exerci a função de Delegado do Ministério da Educação e Cultura. Movia-me, além do mais, a vontade de extrapolar um pouco as tarefas puramente administrativas que me tomavam grande fatia de tempo. Buscando apoio na Embrafilme e na Prefeitura de Belo Horizonte, dei início ao projeto *Cinema na Escola* que, em síntese, consistiu na programação semanal de filmes curtos brasileiros em oito escolas municipais de primeiro grau. Preparados por um curso intensivo de iniciação ao cinema, os professores envolvidos no projeto encarregavam-se de exhibir e discutir cada filme, selecionado sempre que possível em função de programas didáticos ou de eventos cívicos ocorrentes: semana da pátria, dia do índio, semana dos transportes, festas populares. A projeção de cada curta-metragem brasileiro gerava idéias para as aulas de arte, dinamizava o clube de ciências, fornecia temas para a execução de colagens, inspirava a redação de textos sobre direitos humanos. As principais etapas desse trabalho estão resumidas em folheto editado na Delegacia do MEC e documentadas pelo filme de 20 minutos que realizei no final de 1982, com o título

do projeto: "Cinema na Escola"⁵¹.

Ao fazer o planejamento desse documentário cinematográfico, movia-me a intenção de retomar a experiência bem sucedida de "Cerâmica do Vale do Jequitinhonha", ou seja, a de captar eventos significantes sem alterar-lhes a espontaneidade. Selecionei cinco escolas, pedi a cada coordenador que escrevesse um roteiro indicando aspectos do trabalho que lhe pareciam mais condizentes com a proposta do filme, já previamente discutida, em duas ou três reuniões, por todo o grupo envolvido. Filmei com câmera de 16 milímetros, blimpada, usando o som direto pela primeira vez. Ao chegar a cada escola, pela manhã, tomava contato com o roteiro preparado, selecionava as idéias possíveis de realizar, iniciava imediatamente as filmagens, que se prolongavam por um ou dois períodos. O registro de imagem e som durou cinco dias. Tenho agora, na moviola, a massa desordenada do material copiado, que me cabe organizar a fim de *contar* o que é *cinema na escola*. Quero falar da atividade em si, não daquele projeto em particular. Parto da presunção de que superei alguns problemas, como o da interferência da câmera de filmar na integridade dos fatos registrados. Um pouco porque aqueles meninos e meninas estavam realmente acostumados a discutir filmes na sala de aula e, assim, encaravam a equipe de filmagem como parceiros de um jogo que eles já conheciam. Num dos casos, os alunos falavam sobre um filme que tinham visto, pela primeira vez, momentos antes da filmagem. O problema era imaginar como esses fatos iriam aparecer para o espectador, na dimensão da imagem e do som. Adotei um tipo de construção em zigue-zague, que me pareceu adequado para relacionar os fatos entre si, unificados previamente porque todos *diziam* algo sobre cinema: cenas de um filme, depoimentos sobre o projeto, atividade inspirada por um filme, debate sobre esse mesmo filme. Desinteressado em transmitir uma opinião conclusiva sobre o tema, preferindo ao contrário comunicar apenas o *espírito* do projeto, já havia decidido que não usaria a narração. O material disponível se articulou da seguinte forma:

- . Depoimento de professora sobre o projeto
- . Debate sobre "Fábula da festa no céu" (cenas desse filme)
- . Prossegue e termina depoimento da professora
- . Debate sobre "Criação" (cenas desse filme), com intervenções do diretor do filme, encenação sobre o tema da repressão
- . Menino coloca filme no projetor, em "off" pai fala sobre o projeto
- . Depoimento de mãe sobre o projeto
- . Crianças "armam" um carro de boi de papelão, outras crianças traba-

- Tham com argila e outros materiais sobre esse tema; mãe (professora) fala sobre o carro de boi, prossegue em "off"
- . Menina controla se projetor está bem carregado, faz gesto de aprovação
 - . Dois professores sugerem o estudo comparativo entre filme e literatura, cenas de "Lizetta"; professora diz que o cinema serve para a integração de área, na escola
 - . Professora e alunos expõem suas aplicações científicas do filme "O lobo se estrepa"; voz de menina fala sobre os personagens, sobre feminismo e sugere a realização de um filme (imagem: mão folheia livro sobre cinema)
 - . Jogral sobre direitos da criança, prossegue em "off" com cenas de "A menina e a casa da menina", debate sobre esse filme alternado com a construção de um mural (colagens) sobre uma cidade: carros, prédios, favela
 - . Professora começa a projeção de um filme, as luzes se apagam, meninas e um menino olham para a tela - música - letreiros finais.

Como dizia, essa estrutura nasceu na mesa de montagem. É evidente que ela me parece adequada para transmitir aquilo que eu realmente pretendia dizer sobre o projeto. Não uma fala precisa, mas uma sugestão a partir de informações esparsas, vistas de diversos ângulos: um filme aberto, pelo menos na sua intenção. As reações do público têm variado. Algumas pessoas acham que os debates foram preparados, outras que as crianças demonstram um saber incompatível com a idade. Técnicos da Embrafilme dizem que o filme não é autônomo: ele só teria sentido se *explicado* por alguém. Alguns, finalmente, chocam-se com o artificialismo do jogral, não reparando que a situação, em si mesma, é artificial. Cuido para que essas opiniões não me atinjam no meu lado puramente sentimental. Acontece que os comentários compreensivos (no sentido de entendimento) também não me satisfazem. A incerteza quanto à dimensão *objetiva* de "Cinema na Escola" colhe-me no momento em que redijo este memorial. Experimento o impasse que deve acometer cada realizador que se pergunta honestamente sobre a expressividade da sua obra. Sinto dificuldade em me colocar do lado de fora do filme, agir como se fosse o filme de um *outro*, como aconteceu tantas vezes no passado. Percebo agora a distância que há entre o *fazer* e o *dizer* e, pela importância que atribuo à coisa, registro tudo isso no presente destas memórias.

Minha experiência de ensino de cinema para as crianças e adolescentes havia começado nos tempos do Colégio Universitário, com a diferença de que se tratava de rapazes e moças da terceira série do segundo grau, em condições de assimilar informações mais avançadas. Utilizei sempre, nesses casos, uma metodologia voltada para tornar as aulas atraentes e agradáveis, procurando ao mesmo tempo desmistificar certos preconceitos em relação à apreciação cinematográfica. A proposta é a de transmitir aos alunos a certeza de que eles podem atingir níveis mais profundos de leitura da imagem, apropriando-se de métodos acessíveis de análise e entrando em contato com a bibliografia específica. Uma das técnicas consiste no trabalho sobre um tema ou texto literário (conto ou crônica, por exemplo) com a exibição posterior de um filme já realizado sobre o assunto. Prevalecem em todos os casos as instâncias comparativas, o debate, a troca de idéias, fazendo com que os alunos falem de cinema, sem inibições.

Foram muitos os cursos de extensão que ministrei, alguns deles oficializados para integração curricular, como o de "Cinema e Literatura no Brasil", na Faculdade de Filosofia de Lins (SP). Em 1977, ao lado de Roberto Santos e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, participei como relator do "Seminário Paraibano sobre cinema e literatura", apresentando propostas de leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga", "Menino de Engenho" e "A guerra dos pelados", posteriormente publicadas⁵². Prefiro terminar este capítulo, já demasiado longo, referindo-me ao "Seminário sobre cinema e criatividade popular", que organizei e divulguei por solicitação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ), em 1978. Depois da vivência do Vale do Jequitinhonha, passei a interessar-me mais intensamente pelo folclore. Com muita motivação fiz o levantamento dos filmes realizados sobre o tema e organizei uma mesa para debatê-los. Após o evento no Rio, um convênio com o Projeto Rondon permitiu que uma seleção do programa fosse levada a outras cidades: Londrina, Porto Alegre, Santa Maria. A novidade da experiência está em que os participantes do sul do país pouco conheciam da realidade do folclore mineiro e nordestino, recebendo informações importantes sobre a criatividade dessas populações marginalizadas. Para a minha formação pessoal, esses contatos representam o elo entre as condições especiais da sala de aula e a realidade de um público muito maior, interessado em aprender cinema sob os mais diferentes pontos de vista.

6. A pesquisa em cinema

O interesse pela pesquisa coincide com a intensificação de minhas leituras sobre cinema brasileiro e com a produção de pequenos textos específicos. Tudo começou por volta de 1970, quando participei de reunião informal convocada por Cosme Alves Netto, presentes também Paulo Emílio, Jurandyr Passos Noronha, Alex Viary e Jean-Claude Bernardet, para discutir a criação de uma entidade destinada a congregar pessoas que faziam prospecção de fitas antigas, vasculhavam arquivos, entrevistavam pioneiros, divulgavam os resultados dessas pesquisas: nasceu assim o Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Tempos depois assumi o encargo de editar um Boletim, destinado a ser veículo de integração entre os associados⁵³. Outra tarefa que me coube: o planejamento e a coordenação de encontros anuais, que se realizariam desde 1972, na maioria das vezes sob o patrocínio da Fundação Cultural do Distrito Federal. Em 1973 a promoção ficou por conta da UFMG; em 74 e 75 foi absorvida na programação da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). Nos primeiros encontros a pauta era aberta, prevendo apenas o relato e o intercâmbio de experiências. Havia algo de pitoresco nessas reuniões, pois era muito diversificado o nível de formação e de interesses das pessoas que falavam. Aos poucos o encanto dissipou-se e os encontros tornaram-se enfadonhos, por culpa quase sempre de dois ou três participantes que não sabiam medir o que e o quanto diziam. Introduzi então algumas conferências previamente contratadas, de nível universitário, geralmente por conta de professores da USP, entendendo que contribuía para o êxito da programação⁵⁴. Se o nível subiu, a novidade provocou acirradas polêmicas entre aqueles que se sentiam violentados nas próprias posições e convicções, voltadas para o trabalho empírico e de resultados imediatos. Ficou o impasse. Em 1978, em Brasília, apresentei anteprojeto de estatutos do Centro, redigido pelo professor Luiz Gonzaga Teixeira, também da UFMG. Feitos os registros jurídicos, a direção da entidade foi imediatamente reindicada por um grupo de pesquisadores ligado à Fundação Cinemateca Brasileira (SP). Assumi novamente a presidência do Centro em 1982, para um mandato de dois anos.

A criação do Centro proporcionou-me o contato com a idéia e com a prática da pesquisa do cinema brasileiro. Seguindo trilhas indicadas pelo então delegado do Instituto Nacional do Cinema em Minas, Nicola Falabella, tive acesso ao monumental acervo do fotógrafo, cinegrafista, cineasta, operador e técnico dos anos vinte, Igino Bonfioli. Eram centenas de rolos de filmes, além de equipamentos e de fotografias, conservados precariamente em depósitos úmidos e

mal arejados. Aprendi a manipular a película de nitrato de celulose, a verificar seus encolhimentos e sua deteriorização química. As latas foram transferidas para a UFMG, iniciando-se o longo processo de exame, catalogação, arquivamento desse material. Um pouco mais tarde, o laboratório montado pela Fundação Cinemateca Brasileira propiciou a recuperação de muitos desses filmes, destacando-se os longas-metragens de ficção "Canção da Primavera" (1923) e "Tormenta" (1930), além do documentário "Minas Antiga" (1925), doados pela família Bonfioli em 1973, graças a uma intervenção de Paulo Emílio. Restam atualmente cerca de quatrocentas latas de filmes à espera da recuperação e cópiagem, a fim de que se possam integrar à relação de documentos utilizáveis que constituem a memória visual da história de Minas.

As circunstâncias e a própria situação da pesquisa impediram que a equipe do Departamento de Fotografia e Cinema passasse além desse trabalho de base: o da prospecção e classificação de filmes, aliado ao do levantamento de recursos financeiros para sua recuperação. Dez anos depois ainda é essa a tarefa predominante, esboçando-se somente nos últimos meses a viabilização de projetos voltados para a produção de *video-tapes* que abordarão aspectos da história social e política mineira, utilizando o material recuperado. Em meio a essas necessidades mais urgentes, tenho-me preocupado com a produção de textos essenciais, buscando transmitir uma consciência sobre a importância desses documentos. Destaco a elaboração de bio-filmografias sobre Iginio Bonfioli e Francisco de Almeida Fleming, uma análise minuciosa de "Tormenta", artigos esparsos sobre cinema e memória histórica⁵⁵.

7. Na área da pós-graduação

Desde meu retorno ao Brasil tinha a intenção de fazer a pós-graduação na área de cinema. O projeto foi sucessivamente adiado face aos meus compromissos na Universidade, até que me defrontei com a oportunidade decorrente da criação do Mestrado em Filosofia na FAFICH/UFMG. Ainda que adiando o desejado trabalho teórico na minha área específica, a retomada dos estudos filosóficos proporcionou-me momentos essenciais de reflexão e de aprofundamento da minha visão do mundo. Gostaria de me referir com mais vagar à qualidade dos professores e do curso, assim como ao intercâmbio propiciado pelo grupo de colegas da primeira turma, quase todos docentes em diversas áreas da Universidade, mas atendo-me aos aspectos específicos da minha carreira. Passo à etapa que poderia denominar de de-

safio da dissertação. Oscilava eu entre o desejo de desenvolver um trabalho teórico, adequado às características do Mestrado, e a convicção de que me competia realizar uma pesquisa de campo. Recorri a Paulo Emílio. Com a presteza que lhe era peculiar, recebi a sugestão de fazer um levantamento bibliográfico, comentado criticamente, sobre o cinema brasileiro e o pensamento cinematográfico no Brasil:

"Esse trabalho, feito com o espírito que você daria à coisa, criaria os alicerces para muita coisa no futuro, sua e de outros, novas pesquisas e reflexões de mais diversa natureza: histórica, estética, sociológica e, filosófica, por que não"⁵⁶.

Lamento hoje não ter assumido a idéia, da qual me afastei por alguns motivos concretos: a morte de Paulo Emílio, minha situação marginal em relação aos polos culturais de São Paulo e Rio, a ausência de um orientador na minha área específica.

Obtidos os créditos no período de 1974 a 1976, intensifiquei em 1977 as leituras que me orientavam diretamente para a dissertação. Interessava-me completar o estudo da obra volumosa de Jean Mitry, em particular o seu tratado sobre estética e psicologia do cinema, que eu consultava periodicamente, mas que nunca havia lido de forma sistemática⁵⁷. Pretendia também conhecer a fundo o pensamento de Christian Metz, divulgado no Brasil através da excelente tradução de Jean-Claude Barnadet⁵⁸. Após sucessivas retificações, constituí o primeiro bloco da dissertação, em dois capítulos: no primeiro, uma visão de conjunto da teoria moderna do cinema, de Jean Mitry a Christian Metz; no segundo, um percurso nos caminhos da análise fílmica, conforme as propostas de Roland Barthes e do próprio Metz. Como foi observado por um dos professores integrantes da banca examinadora, em outubro de 1980, reconheço que eu estava forçando a proporcionalidade desta partição, uma vez que C. Metz sempre privilegiou a teoria pura, sendo pouco significativas e até discutíveis suas incursões no campo da prática analítica. Naquela época, além do mais, minhas próprias tendências na carreira do magistério conduziram-me ao estabelecimento de uma segunda parte, na qual procuraria aplicar ao cinema brasileiro algumas conclusões sobre as teorias estudadas. Por prudência, circunscrevi o âmbito da pesquisa, tornando-o um estudo de caso: o filme "Tenda dos Milagres", de Nelson Pereira dos Santos. Apesar de todos os esforços, não consegui completar a ponte entre uma parte e outra da minha tese, para torná-la um conjunto plenamente justificado, como seria de se desejar. Descrevo, em seguida, alguns de seus conteúdos.

Jean Mitry estabelece um corte entre a teoria clássica e a visão moderna do cinema ao propor a síntese de todos os meios fílmicos, afirmando que não existe sentido em destacar esta ou aquela característica como traço definidor da imagem cinematográfica. Mas essa modernidade na abordagem do filme como *representação do real* cederá lugar a uma visão bastante tradicional quando tratar do *conteúdo* ou do *real representado*. Uma das linhas da teoria de C. Metz será a do dismantelamento da ideologia do conteúdo, através da distinção entre linguagem cinematográfica (conjunto dos códigos e dos subcódigos) e escritura fílmica (conjunto dos sistemas textuais). Destaco um trecho da minha leitura de sistema textual em C. Metz:

"O estudo de um código cinematográfico diz respeito, por definição, a diversos filmes, mas somente a certos aspectos desses filmes. É a problemática da especificidade que é retomada, principalmente quando C. Metz afirma que o estudo desses códigos permanece sempre no domínio do especificamente cinematográfico, em virtude do seu caráter seletivo. Ao contrário, o estudo dos sistemas fílmicos singulares tem a ver com o lugar onde vão se encontrar e se sobrepor o cinematográfico e o não-cinematográfico, o específico e o não-específico. Porque, ao lado das contribuições próprias da linguagem cinematográfica (ou seja, o conjunto de códigos e subcódigos cinematográficos considerados como um vasto objeto único), o filme encerra também uma certa visão do mundo ou uma certa temática que transcendem o âmbito do cinematográfico. E, na estrutura de conjunto de um texto dado, nenhum código tem predominância; o que deve interessar ao analista é a passagem de um código a outro"⁵⁹.

A citação oferece um exemplo significativo da minha maneira de proceder na dissertação, procurando ler, entender, sistematizar e expor, com a clareza possível, o pensamento dos autores em questão. Ainda no primeiro capítulo, acompanho a trajetória da abordagem psicanalítica de C. Metz para, em seguida, mostrar seu esforço da compatibilização dos enfoques lingüístico e psicanalítico. Isso ocorre no artigo *A incandescência e o código*⁶⁰, que constitui o aporte mais recente à dissertação. O segundo capítulo desta primeira parte representa, inicialmente, uma resposta à necessidade de apoiar-me em autores que discutissem o pensamento de C. Metz. A pesquisa feita nessa direção conduziu-me a número especial da revista *Bianco e Nero*⁶¹, com depoimentos e artigos sobre estruturalismo e crítica do filme. Lendo e analisando as posições de autores como Guido Aristarco, Mikel Dufrenne, Emilio Garroni, Gianfranco Bettetini e Umberto Eco, cheguei

ã seguinte conclusão:

"O exame dessas posições teóricas, em que pesem as divergências, ligeiras ou profundas, no que diz respeito aos métodos adotados e aos pressupostos filosóficos de seus autores, conquista para o nosso raciocínio algumas premissas básicas sobre a presença do método estruturalista na teoria geral do filme ou, de forma mais ampla, sobre a questão da semiologia do cinema. Mais do que tudo, garante espaço maior de liberdade para a nossa reflexão na medida em que deixa claro que, ao rigor do método, não corresponde, no que seria contrapartida incômoda, a explicitação consolidada e sintocável de teorias e de terminologias. Poderíamos afirmar que nosso objetivo passa a ser a leitura racional e não meramente intuitiva do texto fílmico, numa opção que não ignora a importância dos contextos psicológicos, políticos e sociológicos e que, por outro lado, se desobriga do uso ortodoxo dos esquemas e da terminologia oferecidos pelas aplicações originais da lingüística estrutural"⁶².

Faço, em seguida, um estudo pormenorizado das metodologias de análise fílmica de Roland Barthes, que enfatiza o fotograma, e de C. Metz, que trabalha a partir do plano e do encadeamento dos planos, numa trajetória que o conduz à proposição da grande sintagmática do filme narrativo. Citadas as qualidades e as limitações desta última, feita uma brevíssima menção ao estruturalismo genético de Lucien Goldmann, situo-me no âmbito da potencialidade e da complexidade do trabalho analítico e passo ao meu estudo de caso, fixando-me, numa fidelidade não ortodoxa, no conjunto da reflexão teórica de C. Metz.

O exame de "Tenda dos Milagres" começou pelo recenseamento de todas as críticas, crônicas e ensaios escritos sobre o filme, que pude reunir tendo como base o arquivo da Cinemateca do MAM. A segunda etapa foi a sua análise em moviola, plano a plano, conduzindo-me a uma articulação das seqüências sob o prisma da estrutura, que eu aproximava dos níveis temporais do romance de Jorge Amado. Na dissertação, proponho uma decodificação do conjunto de informações constantes nesse roteiro *a posteriori*, quer dizer, faço a minha própria leitura, para compará-la, finalmente, com as interpretações levantadas, ou seja, para avaliar o comportamento da crítica brasileira. Minha conclusão padece de um certo didatismo, que hoje, na melhor das hipóteses, eu considero deslocado no texto:

"Em seguida, ao examinarmos a viabilidade da passagem da teoria do cinema à prática da análise fílmica e ao testarmos, através de enfoque bem delineado, o comportamento da crítica brasileira especializada, verificamos a emergência de duas articulações dignas de particular menção. Em primeiro lugar, é válido afirmar que a reflexão teórica é indispensável a uma abordagem exaustiva da realidade fílmica e exige constante atualização sob a luz do progresso das ciências, inserindo cada vez mais o cinema no campo do "saber organizado". Em contrapartida, será preciso reconhecer que não existem no Brasil condições adequadas para tal exercício, mesmo nos meios universitários mais desenvolvidos. Uma solução viável seria a aproximação mais estreita entre o chamado jornalismo cinematográfico e a pesquisa sobre cinema que se imagina condizente com as vivências da Universidade. Observo que a reflexão sobre cinema não é autônoma, a não ser a partir de pontos de vista preferencialmente técnicos, na medida em que implica o pressuposto de visões do mundo e de vinculações estritas com a realidade psicológica, estética, social e política. Nesse sentido, é inegável a contribuição da semiologia do cinema, apesar da sua aparente desvinculação com a prática. Seu papel, na pior das hipóteses, seria o de desfazer os mitos da crítica valorativa no que ela tem de subjetivismo e de narcisismo"⁶³.

Na ocasião da defesa da tese eu me encontrava ligado a compromissos de outra ordem, que me impediram desdobramentos certamente desejáveis. Refiro-me principalmente à sua reelaboração com vistas a uma publicação que, sem dúvida, ter-me-ia aberto novas perspectivas de trabalho. Uma outra decorrência da pós-graduação, que eu pretendo inclusive retomar no próximo ano, já havia sido experimentada com êxito no primeiro semestre letivo de 1978. Trata-se da disciplina de Teoria do Cinema que ofereci a professores e a ex-alunos do Departamento, a nível de especialização (pós-graduação *lato sensu*). Enquanto lia Mitry e Metz, preparava-me para ministrar um curso de sessenta horas/aula, tendo como texto básico o livro que Ismail Xavier acabava de publicar⁶⁴. Interessoq-me particularmente a estrutura sobre a qual o autor construía a sua exposição, começando da ideologia da identificação entre espectador e universo fílmico, criada e imposta ao mundo pela decupagem clássica do cinema americano. A exposição das etapas do pensamento teórico acompanha a evolução da expressão cinematográfica, mas sem obedecer a uma ordem cronológica. Assim, por exemplo, Pudovkin aparece separado de Eisenstein, seu tradicional parceiro nas histórias das teorias, ficando entre ambos a distância, sutil sob muitos aspectos, que medeia entre realismo crítico e cinema intelectual. Outro deslocamento que chama a atenção é o de Ricciotto Ca

nudo que, mantidas as suas características de pioneiro, encontra lugar no capítulo da vanguarda ontológica, situado entre os diversos humanismos e o cinema da desconstrução. A estrutura de Ismail intensificou o interesse dos alunos e possibilitou-me dar mais vivacidade às aulas que, como seria natural, incluíam a exibição crítica de filmes representativos de cada uma das etapas estudadas.

A pós-graduação valeu-me também para desempenhar de forma mais qualificada uma tarefa que me coube: a de representar a área de cinema na comissão destinada a propor um novo currículo de comunicação social, solicitada pelo Conselho Federal de Educação à "Associação para o ensino e a pesquisa da comunicação" (Abepec). Composta por mais de dez professores, a equipe considerou inicialmente em separado o ciclo básico e a área das habilitações profissionais, entre as quais se incluía o cinema. Minha proposta, desdobrada nos quatro semestres previstos, enfatizava a necessidade da fundamentação teórica, a partir de sólidos estudos de linguagem e de história do cinema, incluída a leitura da imagem, relacionados com os demais ramos do conhecimento humano. O segundo momento da habilitação previa a opção por uma (ou mais, em casos concretos) das áreas específicas, incompatíveis no somatório da formação global: crítica jornalística, roteirização, produção, direção, pesquisa, especialidades técnicas. Diante do impasse, minha tendência foi a de privilegiar uma formação geral em cinema no âmbito da comunicação social, com reconhecimento e apoio das vocações individuais, mas sem a passagem obrigatória e atabalhoada do aluno pelos diversos ramos do saber cinematográfico. Infelizmente, o currículo da Abepec, válido sobretudo pelo seu esforço de conciliar a organicidade com o realismo, foi de tal forma modificado por comissões do CFE que se tornou irreconhecível⁶⁵.

As vivências relatadas nestes capítulos, em particular os estudos e a prática profissional, determinaram que fosse se modificando aos poucos minha maneira de ver o cinema. Em linhas gerais, diria que meu interesse pela essência do fenômeno, a partir de metodologia filosófica cujo instrumental me era familiar, mas que não me convencia quanto à sua adequação para atingir o objetivo cinematográfico, cedeu lugar à curiosidade (no sentido de *Arsitōtētes*) pelas direções diversificadas que caracterizam a moderna reflexão sobre cinema. Valeram-me os textos que, na Europa, mas também no Brasil, abordam a questão, apoiando-se em enfoques específicos, como os da história, da sociologia, da psicologia, da teoria da informação. Em livro divulgado no final da década de 70, Ismail Xavier identifica nesse movimento ensaístico uma "vontade de ciência", frequentemente entendida como fator de superação das velhas ideologias. O problema é com

plexo, não se resolvendo pela mera dicotomia entre estudos humanísticos versus investigação científica, como anota o autor:

"quando se discute uma questão de método na prática de análise de filmes, não está somente em jogo uma competência técnica particular, mas a mobilização de toda uma visão de cultura que, ao mesmo tempo, estabelece o lugar do objeto no contexto social e o lugar da própria análise."⁶⁶

No meu caso particular, pelo menos no que diz respeito a essa dimensão da leitura fílmica, ocorreu a superação de um apriorismo abstrato (com a ressalva de que minha idéia da realidade do cinema sempre foi permeada de influências que me afastavam da radicalização) em favor de concepção, se não inteiramente ortodoxa em relação a métodos científicos como os das ciências da linguagem, certamente baseada no conhecimento e na prática da realidade cinematográfica brasileira.

NOTAS (Terceira parte)

30. SOARES, Magda Becker. *Momorial*, Belo Horizonte, UFMG, 1981, p. 25.
31. Id., p. 25 e 26.
32. SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Rio, Ed. Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 77.
33. SALLES GOMES, Paulo Emílio/CANDIDO, Antônio/ROSENFELD, Anatol/ALMEIDA PRADO, Dêcio. *A personagem de ficção*, 2^a ed., São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 113. O texto foi originalmente publicado no Boletim nº 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, "Teoria e Literatura Comparada nº 2", 1964. O texto citado está na p. 92.
34. In: "Introdução à linguagem cinematográfica (texto mimeografado), Escola de Belas-Artes da UFMG nº 1, maio de 1968, p. 3.
35. Id., ib.
36. Texto da aluna Ana Inês Marchesotti Machado in: "Introdução à linguagem cinematográfica" (apostila mimeografada), Escola de Belas-Artes da UFMG, nº 3, maio de 1969, p.6.
37. Adoto a indicação da bibliografia essencial nas "referências bibliográficas", no fim deste memorial, excetuados os livros e autores citados nas notas do final de cada capítulo.
38. In: "Cinema e Literatura no Brasil" (texto mimeografado), Universidade Federal de Juiz de Fora, outubro de 1967, p. 4.
39. O contexto literário, ao contrário, é proposto e comentado, com citações de Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Lins, Nelson Werneck Sodré e Carlos Nelson Coutinho sobre o romance "Vidas Secas", de Graciliano Ramos. Id., p.2 e 3.
40. BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*, Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1967, p. 1.

41. Texto cit., p. 9.
42. *O Cinema*, in: *O Modernismo*, coletânea de Affonso Ávila, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p. 153 a 161; *Cinema e Teatro*, in: "Revista de Cultura", Ed. Vozes, nº 9, 1973, p. 47 a 51.
43. In: *O Modernismo*, ob. cit., p. 159.
44. Id., p. 161.
45. AVELLAR, José Carlos. *Imagem e som - Imagem e ação - Imaginação*, Rio, Ed. Paz e Terra, 1982. Trata-se de uma coletânea de textos escritos para jornal, alguns inéditos.
46. AVELLAR, José Carlos. *Anos 70 - Cinema*, Rio, Ed. Europa, 1979-1980, p. 63 a 96: "A teoria da relatividade.
47. In: "Cultura", revista do Ministério da Educação e Cultura, nº 22, jul./set. 1976, p. 83 a 89.
48. ACIOLI, José de Lima. *O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico* (texto mimeografado) s/data.
49. Id., p. 3.
50. Id., p. 5. Ver também o texto de Jean-Claude Bernardet, *A voz do outro*, in: *Anos 70 - Cinema*, ob. cit. p. 7 a 47.
51. *Projeto Cinema na Escola - relato de uma experiência*, Ministério da Educação e Cultura, Delegacia em MG/Embrafilme/Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, agosto de 1982. Sobre o tema ver também FADUL, Anamaria. *Sobre a recepção crítica dos meios de comunicação de massa no Brasil: um relato de experiência*, Oficina Regional de Educação da UNESCO para a América Latina e Caribe (OREALC) e Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM) - (texto mimeografado), s/data.
52. *A hora e vez de Augusto Matraga*, in: "Filme Cultura", nº 33, Embrafilme, Rio,

maio de 1979, p. 74 a 78 - *A guerra dos pelados*, in: "Diário do Paraná", ANEXO, 25/08/1977, PR-Menino de Engenho, divulgado em texto mimeografado.

53. Coordenei a edição do "Boletim do CPCB" dos números 2 a 6. Como presidente do Centro editei o nº 8 (julho de 1983), com formato mais conveniente de veículo divulgador das atividades da instituição.
54. Apenas para exemplificar, menciono os seminários que integraram a programação do VI Encontro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, Brasília, julho de 1976: o primeiro, sobre "Pesquisa em Ciências Humanas", coordenada pela Profa Sara Chucid da Viã; o segundo, um "Projeto de metodologia para a filmografia brasileira", com a participação do Prof. Frederic M. Litto, ambos da USP.
55. *Francisco de Almeida Fleming*, in Boletim do CPCB, nº 5, UFMG, out. 1975 - *Igi no Bonfioli*, in: Boletim do CPCB, nº 6, UFMG, set. 1976 - *O cinema em Minas Gerais nas décadas de 20 a 30*, "Minas Gerais" (Suplemento Pedagógico), maio/76, p. 5 - *Tormenta: um filme mineiro dos anos 30*, "Minas Gerais" (Suplemento Literário), nº 639, dez. 1978, p. 10 a 11 - *Sobre Cinema Mineiro*, palestra na II Semana de Cultura Mineira, in: "Anais da Coordenadoria de Cultura de MG", nov. 1979 - *Cinema Mineiro*, Revista Informa, nº 1, Esc. Belas-Artes da UFMG, 1981, p. 30 a 31.
56. SALLES GOMES, Paulo Emílio, carta ao autor, de 13/06/1975.
57. MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma (les structures - les formes)* Paris, Ed. Universitaires, 1963/1965 - *Histoire du Cinéma*, Paris, Ed. UHiv. vol. I, II e III (1967, 1969 e 1973) - *Le cinéma expérimental*, Paris, Ed. Seghers, 1974.
58. METZ, Christian. *A significação no cinema*, tradução e posfácio* de Jean-Claude Bernardet, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
59. *O código e o texto (da teoria do cinema à análise do filme "Tenda dos Milagres", de Nelson Pereira dos Santos)*, dissertação para conclusão do Mestrado em Filosofia, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 1980, p. 31.

60. METZ, Christin. *L'incandescence et le code*, in: "Cahiers du Cinéma", nº 274, Paris, 1977.
61. *Strutturalismo e critica del film*, in: "Bianco e Nero", nº 3/4, março/abril de 1972.
62. Ob. cit., p. 60/61.
63. Id., p. 177/178.
64. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*, Ed. Paz e Terra, Rio, 1977.
65. Ainda no âmbito da Delegacia do MEC/MG, coordenei o "Simpósio Nacional de Ensino de Cinema", em junho de 1981, retomando a discussão dos currículos de cinema e de metodologia dos cursos, que vem ocorrendo de forma ainda muito descontínua.
66. XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, p. 12 e 13. A proposta do autor é a de investigar os primórdios do pensamento estético sobre cinema, na França e no Brasil, na década de 20: pairava então nos meios intelectuais a intenção de se dar um estatuto de cultura ao cinema, inserindo-o nas categorias da História da Arte. Ismail aponta a analogia desse fato com a preocupação atual de se dar foros de ciência ao cinema, no âmbito da universidade brasileira.

CONCLUSÃO

Terminada a exposição, pergunto-me se atingi os objetivos propostos. Os do memorial, que pretende proporcionar ao leitor uma idéia da minha carreira Universitária, com as inquietações sobre posições teóricas e atitudes práticas, as sucessivas maneiras de ver o cinema, o aporte das leituras, os êxitos e as frustrações na pesquisa e na extensão. Os outros objetivos dizem respeito à reflexão sobre minha própria vida: se fui (estou sendo) socialmente útil no contexto da comunidade em que vivo, se minha presença na Universidade significa algo além dos interesses da realização pessoal. Em outras palavras, se essa realização se socializa na produtividade para o bem comum.

As respostas não são fáceis, mas as coisas se clarificam aos poucos. São dois os esteios que sustentam meu projeto de vida profissional. Um é o cinema, catalizador de interesses e de dedicação. Outro é a vocação do magistério, que corporifica o impulso primordial de construir para os outros, os herdeiros. Herança que é também pedagogia, nas atitudes que estão por detrás das exposições e das discussões em sala de aula. Pedagogia que se explicita nos campos abertos da extensão e da educação artística. Que se torna realidade quando contribuí para a formação crítica do jovem espectador diante das expressividades imagéticas. Assim, não me vejo como o profissional de cinema que, eventualmente, dá aulas sobre a matéria que domina. Sou o professor que, no tempo que sobra das aulas e dos encargos universitários, faz um pouco de cinema, escreve alguns artigos, pesquisa e publica. Tudo isso no espaço, muito concreto e particular, da área de cinema da Universidade Federal de Minas Gerais.

Reafirmo que esta é a *minha* opção, pessoal até quanto pode ser, entre as possibilidades todas. Não sei se ficou bem claro, parece-me essencial que minha carreira — pelo menos até um certo ponto da trajetória — seja lida sob o enfoque do desbravamento. Esta premissa talvez justifique o recurso às citações minuciosas, de pessoas e de situações. Por outro lado, se acuso certas dispersões, verifico ao mesmo tempo que elas resultam da necessidade de abrir clarieiras, de provar que o cinema é isso ou aquilo, é arte e comunicação, é estética e política, é burocracia, racionalidade e puro prazer da descoberta, é preto e branco e em cores.

Preocupa-me o tom coloquial de algumas passagens do escrito. Não teria confundido memorial acadêmico com nostalgias de lembranças biográficas? Esse, no entanto, me pareceu o caminho mais adequado para divulgar como se faz cinema na Universidade, dentro de quais parâmetros, sob que condições muito precisas. Penso ainda que as desproporções descobertas aqui e ali, no texto, são em si mesmas reveladoras, pois denunciam aspectos que abrem as portas ao debate.

Duas coisas colho ainda da *travessia* de Magda Soares. A primeira é a de que, como ela, permaneci na vida universitária por escolha consciente e decisão segura, não me sentindo à vontade nos momentos de eventuais afastamentos. A segunda: respondo com segurança que meu passado acadêmico justifica o pensar *por que fiz, para que fiz e como fiz* esses pedaços da minha história, ainda que este já sempre à procura do princípio unificador de todos eles.

Há nas vidas de todos nós alguma semelhança com os jardins cartesianos construídos em riquíssimas propriedades européias. Posso vê-los de longe, talvez bem do alto, inspirado pelas imagens de "O ano passado em Marienbad" que, no início dos anos 60, tomou-os como tema e figuração. Diminuo suavemente o campo de visão. O som é a voz arcaica e grave de Antonio Vieira, ecoando em prováveis reentrâncias de igreja barroca. Aproximo-me dos arbustos que existem nesses jardins, recortados nas formas de animais, grandes e pequenos, à maneira de um zoológico fixado no tempo. Dizia o sacro orador que a beleza dessas figuras depende dos cuidados constantes do jardineiro, desde o momento em que as plantinhas tenras começam a crescer. Um corte aqui, outro acolá e, aos poucos, nasce o leão de juba imponente, conforma-se a tromba do elefante, abrem-se as asas de uma águia. Observava porém que, uma vez obtida a forma do animal, deviam prosseguir os cuidados diuturnos. Caso contrário, nasceria dos olhos do tigre um galho, outro viria quebrar a harmonia da cauda do pavão. Em breve tempo as figuras se fariam monstros e o jardim um feio matagal.

Guardadas as proporções e respeitado o contexto no qual colocava Vieira a sua metáfora, vejo o concurso para professor titular como oportunidade especial para aparar as arestas daquilo que considero o meu projeto de carreira universitária. O memorial faria as vezes da tesoura, ou do jardineiro ou mesmo do distanciamento que nos permite olhar o jardim um pouco mais de longe para, Deus ajudando, entender o seu desenho.

A Deus agradeço as sementes que foram lançadas nos terrenos férteis ou

infecundos que eu tinha para plantar. Aos homens e mulheres que comigo caminharam, o apoio, o incentivo e as lições oferecidas, mas também as provocações e os desafios que me ajudaram a crescer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, J. Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1978.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

ARNHEIM, Rudolf. *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

BALÁZS, Béla. *Il film*, Roma, Giulio Einaudi Editore, 1955.

BALDELLI, Pio. *El cine y la obra literaria*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1970.

BARBARO, Umberto. *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1960.

_____. *Elementos de estética cinematográfica*, Rio, Civilização Brasileira, 1965.

BARTHES, Roland. "Rhétorique de l'image", in: *Communications*, Paris, nº 4, 1964.

_____. "Le troisième sens", in: *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 222, 1970.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Rio, Ed. Paz e Terra, 1979.

_____. *O que é o cinema*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1981.

BURCH, Noel. *Praxis du Cinéma*, Paris, Ed. Gallimard, 1969.

CANUDO, Ricciotto. *L'officina delle immagini*, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1966.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1980.

CHIARINI, LUIGI. *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935.

_____. *Cinque capitoli sul film*, Roma, Edizioni Italiane, 1941.

_____. *Il film nei problemi dell'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1949.

_____. *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954.

_____. *Il film nella battaglia delle idee*, Milano-Roma, Bocca, 1954.

_____. *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1962.

DELLA VOLPE, Galvano. *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, Filmcritica, 1954.

_____. *Critica del gusto*, Milano, 1960.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.

_____. *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

EISENSTEIN, S.M. *Film Form*, London, Dabson Ed., 1952.

_____. *Tecnica del cinema*, Torino, Einaudi, 1950 (edição italiana de *Film Sense*).

EPSTEIN, Jean. *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Paris, 1926.

_____. *L'intelligence d'une machine*, Paris, Les Éditions Jacques Melot, 1946.

_____. *Le Cinéma du Diable*, Paris, Les Éditions Jacques Melot, 1947.

FAURE, Élie. *Fonctions du Cinéma*, Paris, Ed. Plon, 1953.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*, São Paulo, Ed. Ática, 1975.

- _____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1981.
- _____. e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura Brasileira - Cinema*, São Paulo, Ed. Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- GARRONI, Emilio. *Proyecto de Semiotica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1973.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1982.
- GRUNEWALD, José Lino. *A Idéia do Cinema*, Rio, Ed. Civ. Brasileira, 1969.
- JAKOBSON, Roman. "Decadência do cinema?", in: *Linguística. Poética. Cinema*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*, London, Dennis Dobson, 1947.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- LAFFAY, Albert. *Lógica del cine, Creación y espetáculo*, Barcelona, Ed. Labor, 1966.
- LAVRADOR, Gonçalves. *Justificação estética do cinema*, Lisboa, Ed. Plátano, 1974.
- LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*, Rio, Civilização Brasileira, 1967.
- LEBEL, Jean Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa, Ed. Estampa, 1972.
- LEPROHON, Pierre. *Jean Epstein*, Paris, Ed. Seghers, 1964.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- LUKACS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*, Rio, Ed. Civ. Brasileira, 1970.
- MAY, Renato. *Il linguaggio del film*, Milano, Poligono Società Editrice, 1954.

- _____. *A aventura do cinema*, Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- McCONNELL, Franck D. *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, 1977.
- METZ, Christian. *Langage et cinéma*, Paris, Librairie Larouse, 1971.
- _____. *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Ed. Klincksieck, 1972.
- _____. *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et Non-Sens*. Paris, Ed. Nagel, 1948.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Ed. de Minuit.
- PRADO JR., Caio. *O que é filosofia*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1981.
- PUDOVKIN, V.I. *Argumento y montage: bases de un film*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1948.
- _____. *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935.
- _____. *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961.
- RAGGHIANI, Carlos. *Cinema arte figurativa*, Roma, Giulio Einaudi, ed., 1957.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Rio, Ed. Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro. Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.
- _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol I e II, Rio, Ed. Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis (RJ), Ed. Vozes, 1973.

SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

SPOTTISWOODE, Raymond J. *A Grammar of the Film. An analysis of Film Technique*, London, Faber and Faber, 1935.

VÁRIOS autores. *Glauber Rocha*, Rio, Ed. Paz e Terra, 1977.

_____. *O método estruturalista*, Rio, Ed. Zahar, 1967.

_____. *A experiência do Cinema* (org. de Ismail Xavier), Rio, Edições Graal, 1983.