



## CINEMA

## O primeiro ano do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla (1965): uma contribuição para a história dos festivais de cinema amador no Brasil

*The first year of the JB/Mesbla Amateur Film Festival (1965): a contribution to the history of Amateur film festivals in Brazil*

*El primer año del JB / Mesbla Amateur Film Festival (1965): una contribución a la historia de los festivales de cine amateur en Brasil*

**Lila Foster**<sup>1</sup>

[orcid.org/0000-0002-5778-2969](https://orcid.org/0000-0002-5778-2969)

[lilafoster@gmail.com](mailto:lilafoster@gmail.com)

**Recebido em:** 13 ago. 2021.

**Aprovado em:** 3 maio 2022.

**Publicado em:** 5 set. 2022.

**Resumo:** No presente artigo analisamos a primeira edição do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla (1965), delineando as forças que motivaram a sua criação e o envolvimento do campo cinematográfico brasileiro na realização do concurso. Através de textos das páginas do *Jornal do Brasil*, identificamos discursos e expectativas em torno do festival, muitos deles centrados na importância formativa do cineamadorismo na profissionalização do cinema brasileiro. Por fim, nos deteremos na trajetória do cineasta Xavier de Oliveira e no curta-metragem *Escravos de Job*. Único filme concorrente no ano de 1965 com cópia disponível para visionamento, analisamos como o curta-metragem responde ao campo cultural da época e como o festival funcionou, de fato, como porta de entrada para o exercício profissional de cinema.

**Palavras-chave:** Festival de Cinema. Cinema Amador. Xavier de Oliveira.

**Abstract:** In this article we analyze the first edition of the JB/Mesbla Amateur Film Festival (1965), outlining the forces that motivated its creation and the involvement of the Brazilian cinematographic field in the realization of the contest. Through texts on the pages of *Jornal do Brasil*, we identify speeches and expectations around the festival, many of them centered on the formative importance of the amateur practice in the professionalization of Brazilian cinema. Finally, we will focus on the trajectory of filmmaker Xavier de Oliveira and the short film *Escravos de Job*. The only competing film in 1965 with a copy available for viewing, we analyze how the short film responds to the cultural field of the time and how the festival worked, in fact, as a gateway to the professional practice of cinema.

**Keywords:** Film Festival. Amateur Cinema. Xavier de Oliveira.

**Resumen:** En este artículo analizamos la primera edición del Festival de Cine JB/Mesbla Amador (1965), destacando las fuerzas que motivaron su creación y el involucramiento del campo cinematográfico brasileño en la realización de la competencia. A través de textos de las páginas de *Jornal do Brasil*, identificamos discursos y expectativas en torno al festival, muchos de ellos centrados en la importancia formativa del cine en la profesionalización del cine brasileño. Finalmente, nos centraremos en la trayectoria del cineasta Xavier de Oliveira y el cortometraje *Escravos de Job*. Única película competidora en 1965 con copia disponible para visionado, analizamos cómo responde un cortometraje al campo cultural de la época y cómo el festival funcionó, de hecho, como puerta de entrada al ejercicio profesional del cine.

**Palabras clave:** Festival de Cine. Cine amateur. Xavier de Oliveira.



<sup>1</sup> Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.

## Introdução

Se podemos pensar em uma história do cinema amador no Brasil, tal tarefa impõe o desafio de analisar e compreender um movimento de produção de imagens que começa com o uso das câmeras de pequeno formato, notadamente o 9,5mm e o 16mm, prática que se inicia com a chegada desses equipamentos no Brasil no final dos anos 1920. Com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento de diversos formatos de câmeras para esse nicho de produção, incluindo o 8mm, Super 8, os variados formatos em vídeo analógico e as onipresentes câmeras digitais, a prática amadora se amplia no decorrer do século XX e abarca uma ampla gama de formas de registros e de mobilização do fazer cinematográfico. Para citar somente algumas perspectivas, pensar o cinema amador no Brasil implica analisar a produção de filmes domésticos e registros da vida nas ruas; filmes narrativos produzidos por amadores que se encontravam nos cineclubes brasileiros; filmes experimentais rodados com bitolas menores; curtas-metragens produzidos por jovens cineastas que exercitavam o fazer cinematográfico e iniciavam uma carreira no cinema. Poderíamos citar ainda diversos tipos de práticas, já que as imagens produzidas e os enfoques de análise são múltiplos.

Para além dos filmes, o campo cineamador também criou espaços de interlocução entre aqueles que praticavam a cinematografia com câmeras de pequenos formatos e que estavam desvinculados do cinema comercial, incluindo encontros em clubes, publicação de colunas especializadas em periódicos, trocas de informações técnicas e a realização de concursos e festivais amadores. Aqui, a prática se desvinculava da tópica familiar, dos registros fugidios com a câmera na mão, e buscava um exercício competente de produção cinematográfica. Tais redes de interlocução se configuraram com importantes espaços formativos e de difusão dos filmes do circuito amador, sendo os concursos e os festivais um ponto culminante no desenvolvimento da cena cineamadora.

Nos anos 1950, os primeiros concursos de

cinema amador foram organizados por foto-cine clubes, como o Foto Cine Clube Bandeirante, em São Paulo. Neste período ainda restritos a um circuito de foto-cine clubes e sem ampla circulação, o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, realizado no Rio de Janeiro entre 1965 e 1970, trouxe novos contornos para a cena cineamadora no Brasil e é um capítulo importante dentro de uma perspectiva que compreende a produção de filmes amadores para além da feitura de registros familiares. Um festival que aceitava somente curtas-metragens produzidos em bitolas de pequeno formato, o evento também se configurou como um marco na história dos festivais de cinema no Brasil.

Os estudos sobre festivais de cinema no Brasil têm recebido uma inédita atenção nos últimos anos. Notadamente interdisciplinar, esse campo de estudo desloca a centralidade da análise do texto filmico para a compreensão da experiência cinematográfica como um evento situado em espaços e lugares sociais específicos. Dessa forma, as práticas de produção e recepção do cinema são percebidas de forma integrada ao campo cultural, sujeitas a diferentes vetores de formação e expansão. Os festivais não podem ser pensados sem a sua função primordial que é a de proporcionar o contato de uma audiência com um filme e a apreensão de uma experiência estética. Por outro lado, um entendimento mais amplo dessa relação só se dá através do exame das diversas redes criadas a partir dele: o seu financiamento, as condições materiais e culturais de sua realização, os espaços de circulação, o estabelecimento de um grupo de seleção e de avaliação, os discursos presentes na mídia, a circulação de ideias do campo cinematográfico e movimentos culturais mais amplos.

Na introdução do livro *Film Cultures*, Janet Harbord se debruça sobre a compreensão da história do cinema da perspectiva da cultura cinematográfica, um caminho metodológico que localiza o seu objeto de análise entre o texto filmico e a sua recepção, o filme como objeto e o filme como experiência. Entendendo o percurso de um filme e as diversas práticas de mediação com o

seu público, incluindo estratégias de produção, festivais de cinema, processos de distribuição, a crítica, os espaços de exibição, dentre outras, para a autora, "o que essas práticas engendram [...] são culturas cinematográficas particulares, embutindo o filme em práticas da vida cotidiana que são, até certo ponto, mapeadas historicamente, preenchendo os contornos das formações socioculturais existentes" (2002, p. 5, tradução nossa). Os festivais de cinema são, neste sentido, lugares privilegiados para compreensão desses processos de mediação como "espaços mistos, atravessados por interesses comerciais, cultura fílmica especializada e o turismo" (2002, p. 60).

Muitos são os atravessamentos que estão presentes no Festival de Cinema Amador realizado pelo *Jornal do Brasil* entre 1965 e 1970. Um evento pioneiro, o certame aceitou a inscrição de filmes rodados nas bitolas 8mm, 9,5mm e 16mm. Nos anos 1960, o uso da cinematografia por amadores e o registro de filmes de família já haviam se sedimentado como práticas relativamente comuns às classes médias urbanas. Patrocinado pela loja de departamento Mesbla, que na época comercializava câmeras e equipamentos para filmagem, o festival buscava ser um incentivo à prática amadora.

No período, o acesso às câmeras de pequeno formato também permitiu a prática para aqueles interessados pela técnica cinematográfica e pelo cinema como expressão artística. Não foram raros os casos de cineastas que tiveram o seu interesse pelo cinema acompanhado de primeiras filmagens com essas câmeras de menor porte e fácil manuseio. Para citar alguns: Humberto Mauro filmou *Valadião, o cratera* (1925), com uma Pathé-Baby (9,5mm); Cacá Diegues, na sua fase amadora, rodou o curta *Domingo* (1961), com Affonso Beato; Mário Carneiro realizou diversos filmes amadores nos anos 1950.

Um evento criado dentro do contexto das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o festival se situa inicialmente na empreitada de valorização da cultura carioca em face à perda do *status* de capital do país. Nesse sentido, o seu ímpeto inicial foi a valorização da

cidade maravilhosa, sua geografia e cenários. O certame também respondia à efervescência cultural da cidade, incluindo a consolidação de um circuito de cinema de arte, os cursos livres de cinema organizados por cineclubes e cinematecas e uma nova centralidade assumida pelo cinema brasileiro nas discussões sobre a cultura nacional com a eclosão do Cinema Novo. Aceitando e incentivando a produção com as câmeras de pequeno formato, o festival criou um espaço inédito para a circulação de filmes de jovens cineastas nos anos 1960 e deu vazão a uma produção de cunho experimental que vinha sendo produzida no país. Todos esses fatores contribuíram para a criação do festival e para a importância que ele veio a assumir dentro do quadro de formação de novos cineastas nos anos 1960 (FOSTER, 2021).

Mais comumente chamado de "Festival JB/Mesbla", ou "Festival JB", o evento é citado por poucos historiadores do cinema brasileiro e somente em algumas passagens de textos memorialísticos. A obra que mais se dedica ao evento é *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*, de Miriam Alencar, publicado em 1978. Jornalista que cobria festivais de cinema no *Jornal do Brasil* nos anos 1960, o seu livro seminal aponta para a importância de se historiar os festivais de cinema e o curta-metragem brasileiro. Geraldo Veloso, em *Por uma arqueologia de um outro cinema* (1983) também vai relembrar a importância dos encontros de jovens realizadores durante o festival, mais marcadamente a edição de 1966, na qual jovens cineastas como Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Tiago Veloso e Neville D'Almeida apresentaram os seus filmes e estabeleceram relações de amizade, apontando para a importância dos festivais como espaços de troca e sociabilização.

Apesar da ausência de estudos mais detidos sobre, em conversas mais informais com quem viveu o período o Festival JB/Mesbla integra o imaginário de uma geração. Feita primordialmente a partir da consulta às edições do *Jornal do Brasil* e entrevistas, a presente pesquisa tem revelado um universo amplo de questões a se-

rem pensadas a partir dos filmes e das diversas discussões em torno do cinema brasileiro que se desenvolveram nas páginas do periódico carioca. O Festival de Cinema Amador prefigurou os festivais de curtas-metragens, hoje tão importantes para a carreira de jovens cineastas, e deu alcance nacional e nova feição aos concursos de cinema amador que aconteciam em um circuito mais restrito, como os já citados concursos realizados pelo Foto-Cine Clube Bandeirante, a partir dos anos 1950, em São Paulo.

Atendendo a uma espécie de demanda reprimida, não é sem espanto que percebemos a variedade e quantidade de cineastas que por ali iniciaram as suas carreiras ou lançaram os seus primeiros filmes nas seis edições realizadas entre 1965 e 1970.<sup>2</sup> Pelo festival passaram os primeiros filmes de Bruno Barreto, que, com 11 anos, seria destaque nas páginas do jornal como menino prodígio do cinema brasileiro. Podemos citar ainda cineastas e técnicos como Xavier de Oliveira, Antônio Calmon, Gilberto Santeiro, José Carlos Avellar, Haroldo Marinho Barbosa, Djalma Limongi Batista, André Luis Oliveira, Aluísio Raulino, José Rubens Siqueira, Suzana Amaral, Murilo Salles, Roberto Miller, entre outros. Márcio Borges, compositor mineiro, participou com *Joãozinho e Maria*, em 1966, e o jornalista Edney Silvestre ganhou o prêmio de melhor filme experimental com *O noivado*, em 1967. Fora os inúmeros estudantes e amadores que enviaram filmes ao certame.

No presente artigo, vamos centrar a nossa atenção na primeira edição do Festival de Cinema Amador, em 1965, delineando as forças que motivaram a sua criação, o envolvimento do campo cinematográfico brasileiro e as diversas visões em jogo na valorização do cinema amador. Nos textos e discursos que permearam as páginas do *Jornal do Brasil*, percebemos uma expectativa em pensar o cinema amador como uma etapa para a formação de novos quadros profissionais para o cinema brasileiro e, em certos momentos, o cinema amador evocava uma maior liberdade de expressão por estar desvinculado dos cons-

trangimentos do cinema profissional. Tais visões uniam um desejo de profissionalização dos novos quadros do cinema brasileiro, ao mesmo tempo que valorizava as possibilidades criativas de um cinema produzido sem os constrangimentos do cinema profissional. Através da trajetória do cineasta Xavier de Oliveira e da análise do filme *Escravos de Job*, o único concorrente com cópia disponível para visionamento, também pretendemos delinear como o filme responde ao campo cultural da época e como, de fato, o festival foi a porta de entrada do exercício profissional de cinema e como o curta-metragem era também um espaço privilegiado de experimentação. Aliando a análise contextual e de imagem, pretendemos contribuir para os caminhos historiográficos dos estudos dos festivais brasileiros e para a história da prática cineamadora no Brasil.

## 1 A primeira edição do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla

A primeira edição do Festival de Cinema Amador aconteceu no contexto das comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Com a perda do *status* de capital do país para a nova e moderna Brasília, a comemoração de tal efeméride tinha como pano de fundo as iniciativas governamentais e institucionais de estabelecer a cidade como a capital cultural do país. Para a comemoração, o *Jornal do Brasil* organizou uma série de atividades que buscava mobilizar diversos estratos do seu público leitor, incluindo um campeonato de pesca, um concurso de caricaturas, festivais de música e um festival de cinema amador.

No começo de 1965, matérias diversas aqueciam as expectativas em relação ao certame. Personalidades do meio cultural do período, como o músico Roberto Menescal, prometiam realizar filmes em 16mm para a competição. Escolas, universidades e estudantes de regiões diversas captavam recursos e organizavam equipes para produção de curtas-metragens. Nesses primeiros meses de divulgação, o evento não estava

<sup>2</sup> Em 1971, o festival passa a aceitar filmes em 35mm, abandonando o termo "amador" e ampliando o seu escopo para a produção do cinema de curta-metragem.

restrito às discussões do meio cinematográfico, apontando para algumas características do cinema amador: o seu vínculo com uma cultura de massa, a dimensão de aprendizado em relação à linguagem cinematográfica e a conexão com um mercado de equipamentos e insumos. Neste sentido, como uma cultura vinculada ao hobby e ao lazer, o festival de cinema amador buscava

despertar no público leitor o interesse pelas câmeras de pequeno formato, criando uma mistura entre intenções de marketing e o fomento da atividade amadora. O vínculo com o comércio estava evidente através do patrocinador principal do evento, a loja de departamento Mesbla, que na época mantinha uma seção dedicada a artigos de fotografia e cinema (Figura 1).

**Figura 1** – “Filmar para sempre a imagem do Rio Quatrocentão”: estratégias de marketing e valorização da cidade do Rio de Janeiro

**Ofertas**

Fixe para sempre a imagem do **RIO QUATROCENTÃO**

**4º Centenário do**

**CÂMERA KAPSA PINTA VERMELHA**  
8 fotos 6x9 ou 16 com 4.5x6.  
Dispositivos para flash e tripé.  
**2.265, mensais**

**FILMES 126 e 35 mm**  
As mais famosas marcas.

**CÂMERA FLEXARET AUTOMAT**  
12 fotos fixa ou 36 em 35 mm. Obj. Belar 1.3,9 e obt. até 1/500 seg. com disparador automático.  
**15.704, mensais**

**CÂMERA START-B**  
12 fotos fixa. Obj. Euktor 1.3,5/75 mm. Obt. até 1/250 seg. Lupa auxiliar de focalização. Elegante estojo de couro.  
**8.456, mensais**

**FILMADOR KEYSTONE 16 mm**  
Modelo A 9  
Objetivo F-2.5 - 15mm. Construção robusta. Capacidade para 100 pés de filme.  
**54.964, mensais**

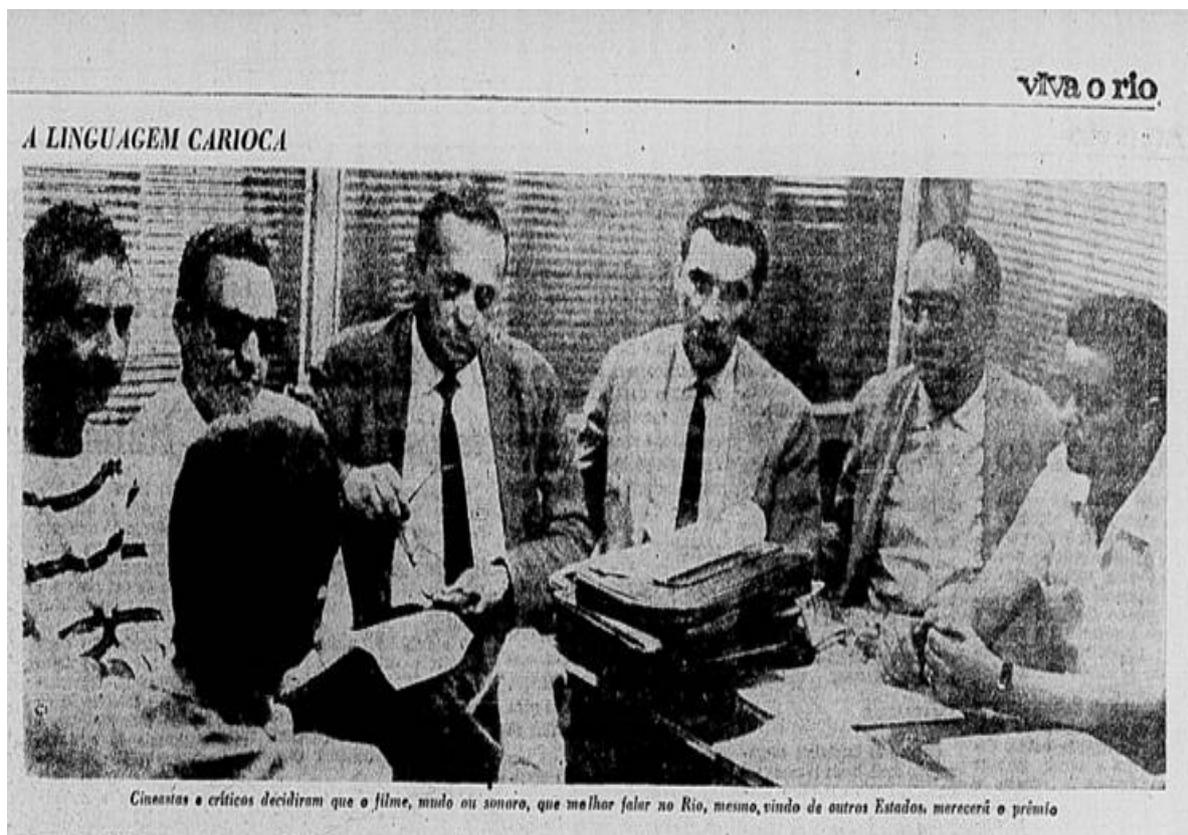
**Mesbla**

CENTRO - Passela, 42/54 - BOTAFOGO - Gol. Politéia, 74 - TIJUCA - Almir. Cochrane, 225 - MEER - Dias da Cruz, 155-A  
MESBLA, EMPRESA 100% NACIONAL. MEIO SÉCULO A SERVIÇO DO BRASIL

Com o início da fase de preparação do regulamento e da estrutura do festival, a corporação cinematográfica, incluindo críticos, cineastas, produtores e técnicos, passa a se mobilizar. Entre os profissionais que fizeram sugestões e participaram de reuniões para a preparação do regulamento estavam Jurandyr Noronha, representando o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo);

os cineastas e produtores Roberto Farias, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Luiz Carlos Barreto; os críticos Alex Vianny, Antônio Moniz Viana e Luiz Carlos de Oliveira; o ator Flávio Migliaccio; José Sanz (diretor da Cinemateca do MAM); Bartolomeu Andrade e Alberto Shatowski, atuantes na programação de salas de cinema e na produção cultural (Figura 2).

**Figura 2** – “Viva o Rio”: críticos e cineastas se reúnem para discutir o regulamento do Festival de Cinema Amador (*Jornal do Brasil*, 1º Caderno, 17 jan. 1965, p. 8)



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional.

Situando o festival dentro do campo cine-amador no Brasil, se por um lado o vínculo ao marketing de uma loja de equipamentos buscava a comercialização para amadores em geral, por outro, o festival incentivava a produção amadora situada para além da feitura de filmes de família e *souvenirs* em movimento. No regulamento, além da circunscrição pelas bitolas de pequena forma – 9,5mm, 8mm e 16mm – exigia-se cartelas com a logo do festival e com os créditos dos filmes. Na equipe, todas as funções deviam ser exercidas por artistas e técnicos sem nenhuma

passagem no cinema profissional, cabendo desclassificação. O “amador”, neste caso, indicava a produção de amadores com ambições profissionalizantes ou que buscavam no cinema uma forma de expressão artística. A mobilização da comunidade cinematográfica também apontava para este outro horizonte do cinema amador: um espaço de iniciação para a feitura de filmes mais elaborados e a criação de um espaço de incentivo para a produção e exibição de jovens cineastas com ambições cinematográficas.

Os artigos produzidos pela equipe do jornal também clamavam pela presença de jovens cineastas. Para o jornalista Luiz Carlos de Oliveira, o concurso era considerado "de importância extraordinária, já que revelará e premiará aqueles que por seus próprios recursos, sem outra ajuda que a do entusiasmo e sensibilidade, fazem do cinema o amor de todos os seus dias" (OLIVEIRA, 1965a, p. 7). No mesmo artigo, Oliveira enfatizou os esforços dos amadores que aprenderam através de livros técnicos e de exercícios feitos de forma precária, sem ter onde exibir o fruto de seus esforços. Nele também estabelece uma linhagem entre uma geração, formada em cineclubes, citando nominalmente Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Joaquim Pedro de Andrade e os novos amadores que concorreriam ao certame.

O artigo de Oliveira evidenciava as dificuldades enfrentadas por aqueles que queriam viver da prática cinematográfica em um momento no qual não existiam cursos universitários e espaços formativos mais bem estabelecidos. A geração do Cinema Novo, que já se firmara como um cinema que inovava em termos estéticos e políticos, se formou basicamente através da cinefilia, a participação ativa em cineclubes, cursos livres e a prática com as câmeras de pequeno formato. Mesmo que fosse possível produzir com bitolas amadoras como o 16mm, poucos eram os espaços para a circulação desses filmes. Foi diante dessa lacuna que o Festival de Cinema Amador se situou.

A ligação entre a função formativa dos cineclubes, a geração do Cinema Novo e o processo de profissionalização foi ressaltada por Miriam Alencar, que teceu importantes conexões entre diferentes eventos formativos que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro e o Festival de Cinema Amador:

O Cinema Novo, ou a nova mentalidade que passou a vigorar cinematograficamente, ganhava grande impulso [...] Diante desse quadro, repleto de perspectivas alentadoras, os jovens que nós denominamos em determinada época de "novíssima geração", pois iria suceder os que já estavam na luta, se debatiam por uma chance. Sem escolas especificamente de cinema (só a Universidade de Brasília e a Universidade de São Paulo ministravam ensino da matéria),

o aprendizado era feito através de experiências com o 16mm. Em 1964, o Museu de Arte Moderna promovera o curso de cinema dirigido por Rui Guerra. Neles os alunos aprendiam o elementar, isto é, aprendiam a manejar uma câmera, e chegaram a fazer um filme curto como experiência. Mas onde exercitar o que fora aprendido? Os caminhos eram sombrios. Foi em meio a essa efervescência cultural e o afã de fazer cinema que nasceu o Festival JB (ALENCAR, 1975, p. 96).

Muitos outros dariam entrevistas ressaltando a importância do festival e a função que poderia cumprir na formação e profissionalização do cinema brasileiro. Tal defesa unia a corporação cinematográfica em prol de uma melhoria técnica do cinema brasileiro e enxergava nos cineclubes e, agora, no festival de cinema amador, um espaço formativo fundamental. Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil* sobre a importância do cineamadorismo, o produtor e diretor Roberto Farias relembrou a sua trajetória de profissionalização:

Precisei trabalhar sete anos em cinema até dirigir o meu primeiro filme. Com a experiência do amadorismo talvez me bastassem uns dois anos de estágio. Espero que este Festival de Cinema Amador revele grandes cineastas do gabarito de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e tantos outros, vindos do cineamadorismo. A luta pela emancipação do cinema brasileiro não é unicamente uma luta de talento, mas de força. É preciso que novos cineastas tenham uma tonalidade fora do comum para enfrentar e vencer todos os problemas que temos pela frente (FARIAS, 1965, p. 20).

A profissionalização do cinema brasileiro foi o grande mote do festival e mobilizou diversas instituições e produtores para a concessão de prêmios. O estúdio Herbert Richers ofereceu estágios de três meses nas funções de assistente de direção, de montagem, de som e de fotografia. O vencedor também receberia uma bolsa de estudos para os cursos de prática cinematográfica do Museu de Arte Moderna. A Mesbla ofereceu equipamentos de sua seção de cinema, incluindo câmeras e projetores sonoros. Cacá Diegues e Rui Guerra ofertaram estágios em suas equipes de cinema.

O principal prêmio foi concedido pelo INCE, que conferia ao primeiro colocado a produção de

um filme documental.<sup>3</sup> Com o nome de "Prêmio Sergio Barreto Filho", o seu título estabelecia uma linhagem histórica do cineamadorismo no Brasil, já que Sergio Barreto Filho assinou, entre o final dos anos 1920 e começo dos 1930, as colunas de cinema amador na revista *Cinearte* e foi um grande incentivador da prática cineamadora no Brasil. Nas suas campanhas pelo cinema amador no Brasil, Sergio Barreto Filho ressaltava a mesma máxima de que o cinema amador era uma etapa importante na formação profissional de técnicos e também no desenvolvimento do cinema brasileiro. Jurandyr Noronha foi um ávido leitor das colunas de *Cinearte* e começou a sua

prática cinematográfica com uma Pathé-Baby, câmera no formato amador 9,5mm. O cinema amador sempre teve um vínculo inextricável com a profissionalização do cinema brasileiro.

Complementando as discussões sobre a profissionalização do meio cinematográfico, diversas reportagens divulgavam o regulamento e os filmes em produção. Com inscrições abertas até o final de julho, foram aceitas produções rodadas nas bitolas 9,5mm, 8mm e 16mm, de diretores e diretoras que não tivessem qualquer participação em uma produção profissional e que versassem sobre a cidade do Rio de Janeiro (Figura 3).

**Figura 3** – Um convite à participação de cineasta amadores (*Jornal do Brasil*, 30 mai. 1965, p.7)



**Fonte:** Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional

<sup>3</sup> O INCE produziu dois curtas-metragens com os diretores que venceram algum prêmio no festival. O curta-metragem *Fábulas* (1966) composto de três episódios ficcionais com a direção de Antonio Calmon (*Manequim*), Carlos Frederico (*Quadro*) e Rubens Richter (*Chuva*). Xavier de Oliveira, vencedor do prêmio de melhor direção, dirigiu *Rio, uma visão do futuro* (1966).

Dentre os inscritos, muitos jovens universitários e amadores como Celso da Silva, jornalista que, mesmo sem dinheiro, conseguiu equipamentos emprestados e rodou dois curtas em 8mm: *Rio IV Centenário* e *Passei*. Vários egressos do curso de direção ministrado por Rui Guerra, Gustavo Dahl e Bartolomeu de Andrade no Museu de Arte Moderna, ao qual dedicaremos atenção mais adiante, também estavam entre os inscritos, incluindo Carlos Frederico, Xavier de Oliveira e Antônio Calmon. A única mulher com filme enviado para comissão de seleção foi Teresa Montenegro, com o curta *Mafuá no Rio*.

Com inscrições abertas até 30 de julho de 1965, a comissão julgadora – composta por Cacá Diegues, Jurandyr Noronha, Alex Viany, Bartolomeu de Andrade, Roberto Farias, Flavio Migliaccio, Humberto Mauro e Alberto Shatowski –, visionava os filmes na medida em que eles iam chegando. Divididos nas categorias mudos e sonoros, a primeira edição recebeu ao todo 31 filmes, sendo 11 os selecionados: *Escravos de Job*, de Xavier de Oliveira; *Infância*, de Antônio Calmon; *Cidade*, de Márcio Valério; *O Manequinho*, de Daniel Chutorianscy; *Um homem e a fome*, de José Alberto Lopes; *Garoto de Calçada*, de Carlos Frederico; *Calçadas do Rio*, de David Waissman; *Rio - IV Centenário*, de Celso da Silva, *Uma caixa para Rosa*, de Rubens Richter; e *Imagens*, de Carlos Alberto Carvalho de Abreu e *Caminho*, do Centro de Estudos do Colégio Pedro II.

Os filmes selecionados foram projetados no Teatro Mesbla, no dia 16 de agosto. Depois da deliberação do júri, na categoria sonora, os vencedores foram *Escravos de Job*, de Xavier de Oliveira, em primeiro lugar, e *Infância*, de Antônio Calmon, em segundo. Dos mudos, venceram *Cidade*, de Márcio Valério, e *O Manequinho*, de Daniel Chutorianscy. Dos filmes vencedores, até o momento somente *Escravos de Job* possui cópia disponível para visionamento.<sup>4</sup> A partir de sua análise, buscaremos traçar alguns caminhos estéticos e temáticos trilhados pelos jovens ci-

neastas que ali despontaram.

## 2 *Escravos de Job* e o percurso de Xavier de Oliveira: expressão social, experimentação e profissionalização

Nascido em 1937, Xavier de Oliveira foi um apaixonado por cinema desde a juventude, paixão compartilhada pelos irmãos Denoy de Oliveira, produtor teatral e diretor de cinema, e Rui de Oliveira, artista gráfico, ambos importantes para a produção de *Escravos de Job*.<sup>5</sup> Apesar da ambição de trabalhar com arte, na juventude ingressa como funcionário do Banco do Brasil e é transferido para Itapetinga, no interior da Bahia, onde reside entre 1959 e 1962 (OLIVEIRA, 2021).

Em 1964, já de volta ao Rio de Janeiro, inicia o curso de direção de cinema ministrado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna e que teve como professores Rui Guerra, Gustavo Dahl e Bartolomeu de Andrade. Centrado na técnica cinematográfica, o curso teve a duração de um ano e possibilitou um conhecimento mais aprofundado da gramática cinematográfica e do manuseio de câmeras e equipamentos. Através desse processo formativo, Xavier de Oliveira reencontrou a possibilidade de fazer cinema:

Foi um encontro de almas. Pessoas afins, sabe? É tão importante. Você viver sozinho, isolado, pensar "será que eu vou conseguir fazer cinema? Será que cinema não é apenas para as pessoas bem-nascidas? Será que eu vou ter chance; eu, um bancário?" De repente você encontra um veículo. E num dia estávamos na cafeteria do Museu de Arte Moderna, como existe ainda hoje, e lá chega perto de nós o Silvio Autuori, jornalista do "Jornal do Brasil". Naquela época, o "Jornal do Brasil" era de proa, de vanguarda. [...] O Silvio então nos disse: "Vai sair um concurso de cinema amador, promovido pelo Jornal do Brasil e pela Mesbla. Participe, 16 milímetros." Foi aquela euforia danada, cada um fez o seu filme (ORMOND; XAVIER, [2009]).

O Festival de Cinema Amador foi, portanto, um catalisador para a produção de curtas-metragens. Com os recursos obtidos com um relógio empenhado e o empréstimo de uma câmera Paillard

<sup>4</sup> Parte da pesquisa aqui empreendida é direcionada para o levantamento dos títulos que integraram as diversas edições do festival e a prospeção de filmes em arquivos e coleções particulares.

<sup>5</sup> O filme encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmpbSgT24Ro>. Acesso em: 5 abr. 2021.

Bolex à corda, do fotógrafo Edson Batista, Oliveira, na época com 27 anos, filmou o seu primeiro curta-metragem. Produzido por Denoy de Oliveira, o curta foi filmado na favela da Rocinha e retrata, em um misto de encenação e documentação, o cotidiano de crianças que vivem em meio aos barracos e ao saneamento precário.

Nos créditos de abertura, gravuras de Rui de Oliveira mostram crianças em seus barracos, imagens que vão enchendo o quadro lentamente,

ilustrando o crescimento da comunidade no morro da Rocinha. A trilha sonora de Geny Marcondes<sup>6</sup> já se faz presente e vai pontuar dramaticamente o desenrolar da trama. A música, tão central para a dimensão dramática do filme, também é a origem do seu título. Inicialmente intitulado "Trabalho de criança na favela", *Escravos de Job* foi o nome sugerido pela compositora que usou referências musicais da cantiga popular na trilha original.

**Figura 4** – A infância marcada pelo trabalho em *Escravos de Job*



**Fonte:** Captura de tela realizada pela autora (2021).

Sem falas, o filme é eloquente na forma como expressa uma infância permeada pelas responsabilidades do mundo adulto, meninas e meninos que estão plenamente envolvidos na lida do trabalho cotidiano: carregam latas d'água na cabeça, ajudam as mães lavadeiras e vivem de trabalhos como engraxates e vendedores de frutas (Figura 4). Com uma decupagem minuciosa, a vida no morro é captada na sua geografia

física e humana. A fotografia de Edson Batista capta muitos planos oblíquos, filmados de cima e de baixo, um gesto cinematográfico atento à composição do quadro, uma construção formal que dá contornos de experimentação ao curta-metragem. A trilha de Geny Marcondes, com sons e efeitos dissonantes acompanhados por um fagote, também acrescenta uma camada de experimentação.

<sup>6</sup> Geny Marcondes (1916-2011) foi uma importante compositora, arranjadora e diretora musical com uma ampla carreira no rádio e no teatro. Integrou o grupo Música Viva, de Kellreuter e foi uma das mulheres pioneiras na composição de trilhas para teatro, rádio e cinema. Na época, Marcondes era responsável pela direção musical do espetáculo *Opinião* de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Com Denoy de Oliveira, foi responsável pela trilha sonora de *Marcelo, Zona Sul*, primeiro longa-metragem de Xavier de Oliveira.

Inscrito na categoria documentário, o filme se vale da encenação, com as crianças evidentemente recriando suas vidas para as câmeras, e de gestos documentais mais diretos, como nas cenas em que a câmera trêmula e meio fora de foco registra crianças recolhendo restos de alimentos em um fim de feira. Um espaço em constante expansão, acompanhamos a chegada de uma nova família à comunidade, carregando a mudança e encontrando um espaço de terra para construir a sua moradia. Crianças carregam malas e móveis e ajudam na nova construção. Se é o trabalho infantil que marca a maior parte das imagens, o gesto documental também perpassa os ritos compartilhados pela comunidade, como o registro da reconstituição do nascimento de Cristo que acontecia todo o 25 de dezembro e mobilizava a comunidade em torno dos festejos católicos.

Mas é uma marca trágica que o curta imprime quando, no meio da narrativa, surge uma figura mascarada que insere uma camada de fantasia e terror às imagens. As crianças se agitam e correm motivadas por uma notícia que se espalha pelas vielas. Logo, o corpo de um menino engraxate é encontrado no chão, imóvel, provavelmente morto. Muitas crianças cercam o corpo do menino e o filme termina em um *close* no rosto de uma criança ainda muito pequena, que olha direto para a câmera. Nos letreiros finais, aqui transcritos diretamente do filme, um poema escrito por Denoy de Oliveira:

Na infância  
com ladrões, prostitutas e gente séria,  
ombro a ombro  
- eu conquisto o meu pão,

enquanto se quebram os tempos da alma  
sem peso

Dos escombros

só os gigantes escapam,

às vezes deformados

- os outros

No período da produção de *Escravos de Job*, Denoy de Oliveira, egresso do Centro Popular de Cultura (CPC), trabalhava na produção do marcante espetáculo *Opinião*, com Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. Um espetáculo criado em resposta ao golpe militar, a temática social do show-manifesto aliava música e protesto nas canções escritas por Zé Keti e João do Vale, com letras que traziam retratos da vida nos morros cariocas. Xavier de Oliveira assistiu ao show-manifesto diversas vezes, contato que teve um forte impacto na elaboração de *Escravos de Job* (OLIVEIRA, 2021).

Além das influências estéticas e temáticas exercidas por Denoy de Oliveira, o irmão possibilitou a entrada na comunidade da Rocinha através de seu contato com membros da Ação Popular, organização de esquerda originalmente vinculada à igreja católica e que tinha atuação junto à comunidade da Rocinha. Em entrevista dada ao *Jornal do Brasil* durante o processo de produção do filme, Xavier de Oliveira afirmou: "Há um depoimento que acredito válido na medida em que consideramos o quadro trágico dessa infância desprotegida. Logo, houve uma intenção evidente de fazer um trabalho de cunho social" (OLIVEIRA, 1965b, p. 22). O registro da encenação do nascimento de Cristo aponta para uma proximidade entre a expressão social do filme e a comunidade católica da Rocinha no período (Figura 5).

**Figura 5** – A documentação da encenação do nascimento de Cristo



**Fonte:** Captura de tela realizada pela autora (2021).

Tomando como perspectiva o cinema brasileiro da época, o desejo de expressão social e o interesse pela vida nos morros cariocas também são indícios das relações possíveis entre a estética do Cinema Novo e o "novíssimo cinema brasileiro" (aspas do autor). De certa maneira, *Escravos de Job* dá continuidade ao desejo de expressão social e experimentação estética presente em alguns episódios de *Cinco vezes favela* (1962), filme seminal para o movimento do Cinema Novo. No episódio *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade,<sup>7</sup> a infância pobre também é retratada em um misto de documentário e encenação, um realismo de dimensão poética, palavras que também descrevem *Escravos de Job*.

A conexão entre esses dois momentos do cinema brasileiro igualmente foi feita por Glauber Rocha em um entusiasmado artigo no qual aponta a proximidade estética dos filmes vencedores e a sua geração. No artigo "Cinema, por amor", Glauber Rocha vai estabelecer o lugar do amadorismo tendo como perspectiva a história do cinema e do cinema brasileiro, apontando afinidades estéticas entre diretores diversos e filmes não necessariamente definidos como amadores. No senso comum e de certa forma assumindo uma dimensão pejorativa, o termo amador pode designar precariedade, algo mal-feito. Em certos contextos, como no norte-americano, a filmagem com equipamentos amadores se contrapunha ao forte esquema industrial estadunidense, com excessivos maquinário e divisão do trabalho. A defesa de um cinema produzido em menor escala e com equipamentos amadores foi exercida por cineastas experimentais como Marie Menken, Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage, entre outros, que entendiam que a arte cinematográfica poderia ser realizada com mais liberdade e como um recurso de autoexpressão e investigação estética. O cinema amador, neste aspecto, estava mais aberto para a experimentação e ao cinema de vanguarda.

Glauber Rocha vai se valer, portanto, da multi-

plicidade de aspectos que tangenciam a prática amadora, ressaltando o seu caráter de liberdade e de experimentação. O diretor inicia com o argumento de que o amadorismo não deve ser visto de forma pejorativa. A produção amadora é aquela que está desvinculada da indústria e que está afastada de um "profissionalismo desumano". De forma um tanto hiperbólica, o diretor coloca no rol de produções amadoras, livres dos grilhões da indústria, *Zero de conduta* de Jean Vigo, *Roma, cidade aberta*, de Rossellini, e *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel. Um vínculo é evidentemente feito entre o cinema de vanguarda e o cinema moderno e a figura do amador como aquele que se permite criar e experimentar sem constrangimentos, cultivando a sua indisciplina. O talento e o cinema jovem têm ali o seu espaço de florescimento:

Pensem os produtores e defensores da indústria o que pensarem, o fato é que o talento (e o amor ao cinema) está se formando nos cineclubes e nas salas de projeções, no silêncio das meditações ou no ardor dos debates. Não há nesse mundo quem detenha o impulso de um verdadeiro cineasta jovem: nem os estudos, nem as namoradas, nem a família, nem a falta de dinheiro. Ele pega os seus trapos e trens, vende e troca, faz dívidas e acordos, arruma uma câmera qualquer, filme virgem, um amigo fotógrafo e manda brasa. Assim sempre foi e será, desde Lumière até o moço Mauro em Cataguases, dele até os dias de hoje no Brasil. Há uma fonte inesgotável para o cinema, ela pulsa e explode periodicamente, ela se chama amadorismo, desta fonte nasce os que amam o cinema. [...] Os autores revelados no Festival JB-Mesbla apresentaram filmes superiores ao *Pátio*, *Domingo*, *Caminhos* e alguns episódios de *Cinco vezes favela*, o que demonstra, de imediato, que as experiências frustradas do passado não foram repetidas. Pelo contrário, ligados a uma pequena tradição, de cinema novo e cinema moderno, os amadores atingiram, em alguns casos, posse de sua linguagem e de sua compreensão da arte cinematográfica (ROCHA, 1965, p. 20).

Estabelecida uma linhagem histórica que vai de Lumière, perpassa o cinema de vanguarda, o cinema moderno, chegando à eclosão do Cinema Novo, os filmes vistos são entendidos dentro de uma história de um cinema fora da indústria, com meios alternativos de produção, feitos com mais

<sup>7</sup> O curta *Couro de gato* foi realizado em 1960 e posteriormente incluído no conjunto de filmes que integram *Cinco vezes favela*.

liberdade e possibilidades expressivas. Nesse sentido, se o discurso da profissionalização circundava o debate em torno do festival amador, o festival também foi um rico espaço de difusão de um cinema de cunho experimental. Sem abandonar a ideia de que o cineamadorismo contribui para o progresso do cinema brasileiro, Glauber Rocha ressalta o campo cineamador como um espaço mais livre e, portanto, mais apto à experimentação: "Que os produtores, profissionalizando estes amadores, os deixem proceder com a liberdade que orientou a criação destas pequenas obras primas" (1965, p. 20).

Na análise dos filmes, no mesmo artigo, Glauber Rocha reconheceu Xavier de Oliveira como um "documentarista sólido e preciso, o cineasta dos fatos e das minúcias, sobretudo um artista que faz um filme de apelo social sem permitir que uma só de suas imagens descambe na demagogia" (1965, p. 20). Antônio Calmon, na época com 19 anos, é elogiado pelo seu talento, prontamente reconhecido por Cacá Diegues, membro do júri, que o convida para ser assistente de direção no filme *A grande cidade*. O seu curta *Infância* tinha tema semelhante ao *Escravos de Job*, no seu caso, um grupo de meninos que vivem de pequenos furtos e trabalham na região do Jardim de Alah, no Rio de Janeiro. Além dos dois filmes citados, *Garoto de Calçada*, de Carlos Frederico também retratou a vida de um menino engraxate no bairro de Copacabana e as agruras do seu trabalho cotidiano.

De forma geral, a expressão dos dilemas da desigualdade social pelo prisma da infância marcou a primeira edição do Festival de Cinema Amador JB-Mesbla. A presença do Cinema Novo era evidente, com Cacá Diegues participando como membro do júri e com depoimentos e textos publicados no *Jornal do Brasil* por cineastas do movimento: Joaquim Pedro de Andrade, David Neves e Glauber Rocha. Tematicamente, os filmes também traziam no seu cerne a exposição das desigualdades sociais brasileiras e expressavam sintonia com o movimento cultural do período, incluindo não somente o cinema, mas também o teatro e a música. Aliando um ímpeto documental

com enquadramentos e uma trilha sonora mais experimentais, a expressão social do curta-metragem assume um evidente caráter poético e esteticamente não se restringe à criação de um discurso documental.

Tanto os discursos como as novas relações de trabalho tecidas durante o festival também uniram diversas gerações do cinema brasileiro. A presença de críticos e realizadores que já atuavam no campo pelo menos desde os anos 1950, como Alex Viany, Roberto Farias e Jurandir Noronha, era complementada pela nova geração que ali despontava. Os cineastas do Cinema Novo já eram percebidos como artistas que haviam alterado as coordenadas nas quais se assentavam diversas questões do cinema brasileiro. Os filmes vencedores do festival foram percebidos diante dessa dupla perspectiva, uma que atestava o amadurecimento profissional do cinema brasileiro e outra que via uma nova visada em relação às questões sociais brasileiras aliada ao arrojo formal e à liberdade artística.

Em termos práticos, o ideal de profissionalização se tornou real para muitos participantes do festival. Com os prêmios conferidos, muitos conseguiram realizar o seu segundo filme, com condições de produção mais favoráveis, além de serem convidados para integrar equipes profissionais de cinema. Antônio Calmon cumpriu funções diversas como assistente de continuidade, direção e montagem nos filmes *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro*, (Gustavo Dahl, 1968), dentre outros. Calmon dirigiu o seu primeiro longa, *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, em 1970, e teve uma longa carreira no cinema e na televisão.

Vencedor do concurso, com o prêmio dado pelo INCE, Xavier de Oliveira dirigiu o documentário *Rio, uma visão do futuro* (1966), sobre o arquiteto Sérgio Bernardes, e iniciou a sua carreira no cinema profissional, dirigindo o seu primeiro longa-metragem, *Marcelo, zona sul*, em 1970. Para o diretor, a participação no festival e os prêmios concedidos foram fundamentais para a possibilidade de o cinema ser uma profissão:

Antes de 1965, era difícil entrar no cinema e tentar a profissionalização. Faltava para mim o incentivo ou as condições que me fizessem chegar ao profissionalismo. O Festival JB me abriu as portas do cinema. Com o prêmio que recebi, fui notado. Realizei um filme para o INCE. Depois, consegui ser assistente em *Os paqueras*, de Reginaldo Farias. Finalmente, Flávio Tambelini me convidou para ser assistente de direção em *Até que o casamento nos separe*. Foi profissionalização. Sem o festival, talvez até hoje estivesse no Banco do Brasil (ALENCAR: 1978, p. 118).

Com a profissionalização de alguns de seus quadros, o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla atendeu a uma carência do campo cinematográfico da época. Se, por um lado, o festival surge como complemento das atividades de comemoração do IV Centenário do Rio de Janeiro e valorização da cidade, por outro, ele acabou por criar um espaço de incentivo e difusão do trabalho de jovens cineastas que filmavam com os equipamentos amadores. A prática com as câmeras amadoras já era algo comum e muitos cineastas já produziam com suportes amadores. O festival, de certa maneira, organizou o campo, conferindo um espaço de exibição para esses filmes, mas não somente isso. Ao criar um discurso em defesa do cinema amador, o festival retirou a produção amadora do seu lugar pejorativo, denotando a sua importância e valor para o cinema brasileiro. O festival criou um espaço de avaliação e discussão dos filmes produzidos, expressando os valores que norteavam o cinema brasileiro da época. Não por acaso, muitos dos filmes inscritos eram descritos e louvados pela sua expressão social e preocupação com as desigualdades do país. Através da análise do filme *Escravos de Job* e do percurso de Xavier de Oliveira, é perceptível a aproximação do cinema com outros movimentos culturais do período.

Com ampla divulgação no *Jornal do Brasil*, o interesse pelo festival ultrapassou as fronteiras do Estado e cineclubes ao redor do país manifestaram interesse em incluir os filmes nas suas programações. O *Jornal do Brasil* providenciou cópias para a circulação dos vencedores e as disponibilizou para as federações regionais de cineclubes. Na edição de 1966, foram abertas

inscrições para todas as regiões do país e o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla se tornou, doravante, um importante espaço para a difusão de filmes de jovens realizadores de todo o Brasil. O certame também difundiu filmes de caráter experimental, como podemos perceber a partir da análise de curtas que sobreviveram ao tempo e que estão disponíveis para visionamento. Neste campo, podemos citar *Olho por olho*, de Andrea Tonacci, *Documentário*, de Rogério Sganzerla e *O bem-aventurado*, de Neville de Almeida; a animação experimental *Pantera Negra*, de Jô Oliveira, que ganhou menção honrosa em 1968; *Nadja*, curta de inspiração surrealista, dirigida por Paulo Paranaguá, e *Retorna, vencedor*, de Aloísio Raulino, trama também de cunho surrealista.

### Considerações finais

O Festival de Cinema Amador JB/Mesbla foi um evento importante na dinâmica cultural e cinematográfica do Rio de Janeiro e também trouxe novos matizes para a produção cineamadora no Brasil. Além de ampliar o circuito de filmes produzidos por jovens cineastas e amadores ao redor do Brasil, o festival sedimentou um espaço de interlocução entre técnicos e diretores, formando uma nova geração de realizadores que viriam a atuar no cinema profissional brasileiro. Um dos primeiros festivais no Brasil dedicado ao filme de curta-metragem, o levantamento de informações sobre a sua realização, incluindo os filmes participantes e a fortuna crítica publicada no *Jornal do Brasil*, são dados importantes para a história dos festivais no Brasil e para a história do cinema amador brasileiro.

Tal levantamento também gera subsídios para pensarmos novos caminhos dentro da historiografia do cinema brasileiro, uma que amplie o seu foco de atenção para circuitos de exibição alternativos, a cena cultural e o contexto de produção de cada época, os discursos presentes em jornais e fontes secundárias e, principalmente, a conformação de filmografias que revelam um amplo campo de produção, muitas vezes totalmente desconhecido. Esse trabalho de pesquisa gera subsídios para um segundo momento

da pesquisa, que é a prospecção de filmes e a possibilidade de reencontrar as imagens em movimento.

O presente artigo é resultado desse trabalho de pesquisa e do encontro com as imagens de *Escravos de Job*, único filme disponível para visionamento que foi projetado na primeira edição do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1965. As imagens também dão a ver as relações entre o cinema que despontava no período, marcadamente o Cinema Novo, e o diálogo com as outras artes como a música e o teatro. Com esse breve histórico da sua primeira edição e uma pesquisa feita, primordialmente, em fontes primárias, buscamos contribuir para o fortalecimento do campo de estudos sobre os festivais, o campo cineamador e a história do curta-metragem brasileiro.

## Referências

ALENCAR, M. **O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Artenova: Embrafilme, 1978.

ESCRAVOS de Job. Direção: Xavier de Oliveira; Produção: Denoy de Oliveira; Xavier de Oliveira; Produtor executivo: Gilberto Nizo; Fotografia e câmera: Edson Batista; Música: Geny Marcondes; Roteiro: Xavier de Oliveira; Apresentação: Rui de Oliveira; Montagem: Xavier de Oliveira; Rui de Oliveira; Assistente de direção: Juan A.F. Sanz. 1965. Arquivo digital (13 min.), son., preto e branco.

FARIAS, R. O festival do talento jovem, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1965. 1o Caderno, p. 20.

FOSTER, L. Matizes da cultura jovem: imagens e imaginários em torno do Festival de Cinema Amador JB/Mesbla. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, p. 30-53, 2021. (Cultura visual).

HARBORD, J. **Film Cultures**. Londres: Sage Publications, 2002.

OLIVEIRA, L.C. **O festival dos amadores**. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1965a. Caderno B, p. 7.

OLIVEIRA, X. Liturgia na favela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jul. 1965b. 1o Caderno, p. 22.

OLIVEIRA, X.; ORMOND, A. Biografia Entrevista - Xavier de Oliveira. In: **Estranho Encontro**. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2009/03/biografia-entrevista-xavier-de-oliveira.html>. Acesso em: 20 mar. 2021.

OLIVEIRA, X. **Xavier de Oliveira**: depoimento [mar.2021]. Entrevistadora: Lila Foster. 1 arquivo digital.

ROCHA, G. Cinema, por amor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 20, 19 ago. 1965.

VELOSO, G. Por uma arqueologia de um outro cinema. **Contracampo**: revista de cinema. [S. l.: s. n.], 1983. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/g2/artoutrocinema.htm>. Acesso em: 7 ago. 2020.

---

## Lila Foster

Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil. Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.

---

## Endereço para correspondência

Universidade de Brasília  
Campus Universitário Darcy Ribeiro  
Instituto Central de Ciências  
Ala Norte, sala ASS-615 (Subsolo)  
70 910-900  
Brasília, DF, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*