

A presença do cinema no Suplemento Literário do jornal Minas Gerais

The presence of cinema in the Suplemento Literário of the Minas Gerais newspaper

Valdeci da Silva Cunha¹

Resumo: O artigo tem como objetivo investigar a presença do cinema no *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais* a partir da sugestão da sua importância como um “agente da história”, segundo a formulação do historiador francês Marc Ferro. Por ter uma grande distribuição, o caderno teria se prestado a ser um dos principais canais de divulgação cultural ligados ao poder público. Aos termos em vista a sua estrutura, circulação e capilaridade, sustentamos que o *Suplemento Literário* teria funcionado como um dispositivo de cultura que abrangeu várias áreas do conhecimento, para além da literatura, sendo uma delas a produção cinematográfica nacional e mundial.

Palavras-chave: Suplemento Literário; Cinema; Dispositivo de cultura.

Abstract: The article aims to investigate the presence of cinema in the *Suplemento Literário* of the *Minas Gerais* newspaper based on the suggestion of its importance as an “agent of history,” according to the formulation of the French historian Marc Ferro. Due to its wide distribution, the supplement would have served as one of the main channels for cultural dissemination linked to the public authorities. Considering its structure, circulation, and reach, we argue that the *Suplemento Literário* functioned as a cultural dispositif that encompassed various areas of knowledge, beyond literature, including national and international film production.

Keywords: Literary supplement; Cinema; Cultural dispositif.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Educação Básica (anos finais) da rede municipal de Contagem. E-mail: valdeci.cunha@gmail.com.

Introdução

O poder e a capilaridade adquiridos pelo cinema na sociedade contemporânea são dessas verdades difíceis de contestar, senão impossíveis. Desde o seu nascimento, no final do século XIX, quando os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram, em 1895, um filme pela primeira vez, em um café em Paris, nunca mais o cinema perderia o seu encanto, importância e sedução. Segundo Fábio Pinheiro:

A força e a popularidade do audiovisual na sociedade contemporânea são inegáveis. Um estudo de 1973 revela que, naquele ano, uma pessoa de 14 anos teria visto 18 mil assassinatos na tela e assistido a 350 mil comerciais. Aos 18 anos esta mesma pessoa teria sido submetida a 17 mil horas de experiências visuais. O resultado, informa o estudo, seriam dez anos de sua vida tomados pelo cinema e pela televisão (Pinheiro, 2015, p. 1).

Contudo, nem sempre o cinema foi entendido como uma fonte ou objeto para as pesquisas acadêmicas em História. Não vamos retomar essa discussão, até mesmo pelas limitações de tamanho e propósito deste artigo. A nosso ver, bastanos lembrar da importância que tiveram as renovações teóricas e práticas que foram colocadas em movimento pelo grupo de historiadores franceses em torno da revista dos *Annales*, de onde foi derivado o grupo de pesquisadores com o mesmo nome. Dentre os principais pesquisadores que se destacaram em pesquisas sobre o cinema na História, e que esteve ligado a esse grupo francês, podemos citar a importância do historiador Marc Ferro, que será um dos pilares para o desenvolvimento deste artigo. Para ele, em seu livro *Cinema e História*, publicado pela primeira vez em 1977, o filme independente de ser a “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (Ferro, 1992, p. 82). Para Ferro, as interferências entre o cinema e a história seriam múltiplas como, por exemplo: “na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém” (Ferro, 1992, p. 13). Inicialmente, portanto, o cinema teria intervindo como agente da história:

Cronologicamente, ela apareceu de início como instrumento do progresso científico: os trabalhos de Eadweard Muybridge, de Marey foram apresentados à Academia das Ciências. Hoje o cinema conserva essa função primeira, que foi estendida à medicina. A instituição militar também o utilizou desde o início, como, por exemplo, para identificar as armas do inimigo. Paralelamente, desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra,

mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas (Ferro, 1992, p. 13).

Para Ferro, contudo, seria esse um “painel confuso”, uma vez que vários grupos, segmentos ou mesmo classes estariam sempre disputando os sentidos, os usos e as narrativas em torno e sobre o cinema. Para ele, “as autoridades”, independentemente de serem “as representativas do Capital, dos Sovietes ou da Burocracia”, desejariam “tornar submisso o cinema”. Este, por outro lado, teria a pretensão de “permanecer autônomo, agindo como contrapoder, um pouco à maneira da imprensa americana ou canadense, e também como os escritores de todos os tempos procederam” (Ferro, 1992, p. 14).

O artigo tem, portanto, como objetivo investigar a presença do cinema no *Suplemento Literário* do jornal *Minas Gerais*² a partir da sugestão da sua importância como um “agente da história”, segundo a formulação Ferro, mas orientado pelo seguinte pressuposto: se para Ferro o cinema atuaria como um “agente da história”, de acordo com os sentidos que descrevemos logo acima, nos parece razoável afirmar que tudo aquilo que se organiza para a sua difusão, circulação e/ou veiculação também assim funcionaria. Apropriaremos desse conceito, que exploraremos melhor no desenvolver deste artigo, para propor uma leitura sobre a relevância do cinema no caderno de cultura em questão como uma *pedagogia da sensibilidade*.³ Em nosso entendimento, essa pedagogia teria servido para a construção de um guia, uma antologia de produções que tiveram a função de orientar, formar, estimular o gosto dos leitores pelo o cinema, tanto o nacional quanto o mundial. Nesse sentido, analisaremos os textos publicados nos dois primeiros anos do SLMG na intenção de demonstrar como esse trabalho foi feito e quais os seus possíveis sentidos. Dos nomes dos articulistas e colaboradores do espaço destinado pelo caderno ao cinema, um deles nos chama mais a atenção como uma das principais vozes à frente das publicações: Marco Antônio Gonçalves de Rezende.

De início, entretanto, é necessário dizer que pouco sabemos sobre a trajetória de Marco Antônio Gonçalves de Rezende. Para além de seus textos publicados no caderno e algumas referências esparsas em artigos e ensaios publicados sobre o SLMG, pouco conseguimos levantar, até o momento de escrita deste artigo, sobre a sua produção sobre o cinema ou outros temas que possam ter-lhe interessado. Contudo, acreditamos que isso não inviabiliza uma análise de sua contribuição ao caderno, uma vez que há evidências concretas de sua participação e efetiva colaboração com a publicação.

Segundo Lucas Raposo, que muito gentilmente se dispôs a responder algumas perguntas sobre a passagem de Rezende pelo SLMG,⁴ uma vez que ele fez parte da primeira geração do SLMG como diagramador:

Éramos atuantes no Centro de Estudos Cinematográficos, o CEC. Este “clube de cinéfilos” funcionou originalmente numa sala no andar superior do Cine Arte Palácio, na rua Curitiba [centro de Belo Horizonte], um dos poucos cinemas fora da rede pertencente a Antônio Luciano. Na década 1960, o então presidente do clube, Ronaldo Brandão, teve de entregar a sala no Arte Palácio. Ele alugou uma pequena sala no Conjunto Maletta e instalou ali a sede. Algum tempo depois, a Imprensa Oficial inaugurou o teatro na rua Rio de Janeiro. Havia projetor e tela, como numa boa sala de cinema.

Perguntado sobre Rezende teria chegado até às páginas do SLMG como colaborador constante e, por um tempo, ter sido o nome à frente das publicações no caderno que versavam sobre o cinema, assim Raposo nos contou:

Foi feito convênio entre o CEC e a Imprensa Oficial para movimentar a sala com exibição de filmes. Isso durou algum tempo. Depois, o próprio Ronaldo Brandão desativou o CEC e entregou a sala alugada. É por essa época que me lembro do Marco Antônio no cineclube. Tempos depois, o CEC foi reativado por outras pessoas na Sala Humberto Mauro, no Palácio das Artes. Na fase do convênio com a Imprensa Oficial,⁵ Marco Antônio era incumbido de obter filmes para exibição. Havia empresas de aluguel de filmes, 35 mm, que se concentravam em prédios na rua Aarão Reis, próximo à Praça da Estação.

Sobre o envolvimento de Rezende com o cinema, as informações colhidas no depoimento de Raposo nos dão uma precisa imagem de um cinéfilo e mediador, que possivelmente teria transitado em algumas dimensões da vida intelectual e cultural ligados ao cinema, desde suas análises sobre o cinema propriamente ditas até como articulador que se manteve em contato com outros centros e redes de filmes, ideais e práticas:

Marco Antônio obteve muitos filmes também na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, MAM, no Rio de Janeiro. O então diretor da Cinemateca do MAM, José Sanz, ofereceu aqui a exibição de séries temáticas, como Ciclo de Cinema Fantástico, muitas obras de Buster Keaton, filmes de Jean Renoir, Murnau, obras antigas de Luís Bunuel, Fritz Lang, etc., tudo isso foi exibido aqui.

Folhear o SLMG, especialmente nos seus primeiros anos de vida, é experimentar uma sensação de estar diante de uma verdadeira e animada festa do intelecto, de uma manifestação de uma viva e pulsante cultura intelectual.

Festejado e celebrado por vários segmentos das sociais, de escritores e intelectuais a políticos e leitores de variados gostos e formação, desde a sua criação o caderno foi saudado como uma conquista no campo da cultura e da circulação do que melhor se produziu e se produzia em Minas Gerais, principalmente, e no Brasil, como um todo. Segundo os pesquisadores Fabrício Marques e Mariana Novaes:

Poucas, raríssimas publicações, podem se jactar de passar do número 1.000. É caso de se espantar, portanto, que um periódico tenha atravessado décadas subvencionado com recursos públicos estaduais, sendo gerido por governos de diversos espectros ideológicos e, mesmo assim, mantendo na maioria das vezes sua identidade e autonomia; vencido crises de toda ordem, da censura à falta de orçamento; conquistado legiões de leitores; ajudado na formação de escritores até então desconhecidos e concedido espaço a autores consagrados; aberto espaço para todas as artes, para além do literário que carregava no nome (Marques; Novaes, 2013⁶).

Criado em setembro de 1966 como um caderno de cultura que circularia aos sábados encartado no jornal oficial do Estado, o *Minas Gerais*, não demorou para que a publicação ganhasse destaque pela sua amplitude, alcance e presença de vários nomes dos principais escritores, jornalistas, críticos, ensaístas, artistas plásticos, etc. que por ele passaram e deixaram a sua contribuição. Idealizado e dirigido pelo escritor Murilo Rubião, o SLMG pode ser entendido como um dispositivo cultural, exatamente pela sua amplitude, estruturação e sentido.

Por sua extensão, contudo, vários ainda são as pesquisas e os caminhos que ainda podem ser trilhados na busca de um melhor entendimento de sua dinâmica de funcionamento e nos temas que estiveram presentes em suas páginas, até mesmo por que sua existência atravessou mais de meio século de vida, o que faz dele, sem dúvida, um dos mais, se não o mais, longevo caderno de cultura do país. Para os fins deste estudo, portanto, analisaremos os espaços destinados ao cinema em suas páginas e os possíveis significados produzidos a partir das contribuições do colunista Marco Antônio Gonçalves de Rezende. Nesse sentido, esperamos mostrar a importância do cinema nas páginas do caderno, no conjunto mais amplo de uma publicação que carregou (e ainda carrega) em seu nome o qualificativo de “literário”, mas demonstrando, já em sua largada, que se tratou, na verdade, de um dispositivo amplo, complexo e dinâmico.

O primeiro texto publicado por Rezende no SLMG encontra-se no número 6, de outubro de 1966. Como sua estreia nas páginas do caderno, o crítico trouxe ao público um ensaio intitulado “Buñuel: o anjo exterminador” que, logo de entrada, traz para o leitor um dos principais diretores atuantes nos anos de 1960, tanto no

âmbito do cinema como em sua participação política. Não por acaso o artigo do SLMG foi ilustrado com uma imagem do filme “Viridiana” (1960). Buñuel havia passado por um período de esquecimento, mas o sucesso desse filme fez com que ele voltasse a ter um lugar de destaque no cenário europeu e mundial do cinema.

Ao traçar uma pequena biografia da vida e obra do diretor espanhol, Rezende não deixou de demarcar o lugar da política na sua produção e em sua vida como intelectual. Segundo lemos no ensaio, “Buñuel não se descuida, porém, da participação política. Assina, com outros intelectuais, manifestos contra a morte de Sacco e Vanzetti. Participa de manifestações e grita contra o que chama de ‘arbitrariedade’” (Rezende, 1966, n. 6, p. 8).

E para confirmar, digamos que os posicionamentos de Buñuel, Rezende lançou mão, mesmo que sem deixar referência de onde ele teria retirado as passagens, de alguns comentários do diretor sobre os seus posicionamentos em relação a alguns temas que lhe eram caros:

A moral burguesa é, para mim, a i-moral, contra a qual devo lutar. A moral fundada sobre nossas tão injustas instituições sociais, como a religião, a pátria, a família, a cultura; enfim, aquilo que se chama “os pilares da sociedade”. Viridiana segue minha tradição pessoal desde “L’Age D’or” e, com trinta anos de diferença, são os dois filmes que realizei mais livremente. Consegui realizar meus filmes mais ou menos e fazer alguns banais para ganhar a vida. Apesar disso, sempre recusei fazer concessões e defendi meus princípios (Rezende, 1966, n. 6, p. 8).

Para o sétimo número do caderno, Rezende apresentou um texto que teve como título “Uma nova imagem do cinema mineiro”, que tratou de uma cobertura da participação do cinema mineiro no II Festival de Cinema Amador, de 1966, organizado pelo *Jornal do Brasil*, que teve lugar no Rio de Janeiro, a partir do ano de 1965. Segundo a pesquisadora Lila Foster, em artigo intitulado “Matizes da cultura jovem imagens e imaginários em torno do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/MESBLA”, somos informados de que:

Em dezembro de 1964, o Jornal do Brasil anunciou a organização de diversas atividades em torno da comemoração do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Entre os eventos divulgados nas páginas do Caderno B estava o festival de cinema amador, a ser realizado em meados de 1965, em conjunto com uma programação que incluía festival de música, concurso de caricaturas e uma competição de pesca. O cinema amador complementava uma iniciativa de aproximação do jornal com os seus leitores, que abrangia um grande arco de atividades e hobbies, com o objetivo também de enaltecer a vocação cultural da cidade do Rio de Janeiro (Foster, 2021, p. 32).

O texto de Rezende, por sua vez, foi construído com a ideia de tanto apresentar a importância do CEMICE, Centro Mineiro de Cinema Experimental, como mostrar o seu funcionamento, relevância e destaques no cenário mineiro e nacional o que tange a produção cinematográfica:

De todos os filmes apresentados em Minas para o II Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil-Mesbla, mais da metade foi produzida, direta ou indiretamente, pelo Centro Mineiro de Cinema Experimental. Isso revela a importância que assumiu o CEMICE, que, depois de unir os esforços de cinéfilos que antes lutavam isoladamente ou através de entidades de cunho teórico, como o CEC, organizou-se em 16 de julho do ano passado e começou a atuar em todas as frentes de trabalho, com o objetivo de realizar com a maior rapidez possível suas intenções. O comércio, a indústria e os bancos foram chamados a colaborar e dar sugestões, tendo como primeiro resultado o curta-metragem “O milagre de Lourdes” (Rezende, 1966, n. 7, p. 8).

Segundo somos informados, esse Centro foi criado em consonância com experiências adquiridas em “trabalhos profissionais em outros Estados e com conhecimentos adquiridos no estudo teórico do cinema no CEC, na Escola de Cinema da Universidade Católica, em outros clubes de cinema e mesmo no exterior” (Rezende, p. 8), com “três finalidades principais”: “dar aos seus sócios oportunidade de fazer cinema artístico-cultural, lutar para que o cinema mineiro encontre condições de existência e sobrevivência, através de uma indústria própria, e lutar em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro” (Rezende, 1966, n. 7, p. 8). Ou seja, a sugestão é de uma bandeira levantada por melhorias nas condições de produção, manutenção e desenvolvimento do cinema, tanto mineiro quanto nacional. Ainda segundo Rezende, o CEMICE teria assumido “uma liderança efetiva do cinema novo em Minas, com Maurício Gomes Leite, Rogério Sganzerla e Antônio Lima, [que] em artigos para jornais do Rio e São Paulo, já demonstraram, situando todo um ciclo sob a responsabilidade ou influência direta dos ‘novos mineiros’” (Rezende, 1966, n. 7, p. 8).

Esse texto, por fim, nos pareceu bastante sugestivo, uma vez que ele nos informa de pelo menos dois pontos interessantes, tanto do ponto de vista do conteúdo da matéria – contar para o leitor sobre a existência de um cinema “novo” mineiro, de diretores e produções com essas características, inserindo o Estado no circuito do cinema brasileiro centrado no eixo Rio-São Paulo –, quanto do da circulação de informações contemporâneas ao tempo de produção do SLMG, criando condições, ao que nos parece, para que o leitor interessado conseguisse se sentir atualizado e informado a respeito do lugar de Minas no cenário nacional.

Para o caderno de número 9, nos deparamos com um curioso texto-manifesto de autoria do cineasta Orson Welles, intitulado “Não há arte domesticada”. Mesmo sem referências sobre a publicação (como ano, local ou contexto), acreditamos poder afirmar que a sua escolha seja sintomática do contexto histórico que o Brasil vivia na segunda metade dos anos 1960, em que nos encontrávamos em plena ditadura militar. Como veremos nas passagens recortadas do texto de Welles a seguir, os alvos do diretor norte-americano foram a censura e a necessidade do cinema se posicionar a favor da liberdade de expressão:

A liberdade de imprensa é uma das nossas instituições favoritas mas ninguém – ao que parece – se interessa, nem de longe, pela liberdade do filme. [...] Se alguma vez os produtores de cinema se organizarem para empreenderem uma séria oposição à censura, travarão um combate solitário. E fa-lo-ão contra forças poderosas pois o censor está protegido (ou, pelo menos, escondido) pela Igreja, pelo Estado e, pior que tudo o mais, pelo anonimato. O tirano é também um covarde. Outros ditadores deixam-se conhecer. O censor dissimula-se. É-nos com certeza difícil atacá-lo pelo seu nome (Rezende, 1966, n. 9, p. 8).

Para Welles, “se o cinema é realmente uma arte, deixa de cumprir sua missão no momento exato em que o produtor do filme abandona as suas prerrogativas de explorador independente do mundo moral. É um fato evidente mas esquecido que não há arte nem artista domesticados” (Rezende, 1966, n. 9, p. 8).

Para o caderno de número 11, foi publicado um texto intitulado “Gláuber ou o cinema brasileiro em duas épocas”. No canto superior esquerdo da página, uma imagem do ator Othon Bastos, que interpretou o Corisco no filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de 1964. Na legenda, lemos “Corisco na Terra do Sol: cinema novo de pés na Terra” (Rezende, 1966, n. 11, p. 8).

Na leitura de Rezende, Glauber Rocha representaria o principal ponto de mudança e inovação “para o cinema novo, então embrionário” e sua contribuição iria bem mais longe do que simplesmente dividir opiniões da plateia ou provocar repercussões. Para ele,

“Deus e o Diabo” foi a mudança e a inovação formal e ideal, de um cinema amarrado aos sistemas alienígenas ou, então, atirado ao lamaçal das chanchadas. As exceções, ou, por assim dizer, os “primitivos” antes dessa mudança existiram: através de algumas filmes de após-guerra, sobre samba e carnaval, ou através de “O Cangaço” (apesar da falta de segurança de Lima Barreto) e de Nelson Pereira dos Santos e o seu “Rio 40 graus” (Rezende, 1966, n. 11, p. 8)

Para Rezende, mesmo um “estudo superficial ou profundo, do cinema brasileiro tomará, automaticamente, como ponto de divisão e orientação”, esse filme de Glauber Rocha. E a sua importância poderia ser medida pela sua repercussão. Segundo o autor,

Efetivamente, até no aspecto de “reação da plateia”, Glauber consegue fazer uma coisa absolutamente inédita até então: em Belo Horizonte, como no Rio de Janeiro ou São Paulo, as primeiras exhibições de “Deus e o Diabo” provocaram, ao lado das palmas dos cinéfilos e, então, intelectuais, gritos e vaias da maioria, que foi ao cinema esperando ver uma re[e]dição do gênero “nordestern” (Rezende, 1966, n. 11, p. 8).

Essa informação, mesmo que pontual, sobre a recepção do cinema na capital mineira, e em especial ao filme de Glauber Rocha é muito sugestivo como uma evidência da presença de uma cultura cinematográfica na cidade, o que não pode ser igualmente afirmado para as demais regiões do estado de Minas Gerais, dado a sua dimensão e o pouco acesso às produções de vanguarda, digamos, ou a ausência de salas de cinema, em grande medida. Contudo, talvez seja possível afirmar que esse seria pontos positivos em se manter uma publicação como o SLMG: fazer com que informações como essas pudessem chegar a locais mais distantes e criar, quem sabe, um interesse tanto pelo cinema, especialmente nacional, como no caso do texto em questão, quanto pela cultura intelectual e literária, como um todo.

O cinema novo, obviamente, não poderia deixar de reaparecer nas páginas do caderno e não tardou para que isso acontecesse. Já no número 13, encontramos um ensaio intitulado “Com quatro anos, o cinema novo continua novo”. Como parte do texto, encontramos uma imagem do cineasta francês Claude Lelouch com a seguinte legenda: “Lelouch, aos 28 anos, faz o primeiro longa metragem e ganha em Cannes: cinema novo reconhecido” (Rezende, 1966, n. 13, p. 8).

Segundo Rezende,

Quatro anos após seu aparecimento oficial, como um movimento, o cinema novo encontra-se amadurecido bastante para ver, em todos os países onde instalou-se com bastante alarde, que deixou de ser apenas um movimento idealista, em procura de arte simples e barata, mas transcendeu a estes princípios iniciais, tornando-se o mais importante movimento depois da “nouvelle-vague” (Rezende, 1966, n. 13, p. 8).

Contudo, segundo o autor, nem tudo corria de forma positiva nos países onde o movimento cinemanovista conseguira se instalar oficialmente, uma vez que as suas realizações nem sempre encontravam terrenos férteis para uma boa recepção e/ou desenvolvimento. Para Rezende, houve em vários lugares “manifestações paralelas

nem sempre muito honestas, vindas de pessoas que desconhecem a importância de um movimento de câmera ou de uma cor mais ou menos carregada num plano mais ou menos longo, botando a perder uma iniciativa criadora” (Rezende, 1966, n. 13, p. 8). E em meio a essas questões mais técnicas, contudo, que nem sempre o público consegue apreender, encontramos também uma passagem muito sugestiva de como se dava, na prática, uma possível gramática de como se fazer um filme a partir da perspectiva do cinema novo:

– Ação!

Num estúdio qualquer, num pequeno boulevard suburbano de Chebourg ou numa via empoeirada nos arredores de Roma, um jovem diretor dá a ordem. As pequenas luzes dependuradas no teto estão acesas e os refletores também. O fotógrafo acabara de medir a luz, o assistente acertara o foco, a atriz, vestida como se veste normalmente, apenas limpou os sapatos, antes de entrar em campo, para o “take”. A câmera gira, a ação se desenrola. A equipe não é grande. Além do diretor, um assistente. Além do fotógrafo, mais um assistente. Além do mínimo necessário, mais nada. Gruas? Para quê? Cinco, seis câmeras simultâneas? A arte, afinal, independe da grandiosidade. Sem atentarmos para o fator tempo, “A Prostituta Respeitosa”, de Sartre (100 páginas) vale mais – forma, conteúdo, ideias políticas – que “Guerra e Paz” (três volumes, quase duas mil páginas) (Rezende, 1966, n. 13, p. 8).

A imagem, misto de literatura e descrição de um procedimento da prática de atuação na filmagem do cinema novo, é sedutora e muito esclarecedora sobre o movimento que se afirmava no contexto dos anos 1960. E como conclusão de seu argumento, o autor ainda nos informa que:

Isso, apenas como exemplo, para demonstrar que a arte, especificamente a cinematográfica, independe de sistemas complicados para sobreviver e, antes pelo contrário, prefere o simples aos maneirismos desenfreados. O cinema novo, como movimento, como ideia política, é tudo isso: simplicidade, talento grandioso e muito charme, além de uma enorme compreensão de todos os problemas fundamentais do homem de nosso tempo (Rezende, 1966, n. 13, p. 8).

Segundo o autor, o Brasil se situava, dentro da “problemática ‘cinema novo’ [...] num plano mais elevado”, uma vez que todos os envolvidos com esse movimento estariam “dentro de um esquema mostrando uma arte voltada para os problemas de nosso povo, para os problemas da própria arte” (Rezende, 1966, n. 13, p. 8).

Aparentemente saindo das discussões e do interesse pelo cinema novo, encontramos também nas publicações de Rezende no SLMG alguns textos mais

específicos sobre o cinema europeu. Sobre esse ponto, escolhemos alguns deles que trataram dos cineastas Jean Renoir (francês) e Orson Welles (norte-americano).

Nos números 14, 15 e 18, todos publicados ainda em 1966, Rezende se ocupou de apresentar o cineasta francês Jean Renoir (1894-1979) para o público leitor do caderno. Intitulados “Jean Renoir: o humorista do amor e da terra”, os três textos, ou “partes” como lemos em sua pequena biografia que abre a matéria, foram montados a partir de uma entrevista dada pelo cineasta à revista francesa “Cinema 65” sob o título “Sobre vários assuntos” (Rezende, 1966, n. 14, p. 9). Segundo Rezende, era interesse da publicação “mostrar o que o maior cineasta francês de todos os tempos pensa sobre seus próprios filmes, o cinema de modo geral e outros autores” (1966, p. 9).

Estruturada sob temáticas específicas, mas com uma grande variação de questões que giravam em torno do cinema, várias partes valeriam a nossa atenção. Contudo, pela abrangência e extensão dos três textos, selecionaremos algumas que conseguem dar uma noção considerável do que esteve à disposição dos leitores do caderno. No n. 14, por exemplo, lemos Renoir nos informando sobre como são trabalhados os seus argumentos para seus filmes:

Eu sou muito influenciado, muito absorvido pelos atores, e experimento colocar o assunto solidamente em minha cabeça antes de iniciar porque, uma vez que eu tenha iniciado, eu o esqueço. Eu não penso senão em uma coisa, é como exprimir a personalidade do ator do plano de um papel determinado; mas este plano, muitas vezes, o ator e eu mesmo, evadimos... muito. É sempre a “*commedia dell'arte*”, não é mesmo? Mas com uma grande diferença: é que a “*commedia dell'arte*” se endereçava a um público que não era de maneira nenhuma o público do cinema, o público do século XX. Outra coisa: as companhias mudavam de cidade, não ficavam muito tempo em nenhuma delas, não havia milhões de espectadores vendo a mesma peça, pelo menos eles estavam repartidos em lugares diferentes. Qualquer que fosse, era possível se apoiar sobre as mesmas situações; era possível, e felizmente possível, porque eu presumo que, se se pode libertar do assunto, arrisca-se fazer qualquer coisa melhor. Eu acho que o assunto é necessário, eu acredito nos grandes assuntos, mas eu penso também que é uma terrível bala de canhão para arrastar; eu creio que o primeiro trabalho do diretor é o de se desembaraçar do assunto (Rezende, 1966, n. 14, p. 9).

Difícil saber o quanto o público leitor do SLMG conhecia dos filmes de Renoir ou o tanto que sabiam sobre a vida, a estética, os gostos, as opiniões, enfim, do cineasta francês. Contudo, saber que o caderno foi capaz de publicar uma tradução de uma entrevista ampla como essa nos sugere acreditar que havia pelo

menos um desejo explícito de atizar o gosto pelo cinema europeu, especificamente de um dos principais diretores presentes no século XX.

Iniciada a sua carreira cinematográfica ainda nos anos 1920, Renoir esteve atuante até o início dos anos 1970, influenciando várias gerações de cineastas e amantes da “sétima arte”. São dele, por exemplo, para ficarmos apenas com alguns que mais de perto lidaram com algum tema histórico: “A Marselhesa” (*La Marseillaise*, 1938),⁷ que fala sobre como os caprichos e vida opulenta de Luiz XVI são mantidos pelo governo francês enquanto a população francesa vivia em uma crise intensa que os coloca numa situação de miséria absoluta. Ou seja, teve como tema a Revolução Francesa, mas abordada a partir do cotidiano de pessoas normais com problemas comuns, mas que alguma medida se ligaram à tomada e queda da Bastilha; “Estranhas coisas de Paris” (*Elena et les Hommes*, 1956) que explora o tema de uma jovem, a condessa Elena, viúva de um príncipe polaco que decide viver em Paris, onde acredita que será mais bem sucedida no amor. No desenrolar da história, ela se torna a musa de um ministro de guerra francês que é alvo de um golpe de estado tramado por seus oficiais e “O cabo ardiloso” (*Le Caporal Épinglé*, 1962), que nos conta a história de três franceses planejam uma fuga de um campo de prisioneiros, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Enquanto Hitler ocupa Paris, eles relembram seus passados e planejam melhores dias no futuro.⁸

Já na edição de número 16, também do ano de 1966, e intitulado “Sobre autor”, lemos que:

O problema do autor do cinema é um falso problema; eu creio, com efeito, que em muitos casos, o autor do argumento deveria ser o diretor do filme da mesma maneira que, em muitos casos, na minha opinião, o diretor têm todos os talentos necessários para escrever um roteiro e se ele o fizesse, sua comunicação com o público seria mais estreita, muito mais garantida... Além do mais, o problema do autor, não é um problema, é um fato. O mundo evolui, e isso que nós chamamos pretensiosamente arte, evolui também; é evidente que, eu também gostaria de viver numa época onde o autor não contasse. A grande arte é a arte primitiva; é a arte da estatuária grega, centenas de anos antes de Jesus Cristo, quando cada estátua era anônima; é a arte das catedrais, não se sabe quem esculpiu este São Pedro ou este Anjo Gabriel. [...] sente-se a mão do autor em cada golpe de tesoura, sente-se a mão do autor e não se conhece o seu nome. Há um autor e ele não existe. É evidente que esta forma de arte primitiva me agrada imensamente (Rezende, 1966, n. 18, p. 8).

Outro diretor, mas agora norte-americano, que teve um lugar de destaque nas páginas do SLMG foi Orson Welles (1915-1985). Para além da direção, atuou como ator, produtor e roteirista, o que também o habilita a ser considerado um

dos nomes mais influentes e inovadores da história do cinema. Para além de seu clássico “Cidadão Kane” (Citizen Kane, 1941), que tratou da ascensão de um mito da imprensa americana, inspirado na vida do milionário William Randolph Hearst, ao acompanhar a vida de um garoto pobre no interior até se tornar um magnata de um império do jornalismo e da publicidade mundial, Welles também dirigiu um filme adaptação da peça de William Shakespeare, “Macbeth, reinado de sangue” (Macbeth, 1948), “A dama de Shanghai” (The lady from Shanghai, 1947), “A marca da maldade” (Touch of evil, 1958), “Verdades e mentiras” (F for Fake, 1973) e “É tudo verdade” (It’s all true, 1993), dentre outros.

Estruturado de forma similar ao espaço dado a Renoir, Welles também ganhou três textos, publicados nos números 21, 22 e 24 do SLMG, todos do ano de 1967. Sob os títulos de “Orson Welles – um gênio do nosso tempo?”, Rezende apresentou aos leitores do caderno uma pequena biografia do diretor, ao mesmo tempo em que estruturou as demais partes dos seus textos com trechos retirados de vários lugares, que aliás, ele não se ocupou em evidenciar, com posicionamentos de Welles.

Segundo o colunista:

O que se segue são frases, conceitos, teses, teorias[,] postulados e divagações de Welles sobre diversos assuntos: o que pensa o homem que revolucionou o cinema aos 25 anos de idade pode muitas vezes assustar. Porém, ao contrário de outros cineastas – Buñuel, por exemplo –, Orson Welles não admite o mistério pelo mistério ou a forma pela forma, mesmo que esta tenha, além de um significado pictórico, um significado político (Rezende, 1967, n. 22, p. 8).

Se supormos um leitor que talvez nunca tivesse ouvido falar em Welles e/ou não conhecesse o seu trabalho, os textos e as formas de abordagem parecem ter condições de informá-lo sobre a vida e obra do diretor, sendo possível também extrair da leitura informações sobre a sua produção cinematográfica e, especialmente, sobre as suas formas de pensar.

Para Rezende, Welles teria “uma personalidade controvertida” e seria um “cineasta genial”:

Isso definiria, se fosse possível definir, o homem que fez, aos 25 anos, Cidadão Kane; que nos 17 anos de sua infância-juventude fez cenografia, iluminação, cenários, atuou e dirigiu no teatro. Hollywood o conquistaria, ou melhor, seria por ele conquistada, em 1941. Vindo do rádio, naquela época uma escola como a tevê o é hoje, tinha a seu favor o fato de ser um artista conhecido, ator excelente e o seu espírito dominador. Sobre Hollywood ele diria coisas que

bastariam para condená-lo perante qualquer um dos deslumbrados moradores da meca: – “Hollywood é uma avenida dourada, perfeita para os jogadores e as vedetes insatisfeitas. Não pertença a nenhuma dessas categorias” (REZENDE, 1967, n. 21, p. 8).

De elementos de sua personalidade, o primeiro texto da série sobre o Welles segue explorando suas principais características como cineasta. Em que pese o tom laudatório e exaltado, a construção da análise não deixou de também apresentar e discutir as questões técnicas e de formato do fazer cinematográfico. Segundo Rezende, por exemplo, “a processualística dramática dos filmes de Welles será, sempre, o maior valor de sua obra” ou “o detalhe nunca valeu tanto no cinema como em Welles” ou mesmo:

A exatidão da linguagem cinematográfica, o uso correto e tranquilo, além de inovador, das fusões dramáticas, que antes não tinha outra função que fazer elipses de tempo, mostram que no início de sua carreira Welles sabia onde pisava e que no seu primeiro filme, não jogava com a sorte mas com dados reais, com dados transformados em conhecimentos sólidos do Homem e da arte (Rezende, 1967, n. 21, p. 8).

Na publicação seguinte, contudo, o espaço foi reservado quase que exclusivamente para trechos retirados de manifestações do próprio Welles sobre o seu trabalho e as formas de conceber/ pensar o cinema:

Penso que o cinema deve ser dinâmico, se bem que eu suponho que todo artista defende seu estilo próprio. Para mim, o cinema é um pedaço de vida em movimento que se projeta na tela, não é um quadro. Não creio no cinema a menos que, na tela, haja movimento. É por isso que não estou de acordo com certos realizadores que, entretanto, admiro, e que se contentaram com um cinema estático. Para mim são imagens mortas. Ouço o barulho de um projetor atrás de mim, e quando vejo estes longos, longos passeios pelas ruas, espero sempre que a voz do diretor diga: “Corte!” (Rezende, 1967, n. 21, p. 8).

Sobre si mesmo como um consumidor de cinema, e mesmo sobre a sua relação com a produção sua contemporânea, lemos que:

Vou pouco ao cinema. Há duas espécies de escritores, o escritor que lê tudo que se publica de interessante, escreve sobre isso nos jornais, mantém correspondência com outros que não leem absolutamente nada de seus contemporâneos. Faço parte destes últimos. Vou muito raramente ao cinema e não é porque não gosto. É por que isso não me traz nenhuma satisfação. Não acho que sou muito inteligente no

que toca aos filmes. Há obras que sei que são boas, mas que não posso suportar (Rezende, 1967, n. 22, p. 8).

E como uma tentativa de captar o Welles intelectual, podemos ler em um trecho escrito por Rezende, ao analisar o filme “Cidadão Kane”, retirado do número 24 do SLMG, uma sugestiva leitura dos posicionamentos do diretor da relação cinema e sociedade. Logo na abertura do texto, lemos que:

Os problemas deixados com o cada espectador após a visão de Cidadão Kane resumiriam a problemática do autor Orson Welles. Se Welles fez um filme “que resume todos e antecipa todos os outros”, como disse Truffaut, ele fez também um filme que é ao mesmo tempo a auto-realização do seu autor e a demonstração de seu descontentamento e de sua rebeldia contra a sociedade americana (Rezende, 1967, n. 24, p. 8).

E para coroar suas posições política, vale citar mais uma pequena passagem em que Welles fala da esquerda e da direita norte-americanas de seu tempo:

O que é mau na esquerda americana é que ela traiu para salvar suas piscinas. Não havia direitas americanas em minha geração. Elas não existiam intelectualmente. Haviam apenas esquerdas, e estas se traíram mutuamente. A esquerda não foi destruída por MacCarthy: ela se demoliu a si própria, dando lugar a uma nova geração de nihilistas. Foi isto que aconteceu (Rezende, 1967, n. 24, p. 8).

E sobre si mesmo, lemos:

Considero-me um moralista, mas contra a moral. A maior parte do tempo, isto pode parecer paradoxal, mas as coisas de que gosto em pintura, na música, em literatura, representam apenas minha pendência para o que está no oposto do que sou. Todos os moralistas me aborrecem muito. Entretanto, tenho medo de ser um deles (Rezende, 1967, n. 24, p. 8).

Enfim, acreditamos que esse pequeno recorte que propomos a este estudo tenha sido suficiente para demonstrar o proposto: mostrar o lugar ocupado pelo cinema nas páginas do SLMG na segunda metade dos anos 1960, tendo em vista o tamanho, circularidade e importância desse caderno de cultura.

Mesmo que somente saber da existência do cinema, tanto mundial quanto o nacional, não possa ter contribuído, em grande medida, para aumentar o acesso dos leitores aos filmes, acreditamos que a circulação de informações, de críticas, de imagens, de comentários e entrevistas de cineastas, manifestos, dentre outros, que encontramos nas páginas do SLMG possa ter contribuído para a criação do interesse

por conhecer mais sobre essa cultura cinematográfica muito presente nos anos de 1960. Nesse sentido, portanto, talvez seja possível especular e sugerir que possa ter havido, a partir do ponto de vista da ampla circulação dos exemplares do caderno como pela qualidade e amplitude dos temas trabalhos, e no caso deste estudo especificamente sobre o cinema, de um ponto de referência para os interessados em conhecer um pouco mais sobre os cinemas e a suas histórias. Portanto, nos parece razoável sustentar que a publicação pode ter servido de um importante dispositivo, se não o mais importante, de difusão da cultura em Minas Gerais. E inserido nesse caldo, estava o cinema.

Referências

- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOSTER, Lila. Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival Brasileiro de Cinema Amador JB/MESBLA. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, p. 30-53, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/82090/78953>. Acesso em: out. 2024.
- MARQUES, Fabrício; NOVAES, Mariana. A hora e a vez do Suplemento Literário de Minas Gerais. **9º Encontro Nacional de História da Mídia – UFOP/MG**, 2013. Disponível em: <https://silo.tips/download/a-hora-e-a-vez-do-suplemento-literario-de-minas-gerais-1>. Acesso em: out. 2024.
- PINHEIRO, Fábio Luciano Francener. Estados Unidos do Cinema – reflexões sobre a força dos recursos cinematográficos na construção de um passado para circulação popular e a memória de Lincoln em três filmes contemporâneos. **XXVIII Simpósio Nacional de História: Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios**, Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439844883_ARQUIVO_FabioLFPinheiroANPUH2015SimpósioEUA.pdf. Acesso em out. 2024.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Buñuel: o anjo exterminador”. **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 6, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Uma nova imagem do cinema mineiro”. **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 7, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Não há arte domesticada”, **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 9, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Gláuber ou o cinema brasileiro em duas épocas”, **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 11, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Com quatro anos, o cinema novo continua novo”, **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 13, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Jean Renoir: o humorista do amor e da terra”, **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 14, 15, 18, 1966.
- REZENDE, Marco Antônio Gonçalves de. “Orson Welles – um gênio do nosso tempo?”, **Suplemento Literário, Minas Gerais**, n. 21, 22, 24, 1967.
- TAMANIMI, Paulo Augusto; SOUZA, Maria do Socorro. O ensino e as imagens a partir da Pedagogia da Sensibilidade: entre o encantamento e

a necessidade de formação continuada.
Revista Educere Et Educare, v. 16,
n. 38, jan./abr. 2021. Disponível
em: [https://e-revista.unioeste.br/
index.php/educereteducare/article/
view/25363/17263](https://e-revista.unioeste.br/index.php/educereteducare/article/view/25363/17263). Acesso em: out.
2024.

Notas

- ² Doravante, faremos referência ao Suplemento Literário do jornal Minas Gerais com a abreviação SLMG.
- ³ Para os fins de nosso estudo, entendemos por pedagogia da sensibilidade o trabalho feito pelo SLMG para a formação de um público que desenvolvesse o interesse e o gosto pelo cinema e pelas questões que o engloba. No campo das pesquisas em Pedagogia, sabemos da formulação desse mesmo conceito como um princípio de “ação educacional”, que mesmo em conexão com a forma que estamos usando, não é de interesse de o artigo desenvolver no momento. Para os pesquisadores Tamanini & Souza, por exemplo, “a Pedagogia da Sensibilidade é uma perspectiva da ação educacional que acentua a relevância das emoções e das sensibilidades como um caminho promissor para que a aprendizagem se efetive de maneira integral” (Tamanini; Souza, 2021, p. 267).
- ⁴ Lucas Raposo respondeu algumas perguntas que fizemos sobre Rezende via WhatsApp, já que tivemos a oportunidade de entrevistá-lo por ocasião de nossa pesquisa de doutoramento que teve como fonte e objeto de estudo o SLMG e ele, até hoje, se mantém à disposição de conversar com o autor deste artigo sempre que preciso tirar alguma dúvida ou esclarecer sobre algum detalhe da história do SLMG. Ainda tem tempo, queremos deixar registrado o nosso agradecimento à gentileza e o carinho com que ele sempre nos atende.
- ⁵ O jornal Minas Gerais era produzido, editado e impresso no prédio, que existe até hoje, da Imprensa Oficial, localizado no centro da capital Belo Horizonte. E também foi nesse local, assim como inserido nas páginas do jornal, como mencionamos anteriormente, que eram anexados aos cadernos do SLMG.
- ⁶ O texto foi apresentado no GT de História da Mídia Impressa, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013, na Universidade Federal de Ouro Preto, mas não traz referência completa sobre onde foi publicado, se em alguma revista ou em anais do evento, ou das páginas.
- ⁷ As citações entre parênteses são os títulos originais atribuídos nos anos de lançamento.
- ⁸ As informações sobre os filmes citados foram baseadas nas sinopses presentes no site AdoroCinema, disponível em: <https://www.adorocinema.com/>. Acesso em: out. 2024.