

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Raquel Costa Santos

LIÇÃO DE COISAS
Igreja Católica e formação cultural para o cinema
no Brasil e na Bahia

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO
2009

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Raquel Costa Santos

LIÇÃO DE COISAS
Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Eliane Hojaij Gouveia.

SÃO PAULO
2009

S237 Santos, Raquel Costa.

Lição de coisas: Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia /
Raquel Costa Santos. - 2009.
157 f.

Orientadora : Profª Drª Eliane Hojaij Gouveia.

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

1. Cinema. 2. Igreja Católica. 3. Brasil 4. Bahia I. Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo. II. Título.

CDD

Banca examinadora

Raquel Costa Santos

LIÇÃO DE COISAS
Igreja Católica e formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia

RESUMO

Este trabalho analisa a influência da Igreja Católica na formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia, até a década de 1960. A despeito do relevo que diversos estudos deram à atuação da Igreja como aparelho censor do cinema, esta análise desenvolve-se a partir do papel da Igreja na configuração de práticas sociais de cinema, baseadas num projeto histórico de utilização da imagem. O percurso teórico-metodológico é ancorado na memória, considerando-a como categoria, objeto do conhecimento e fato no mundo. Esta relação entre memória e cinema possibilita compreender como se dá a concatenação de *habitus*, práticas e trajetórias numa conjuntura que alia sistemas de disposições individuais a condições sociais de existência, num movimento que organiza o passado em relação ao presente. Alia-se aos pressupostos teóricos a pesquisa qualitativa baseada em bibliografias referentes, documentos históricos da Igreja Católica, jornais, revistas e entrevistas. Buscando, num processo de longa duração, a forma com que a instituição religiosa se apropriou da imagem como elemento simbólico para a “educação do espírito”, a abordagem parte da utilização das artes sacras, passando por inventos ópticos como a câmara escura e a lanterna mágica, até chegar ao cinema. Este, inicialmente visto como um concorrente profano, logo passou a figurar como instrumento moral, moralizador e educador, cuja utilização demandou a implementação de organismos e documentos internacionais. No contexto do Brasil e da Bahia, este estudo destaca como se deram as ações da hierarquia católica e do apostolado leigo, no engendramento de práticas institucionais e trajetórias de indivíduos e grupos no que concerne à formação para o cinema e pelo cinema.

Palavras-chave: Igreja Católica; formação cultural; cinema; Brasil; Bahia.

Raquel Costa Santos

LESSON OF THINGS
Catholic Church and cultural formation for the cinema in
Brazil and in Bahia

ABSTRACT

This paper analyses the Catholic Church influence in the cultural formation for the cinema in Brazil and in Bahia, until the 60s. In spite of many studies gave relevance on Church's performance as cinema censor device, the development of this analysis is from the role of the Church in social practices configuration of cinema, which is based on historic project of use of image. The theoretical-methodology route is anchored in memory which is considered as a category, object of knowledge and a fact in the world. From the relation between memory and cinema it's possible to understand how are is the union among *habitus*, practices and trajectories in happenings that ally systems of individual provisions to social conditions of existing, in a movement that organizes the past in a relation with the present. The theoretical assumptions are joined with the quantitative research which is based on bibliography that refers to the topic, historic documents of Catholic Church, newspapers, magazines and interviews. In order to find the way that the religious institute gathered the image as a symbolic element for "spirit education", this study begins from the utilization of sacramental arts, optical invents like the dark chamber and the magic lantern, until it reaches the cinema. The latter was seen, at first, as a profane competitor, but soon it was renumbered as a moral and educational instrument and its use required the implementation of international documents and organizations. Speaking of Brazil and Bahia contexts, this paper shows how the catholic hierarchy and the lay apostolate acted in the realization of institutional practices and trajectories of people and groups related to the formation for the cinema and by the cinema.

Key words: Catholic Church; cultural formation; cinema; Brazil; Bahia.

A minha mãe, Eumélia, enorme força da natureza e de todos os meus dias,
dedico.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao final de mais esta etapa é ter a certeza de que ela não teria sido possível sem o apoio, a colaboração, o carinho e a compreensão de diversas pessoas que fizeram parte desta caminhada. Os meus sinceros agradecimentos.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), pela oportunidade oferecida e pelo investimento em minha qualificação.

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pela acolhida, e aos professores do curso, pelo compartilhar do conhecimento.

À professora Eliane Gouveia (Lili), minha orientadora, que me acolheu carinhosamente, acreditou no meu trabalho e sempre foi generosa em me indicar os caminhos e me dedicar atenção, cuidado e palavras de incentivo.

A Milene, que me abriu as portas para as coisas do cinema e tornou-se parte especial da minha vida acadêmica, profissional e pessoal. Agradeço pelos livros, pelas palavras, pela confiança, pela compreensão da ausência, pela “mediação” generosa.

A Amélia, padre Carlo Bresciani, Dênis e toda a equipe do Colégio Antônio Vieira; a Alícia e toda a equipe da biblioteca do Mosteiro de São Bento; ao frei Hugo Fragoso e à professora Ana Palmira; aos professores Orlando Senna, Guido Araújo, André Setaro e Hamilton Correia. Todos me possibilitaram a concretização da pesquisa de campo em Salvador.

A Tatiana e D. Jerusa, que generosamente me acolheram e me apoiaram nas minhas idas a Salvador. Sem elas as pesquisas de campo teriam sido muito mais difíceis.

A Gil, pelo amor, pela compreensão, pela paciência.

A minha irmã Ramone, por todo o apoio, amizade e colaboração; e minha irmã Railane, pela colaboração com as transcrições e outras tarefas.

A meu pai, Beto, e meu irmão, Paulo, que sei que torceram e acreditaram.

A Macelle, pelos livros sem devolução, pelo caminhar junto, pela amizade de sempre.

A Veruska, pelo partilhar das pesquisas e do caminho.

A Euclides, pelo apoio e amizade.

A Esmon e Laís, pela compreensão das ausências no Janela Indiscreta e pelo apoio nas tarefas cotidianas.

A Marco, Pereira, Monik e Adailton, pela compreensão da ausência e pelo apoio na Agência Vocevê.

A Virgínia e Zizelda, pelo apoio, pela amizade e por todos os momentos compartilhados.

A Lea, Dinorah e Jussara, pelo partilhar dos meses em São Paulo.

A Clédson e Romildo, pelo constante cuidado e preocupação.

A Otavio, pelas constantes boas palavras virtuais de apoio.

Não há hoje um meio mais poderoso para exercer influência sobre as massas, quer devido às figuras projetadas nas telas, quer pelo preço do espetáculo cinematográfico, ao alcance do povo comum, e pelas circunstâncias que o acompanham. O poder do cinema provém de que ele fala por meio da imagem, que a inteligência recebe com alegria e sem esforço [...]. A cinematografia realmente é para a maioria dos homens uma lição de coisas que instrui mais eficazmente no bem e no mal, do que o raciocínio abstrato.

Papa Pio XI (1936)

SUMÁRIO

Introdução.....	11
 Capítulo 1 – Um percurso teórico-metodológico: memória, <i>habitus</i> e incorporação/transmissão de saberes.....	 21
1.1 A arte da memória.....	23
1.2. Iluminismo: razão <i>versus</i> memória.....	25
1.3 Ação, estrutura e construção.....	28
1.4 Memória e <i>habitus</i> : o saber incorporado e as práticas.....	33
1.5 O esquecido e o não-dito.....	38
1.6 Enquadramentos, autoridades mnemônicas e trajetórias.....	40
 Capítulo 2 – A educação do espírito pela imagem e o cinema como lição de coisas.....	 43
2.1 A Igreja como matriz cultural e a imagem como símbolo.....	44
2.2 A câmara escura e a lanterna mágica: o combate ao sobrenatural e o pioneirismo dos católicos.....	47
2.3 O cinema: dos sermões luminosos à concorrência profana.....	53
2.4 Os organismos e os documentos da Igreja para o cinema.....	60
 Capítulo 3 – O Apostolado Brasileiro: da censura aos cineclubes	 77
3.1 Os organismos nacionais.....	80
3.2 O cineclubismo e a formação cinematográfica.....	92
3.2.1 Experiências no Sul e Sudeste.....	97
3.2.2 Experiências no Nordeste.....	106
 Capítulo 4 – Igreja e cinema na Bahia: práticas e trajetórias	 113
4.1 O cinema em Salvador: da chegada à efervescência.....	115

4.2 Os cinemas da Igreja.....	122
4.3 Frei Hildebrando Kruthaup e o ideal do bom cinema.....	125
4.4 Cinema e formação da juventude: uma visão a partir do Mensageiro da Fé..	134
4.5 A cultura do cinema nas escolas confessionais.....	141
Considerações finais.....	148
Referências.....	151

INTRODUÇÃO

A presente dissertação trata de analisar as influências da Igreja Católica na formação cultural para o cinema no Brasil e em especial na Bahia, com base nas iniciativas do clero e do laicato, num período que vai da primeira década do século XX até a década de 1960. Tal objetivo tornou-se possível pela compreensão das dinâmicas que configuraram e ao mesmo tempo foram configuradas por memórias e *habitus* nos processos de significação a partir da utilização, pela Igreja, desse importante meio que marcou intensamente as sociabilidades do século XX.

Esta análise desenvolve-se a partir do papel da Igreja na configuração de práticas sociais de cinema no Brasil e na Bahia, a despeito do relevo que diversos trabalhos deram à atuação da Igreja como aparelho censor do cinema, sobretudo considerando esta atuação da instituição nas primeiras décadas do século passado.

Buscando, num processo de longa duração, de que forma a instituição religiosa se apropriou da imagem como elemento simbólico para a “educação do espírito”, partimos da utilização das artes sacras, passando por inventos ópticos como a câmara escura e a lanterna mágica, até chegarmos às projeções cinematográficas. Notamos como, num plano mundial, o cinema a princípio foi visto como um concorrente profano, “corruptor de almas”, mas logo passou a figurar como instrumento moral, moralizador e educador.

É bastante ilustrativo a esse respeito o fato de o Papa Pio XI ter chamado o cinema de “lição de coisas”, em 1936, quando promulgou a primeira encíclica papal a tratar das questões cinematográficas, a *Vigilanti Cura*. Na segunda encíclica que aborda o tema, a *Miranda Prorsus*, promulgada em 1957, pelo Papa Pio XII, o pontífice ratifica o termo utilizado pelo seu antecessor. Registro que a expressão me foi bastante apropriada para dar título a este trabalho de dissertação porque a considero como sumária da visão que a Igreja adotou sobre a cinematografia e se adequa às minhas próprias proposições sobre o papel de educação e formação que o cinema exerce na vida de pessoas e grupos.

Ora, essa concepção da Igreja acerca da influência do cinema demandou que ela implementasse organismos e documentos internacionais, para dar conta das diretrizes para os católicos, clérigos e leigos, de todo o mundo. No Brasil, como certamente em outros países, ecoaram as ordens e as ações da hierarquia católica,

e baseadas nelas, mas também para além delas, configurou-se um apostolado cinematográfico, que, por meio de indivíduos e grupos, estabeleceu uma importante relação da Igreja com o cinema. Entre as implementações, destacam-se os órgãos nacionais para difusão, pesquisa e educação cinematográfica e as ações que se desenvolviam localmente, em paróquias, escolas e universidades, como os cursos, que iam do básico ao superior, e os cineclubes, que chegaram a constituir uma importante frente no cineclubismo brasileiro.

Quanto à Bahia, destacam-se na cidade de Salvador, a abertura e a manutenção de grandes salas de cinema, desde a primeira década do século XX, e as ações de formação, entre as quais o cineclubismo e outras atividades desenvolvidas nas escolas confessionais. Notamos como, no desenvolvimento dessa relação entre a Igreja e o cinema, as práticas sociais e institucionais concatenam-se às individuais, no desenvolvimento de trajetórias, aprendizados e significações ligadas ao consumo cinematográfico.

No processo de compreensão dessas práticas, a memória ancora o percurso teórico-metodológico, por diversas vias, posto que esta se configura, de forma multimodal¹, como categoria, objeto do conhecimento e fato no mundo. A relação entre memória e cinema possibilita compreendermos como disposições individuais aliam-se a condições sociais de existência, na formulação de gostos, práticas, condutas e discursos. Esse exercício teórico aqui não se faz sem a certeza das lacunas, mas é fundamental, entre outras coisas, na inteligibilidade da investigação empírica.

Alia-se aos pressupostos teóricos a pesquisa qualitativa baseada em bibliografias referentes, documentos históricos da Igreja Católica, jornais, revistas e entrevistas. Muitas questões que se colocam neste âmbito precisam ser analisadas à luz das teorias para serem melhor compreendidas. Por exemplo: Por que para alguns personagens a iniciação em cinema na escola confessional foi fundamental para as suas trajetórias como cineastas, professores e críticos de cinema e para outros, também ligados à área de cinema na mesma época, a única ação “importante” que a Igreja fez foi a ferrenha censura aos filmes? Por que determinados agentes se configuram como autoridades mnemônicas e estão autorizados, socialmente legitimados, a falar em nome das instituições ou a

¹ O conceito de multimodalidade, utilizado por Farias (2008 a), se adequa com grande propriedade à noção de memória que desenvolvemos no trabalho e, por isso, o tomamos de empréstimo.

representar a memória em determinado campo? Por que as escolas que desenvolveram durante anos atividades de cinema não mais possuem registros materiais acerca disso ou, quando possuem, esses registros são desconhecidos ou quase desconhecidos pelos atuais gestores?

Algumas dessas questões, entre outras, colocaram-se antes mesmo da pesquisa de campo deste trabalho. Na verdade, elas nortearam a própria elaboração do projeto de pesquisa para a seleção do Mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Para justificar a abordagem e a relação estabelecida entre cinema e Igreja, trago à luz aqui as minhas próprias memórias.

O meu interesse pela temática do cinema resulta da prática acadêmica desde a graduação em Jornalismo, mas poderia dizer que meu percurso de significações tem raízes mais fundas. Nesta introdução, traço um pouco desse trajeto até chegar aos elementos constitutivos da dissertação.

Muito embora a década de 80 tenha sido um período de decadência, por vários fatores, das salas de exibição do cinema em todo o mundo, as minhas memórias de infância, em Vitória da Conquista, Bahia, ainda guardam as lembranças de quando as crianças esperavam ansiosamente o dia de ir ao cinema, normalmente aos domingos. Minha mãe havia sido bilheteira de todos os cinemas da cidade, na década de 70, e, não só nesse período como antes, o meu avô foi porteiro e auxiliar do proprietário das salas, e ainda, como alfaiate, alcochoava os assentos. Eles contavam-me histórias de cinema, das sessões lotadas, dos filmes clássicos, e eu imaginava que aquela deveria ter sido uma coisa muito importante para a cidade e para as famílias.

No final da década de 90, ingressei na faculdade de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), campus de Vitória da Conquista. Logo tive contato com o Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, implantado, ainda como projeto, em 1992. Abro aqui um merecido espaço para falar do Janela Indiscreta. Das sessões apenas na universidade, as ações se ampliaram, e a equipe cresceu. Hoje, o programa coleciona centenas de sessões realizadas nos mais diversos espaços sociais, como praças, povoados, presídios e escolas, além de dezenas de eventos de debate do cinema como um todo, a exemplo de mostras e seminários. Do trabalho dos idealizadores Jorge Melquisedeque e Esmon Primo, a participação no programa se estendeu a outros

funcionários, estagiários, bolsistas e voluntários da universidade e da comunidade. Com isso, é possível perceber como se trata de um núcleo construtor de identidades.

Esse espaço foi de fundamental importância também na minha trajetória, pois de espectadora das sessões e participante dos eventos, tornei-me colaboradora do projeto e hoje faço parte da coordenação. Nesse lugar, merece destaque a figura de Milene Gusmão, coordenadora-geral do Janela Indiscreta, pesquisadora da área de cinema e grande entusiasta dos que passam pelo programa, para que sigam os caminhos da pesquisa em cinema, o que, de fato, tem ocorrido. Nesta trajetória, a equipe tem sempre sido convidada a representar a Bahia em discussões acadêmicas e cineclubistas acerca dos mais diversos temas ligados à cultura cinematográfica.

Com a participação no Janela Indiscreta, mais uma vez, eu percebi, de uma outra forma, como as atividades de cinema tinham um público cativo não só na universidade, como normalmente decorreria, mas também na cidade. Vitória da Conquista é a terra de Glauber Rocha, mas não haveria de ser somente por isso que o gosto pela sétima arte teria se firmado nas sociabilidades de diversas épocas, espaços e grupos sociais.

A percepção dessa importância e, ao mesmo tempo, a inquietação para conhecer um pouco mais da trajetória do cinema na cidade e das trajetórias possibilitadas por ele levaram a mim e mais alguns colegas de classe² a pensar na temática como objeto do projeto de conclusão de curso. Tínhamos um ponto de partida, que era a pesquisa de mestrado de Gusmão (2001), “Uma janela para o mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista”. Como poderíamos desenvolver um produto jornalístico, optamos por uma revista, que veio a se chamar “Moviola – Uma sessão de cinema em Conquista”. A revista reuniu memórias dos 90 anos (1912-2002) da existência da atividade de cinema na cidade, no que diz respeito às salas de exibição, ao público, às trajetórias, à produção e a diversas práticas relacionadas.

² Não poderia deixar de lembrar do grande companheirismo de Macelle Khouri, Paulo Pereira e Ronny Meira, que compartilharam comigo aquelas iniciais vivências acadêmicas.

A essa altura, eu já estava inscrita no Grupo de Pesquisa Leitura e Imagem, vinculado ao projeto de educação Museu Pedagógico da Uesb³. Em 2003, este grupo fundiu-se com o Grupo de Pesquisa Tradições e Sociabilidades Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Ufba), resultando no Grupo de Pesquisa em Cultura, Memória e Desenvolvimento, sob a liderança do professor Edson Farias. Hoje, este grupo integra pesquisadores da Uesb, ligados ao Janela Indiscreta, da Ufba e da Universidade de Brasília, à qual está vinculado. Nesse espaço, desenvolvi reflexões ligadas ao cinema que me levaram ao curso de especialização em Educação, Cultura e Memória, da Uesb e também vinculado ao projeto Museu Pedagógico.

A atenção voltou-se para a reconstrução da memória do cineclubismo na Bahia, e as leituras e pesquisas continuaram nesse sentido, até que um dado interessante alterou, em certa medida, o curso da problemática. Alguns personagens entrevistados e algumas fontes bibliográficas apontavam para uma determinada articulação entre Igreja Católica, cinema e cineclubismo, sobretudo nas décadas de 1950 e 1960. A esse respeito foi fundamental para os rumos da pesquisa os depoimentos do cineasta, crítico, professor de cinema e ex-secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, Orlando Senna (2004), que afirma ter se “iniciado” em cinema nas escolas confessionais em que foi aluno interno e aponta para a importância que isso teve na trajetória que seguiu como cineclubista e profissional da área.

Havia indícios como esses, mas as informações ainda eram muito dispersas e restava uma questão principal: qual teria sido, de fato, a influência da Igreja Católica na formação cultural para o cinema na Bahia? Especificamente, os estudos se dariam acerca da formação por meio de atividades cineclubistas nas escolas confessionais. Analisar como e por que isso se deu e qual a repercussão em momentos posteriores tornou-se o objetivo principal do projeto de pesquisa submetido ao mestrado.

No entanto, no decorrer do trabalho empírico, algumas dificuldades se colocaram no tratamento específico da relação escola confessional-cinema-

³ O Museu Pedagógico da Uesb agrega grupos de ensino, pesquisa e extensão interdepartamentais e interinstitucionais que discutem a investigação da Educação, da Cultura e das Ciências, à luz da História e das Ciências Sociais. Todos os projetos e subprojetos estão relacionados com os dois grupos de pesquisa instalados no CNPq: A Educação Escolar e A Educação Não-Escolar. Sobre o projeto, acessar www.uesb.br/museupedagogico.

cineclubismo, pela escassez de fontes, sobretudo documentos e depoimentos. Mas a pesquisa na cidade de Salvador foi apresentando outras possibilidades de investigação a partir de universos sociais que não somente as escolas confessionais. Além disso, o levantamento bibliográfico paralelo foi apontando a importância que esta relação entre a Igreja e o cinema teve em nível nacional, com exemplos de vários estados do país.

Assim, os horizontes da pesquisa se ampliaram para analisar não somente outras práticas da Igreja relacionadas ao cinema na Bahia, mas como elas se deram numa ambiência maior, a partir de diretrizes hierárquicas nacionais que ecoavam nos estados. Assim, passei a analisar a relação entre a Igreja Católica e a formação cultural para o cinema no Brasil e na Bahia. Obviamente, um aprofundamento das experiências em nível nacional demandaria um extenso trabalho de campo nas localidades, o que não foi possível para esta dissertação de mestrado. Mas, no caso da Bahia, desenvolvi um trabalho baseado em metodologia qualitativa de recuperação de fontes documentais, como jornais e revistas, e visitas a arquivos e bibliotecas católicas, igrejas, colégios confessionais e pessoas ligadas à área de cinema, realizando entrevistas quando era pertinente. Todo o trabalho foi desenvolvido na cidade de Salvador, tendo apenas algumas entrevistas sido realizadas em outras cidades, por ocasião da presença das fontes em determinados eventos dos quais eu estava participando.

Saliento que a minha tentativa de fazer emergir essas memórias, que ainda são escassas e dispersas, encontrou uma série de barreiras. Primeiro, a ausência ou desorganização/má conservação das fontes documentais, o que revela, muitas vezes, um desinteresse ou um desconhecimento da importância desses registros. Segundo, quando há fontes, a dificuldade do acesso a elas, talvez pela própria natureza histórica da instituição pesquisada, que comporta tanto o fechamento dos arquivos quanto o trabalho de controle exercido pelos “guardiões da memória”. Terceiro, as tensões e disputas que se dão na organização do discurso no trabalho de reconstrução de memória. Quarto, o recorte temporal é tido muitas vezes como um distanciamento que dificulta a lembrança e/ou mina o interesse pela contribuição a essas reconstruções a partir do trabalho do pesquisador. Por outro lado, contei com a colaboração de pessoas e instituições que, na medida do possível, dispuseram fontes e informações, fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Procurei cinco escolas das quais tive referências ou indícios acerca de algum trabalho com o cinema até a década de 1960: o Colégio Antônio Vieira, o Colégio Marista São Francisco, o Colégio Salesiano do Salvador, o Colégio Sacramentinas e o Colégio Nossa Senhora das Mercês. A única na qual foram encontrados materiais relacionados às atividades que eram desenvolvidas foi a primeira, onde há filmes em 8 e 16 milímetros e projetores antigos. Ainda assim, quando da minha visita, alunos do curso de História e Patrimônio Cultural da Universidade Católica do Salvador (Ucsal) que estavam estagiando no setor da Comissão da História Inaciana da Bahia (Cohiba), abrigado no colégio, estavam, segundo eles, acabando de “descobrir” o material, que ainda era desconhecido pelos atuais gestores e quase havia sido descartado. Como ninguém no colégio sabia prestar informações sobre as atividades desenvolvidas, recorri aos anuários, que acabaram por informar sobre a existência, na década de 50 do último século, do “Cineclube Vieirense” e, entre as reuniões semanais das congregações marianas dos alunos internos, as “críticas cinematográficas das sessões dos colegiais”, em que faziam “o julgamento completo do filme mais interessante da semana, visando a formação da consciência moral dos congregados”.

No Colégio Salesiano, que abrigou um dos primeiros cinemas de Salvador, o Cinema dos Salesianos, inaugurado em 1907, e outro, o Cinema Nazaré, na década de 1960, não há mais nenhum material, como projetores ou filmes usados nas atividades didáticas; tudo foi descartado, segundo o padre diretor da escola. Ele não sabe dizer quem poderia falar sobre o assunto. O Marista informou que, se houver algum acervo referente, está na Província do Nordeste, em Recife, e também não informou quem poderia saber a respeito.

O Colégio das Sacramentinas informou não ter informações ou fontes documentais sobre tais atividades, e que, inclusive, num recente projeto de comemoração aos 80 anos da instituição, com levantamento histórico, nada foi encontrado a esse respeito. O Colégio Nossa Senhora das Mercês, quando procurado, não possibilitou o acesso a quem pudesse informar sobre a existência ou não desse tipo de atividade.

Por meio dos sites dos colégios, enviei e-mails para pessoas que constam como antigos alunos da escola, mas não obtive resposta. Também foi procurada a representação da Organização Católica Internacional do Cinema (Oci), no Rio de Janeiro, o Cineduc, que, a princípio, solicitamente manifestou o interesse em

contribuir com as pesquisas, mas não prosseguiu os contatos. Em Salvador, foram visitados o Convento de São Francisco, o Mosteiro de São Bento, o Laboratório de Conservação e Restauração do Acervo da Cúria Metropolitana de Salvador, que funciona na Universidade Católica do Salvador em convênio com a Arquidiocese, e a Pastoral da Comunicação, ligada à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Em alguns desses locais, encontramos importantes fontes documentais como o acervo da revista franciscana baiana Mensageiro da Fé, no Convento de São Francisco, e da Revista Eclesiástica da Bahia, na Acervo da Cúria; no Mosteiro de São Bento, localizamos importantes obras que fazem referência à relação da Igreja com o cinema no Brasil. Além das entrevistas com os representantes desses órgãos, realizamos também entrevistas com personalidades referenciais na área do cinema na Bahia, como Orlando Senna, André Setaro, Guido Araújo e Hamilton Correia. Considerando os limites diversos de operacionalização da pesquisa, como de tempo e deslocamento ao lócus⁴, pudemos colher importantes informações que contribuíram para a construção da dissertação.

Todo o trabalho é perpassado pela apropriação da memória como elemento teórico-analítico capaz de dar conta das tessituras que concatenam passado e presente, indivíduo e sociedade, lembrança e esquecimento, práticas e trajetórias, consumos e sensibilidades, incorporação e transmissão de saberes, expressão e re-significação do conhecimento acumulado. Para tecer esta compreensão, o primeiro capítulo faz uma abordagem que começa com a noção de memória na Grécia Antiga, onde era tida como arte do sagrado, passa por contribuições filosóficas da tradição cristã e do Iluminismo, chegando às importantes formulações de Henri Bergson e, no rastro de Émile Durkheim, à sociologia estruturalista de Maurice Halbwachs.

Compreendidas algumas das principais postulações acerca da memória, a partir de diferentes eixos disciplinares, chega-se às sínteses teóricas de Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Eles estão entre os principais autores da Teoria Social contemporânea que oferecem importantes insumos para a compreensão da memória como saber incorporado, que é a perspectiva adotada neste trabalho. Aí a

⁴ A cidade onde foi desenvolvida a pesquisa de campo, Salvador, não é a minha cidade de residência, o que demandou vários deslocamentos para a efetivação do trabalho. Além disso, não podemos desconsiderar o tempo de que dispomos para efetuar tais pesquisas, considerando os limites acadêmicos habituais.

noção de *habitus* comparece como categoria fundamental de análise. E se a abordagem começou explicitando como, na Antiguidade, só havia lugar para a lembrança na compreensão da memória, finalizamos o texto com a análise de Michael Pollak sobre o esquecimento e o silêncio como partes dessa mesma memória e como ela ocupa papel central no trabalho de enquadramento e nas histórias de vida, tomadas aqui mais apropriadamente como trajetórias.

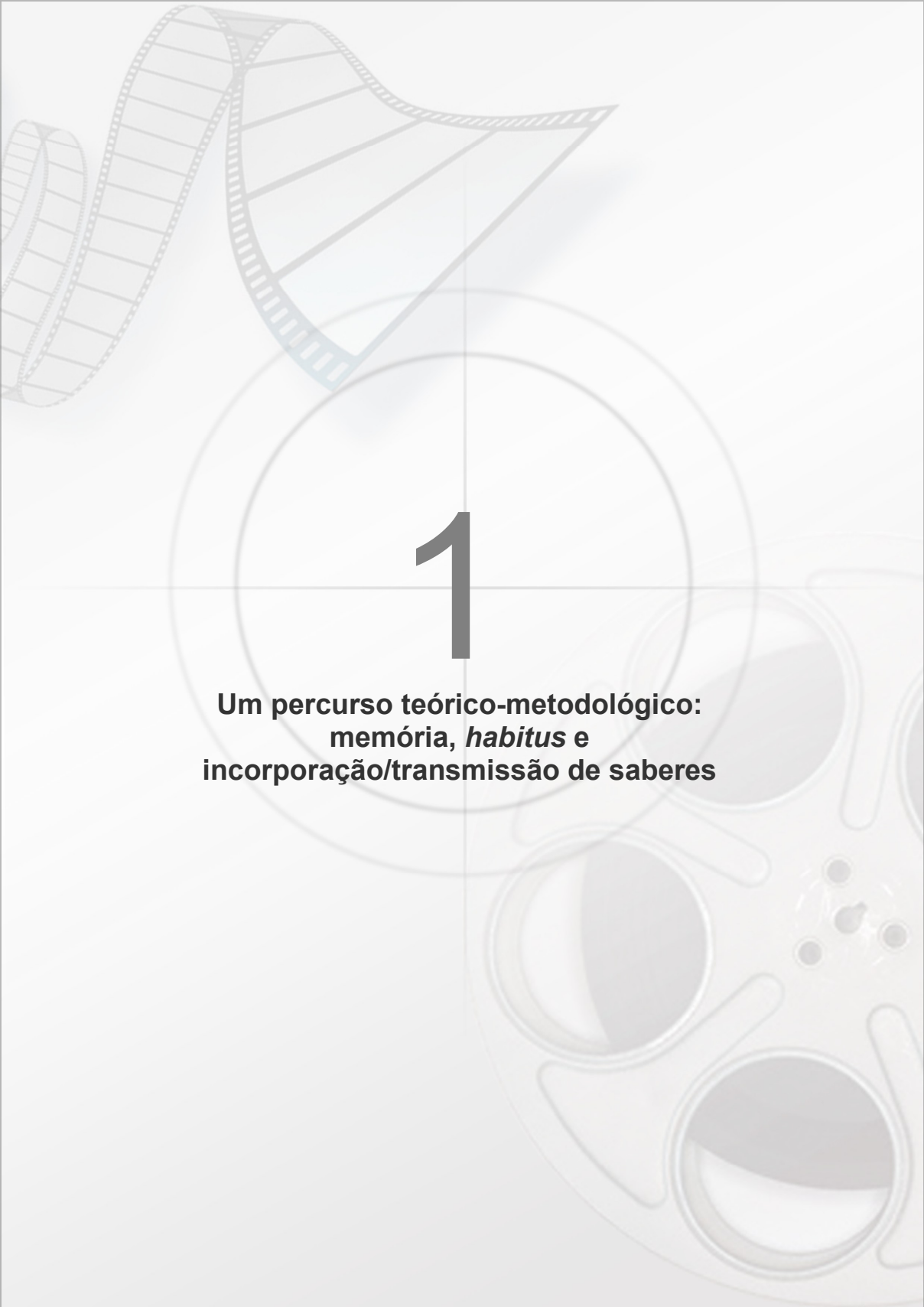
A partir desse desenvolvimento, o segundo capítulo volta-se para a compreensão da imagem e do cinema como elemento simbólico, mediador de memórias e práticas, apropriado pela Igreja Católica, em diferentes tempos, resguardadas as diferenças da mutabilidade técnica. Aqui, a relação se estabelece mais fortemente com a História, na análise de ações, fatos e documentos, reveladores de como, num projeto histórico de manutenção do domínio simbólico, a Igreja migrou suas ações da censura para a apropriação deste meio como instrumento educador e evangelizador.

A abordagem segue, no terceiro capítulo, a partir da análise de como essa apropriação ecoou no Brasil, por meio da implementação de organismos nacionais de difusão e educação cinematográfica e como o trabalho de um apostolado cinematográfico repercutiu em diversos estados, como Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraíba e Piauí. Registramos como as ações, que vão de cursos básicos, médios e superiores de cinema à implantação de cineclubes em paróquias e colégios católicos, estavam vivamente associadas a trajetórias de pessoas e grupos que devotaram empenho no cumprimento às diretrizes maiores da hierarquia católica, mas também atuavam para além destas.

No quarto capítulo, dedico-me a analisar como a relação da Igreja com o cinema aconteceu na Bahia, a partir da pesquisa de campo que realizei, conforme detalhei anteriormente. A abordagem começa com a chegada do cinema em Salvador para marcar a implantação das primeiras salas católicas ainda na primeira década do século passado e o desenvolvimento da atividade de exibição, que chegou a constituir um importante circuito na capital baiana. Nessa trajetória, comparece uma figura de referência, que não podia deixar de ser tratada, a do frei franciscano Hildebrando Kruthaup, com o seu ideal do bom cinema. Passando também por uma visão da formação da juventude para o cinema e pelo cinema, por meio da análise da revista franciscana Mensageiro da Fé, chega-se, por fim, às

atividades desenvolvidas nas escolas confessionais de Salvador nas décadas de 50 e 60 do século XX.

As pesquisas, as análises e os resultados trazidos neste deste trabalho, antes de nos levar a entendimentos definitivos sobre as questões abordadas, nos instiga a pensar num universo ainda a ser bastante explorado, com suas memórias subterrâneas, tecidas em teias sócio-históricas que dão sentido às experiências humanas, em diferentes tempos e contextos, de diferentes formas.



1

**Um percurso teórico-metodológico:
memória, *habitus* e
incorporação/transmissão de saberes**

CAPÍTULO 1 – UM PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: MEMÓRIA, HABITUS E INCORPORAÇÃO/TRANSMISSÃO DE SABERES

Do mundo antigo⁵ ao contemporâneo, a memória passou de arte do sagrado à forma de conhecimento interpelada pelos mais diversos campos disciplinares, como a Filosofia, a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia e a História. Tentar compreender tal percurso complexo e seus impasses é apostar que a memória pode, neste trabalho, ancorar a compreensão dos elementos pertinentes ao objeto deste estudo, que perpassa por práticas institucionais da Igreja católica com relação ao cinema e práticas individuais concatenadas a estas.

Esta relação entre memória e cinema torna-se aqui importante para compreendermos como determinadas práticas informam outras, numa conjuntura que alia sistemas de disposições individuais a condições sociais de existência, relacionando passado e presente, sob a mediação de um meio material e simbólico. Assim, é possível analisar, por exemplo: por que e como a Igreja investiu esforços no cinema enquanto meio de educar as massas e os grupos menores de indivíduos, a exemplo de jovens escolares, com ações direcionadas, como as de cineclubismo, que aconteceram no Brasil e na Bahia; por que, a partir de atividades de cinema nas escolas confessionais baianas nas décadas de 50 e 60, jovens internos que participavam dessas ações tornaram-se parte de um grupo de pessoas ligadas a atividades de cinema; quais são e como se configuram os discursos oficiais da Igreja Católica referentes à utilização do cinema como meio de “educar o espírito”; quem são os atores legitimados a trazer a público esses discursos, num trabalho recorrente de controle da memória.

⁵ Segundo Weinrich (2001), Cícero e Quintiliano, em seus textos retóricos, contam uma anedota que remonta à Grécia, em torno de 500 antes de Cristo, para falar do mito fundador da arte da memória (mnemotécnica, *ars memoriae*), que mais tarde seria repetida por vários autores. Segundo a narrativa, um boxeador chamado Scopas conseguiu uma vitória e contratou o poeta Simônides de Ceos (quem Platão diz ser “um homem sábio e divino”) para escrever um hino de louvor em memória do fato e apresentá-lo na festa de vitória. Mas o esportista não ficou satisfeito com o canto de louvor, pois somente um terço era dedicado a ele, enquanto os outros dois terços reverenciavam os deuses gêmeos esportistas, Castor e Pólux. Disse então que o poeta só receberia um terço do pagamento, e o restante deveria ser pago pelos deuses. Neste banquete festivo, Simônides foi inesperadamente chamado para fora da sala pelo porteiro, segundo o qual dois jovens queriam falar com o poeta. No momento, o teto do salão desaba, matando todos, exceto Simônides, que então já havia saído. Os deuses estavam pagando, pessoalmente, a dívida pela canção e castigando Scopas. Depois da desgraça, os parentes não conseguiam identificar seus mortos, porque os corpos estavam desfigurados, mas Simônides foi chamado a auxiliar, dada a sua boa memória visual que identificava onde cada convidado havia se sentado. Desde então, o poeta ficou conhecido como inventor da mnemotécnica, a arte que pode vencer o esquecimento.

Estes são exemplos de algumas das questões que, neste trabalho, podem ser compreendidas a partir de uma fundamentação teórico-metodológica na memória, explicitando como as experiências se configuram matrizes de percepção, apropriação e ação. Assim, a memória e outras categorias a ela aqui relacionadas, como o *habitus*, é um instrumento que auxilia a pensar no cinema como elemento mediador entre condicionamentos sociais, institucionais, culturais e a subjetividade dos indivíduos, no engendramento de práticas e trajetórias. Isto parte do entendimento de que o consumo simbólico está fundamentalmente ligado à transmissão de conhecimentos e a padrões de sentimentos e comportamentos.

Para elucidar as questões que ora se apresentam, é importante, antes, compreender como a memória se configurou, em diversos campos do saber, enquanto categoria, objeto do conhecimento e fato no mundo. Trazer um pouco desse percurso é a que se propõe este capítulo, baseado no esforço de reunir elementos que explicitem uma história da memória, exercício, que, obviamente não se faz sem omissões, pela própria complexidade e absoluta impossibilidade de abrangência total e esgotamento do tema. A intenção aqui não é abarcar, por exemplo, a composição material, ou seja, os aspectos neuro-biológicos do fenômeno mnemônico, mas este como psíquico, posto que envolve um exercício de apreensão e doação de nexos de sentido, e é, ao mesmo tempo, sócio-histórico, cultural e discursivo.

1.1 A arte da memória

Segundo Weinrich (2001)⁶, no sentido pré-moderno, a memória (grego *techné*, latim *ars*) significa um objeto de saber sujeito a ser aprendido, não podendo ser, portanto, espontâneo. E é uma arte propedêutica às ciências, sendo, até um período bem avançado dos tempos modernos, pertencente à educação geral e ainda não diferenciada como especialidade. Seria ainda uma arte “espacial”, ou seja,

⁶ Em sua obra “Lete; arte e crítica do esquecimento”, Harald Weinrich faz um interessantíssimo percurso de descrição e análise da história cultural do esquecimento, e portanto da memória, por meio de variados exemplos retirados essencialmente da literatura européia, da Antiguidade aos dias atuais. O autor nos oferece importantes referências para pensar o assunto à luz de diversos campos disciplinares.

baseada numa constelação fixa de “lugares”, que são transformados em “imagens” e repassados no pensamento do artista da memória. Nessa paisagem, só haveria, então, lugar para a lembrança e nunca para o esquecimento.

Frances A. Yates (1966) mostrou que o treino da memória, no mundo antigo, era essencial, pela ausência da imprensa e da circulação generalizada do texto escrito. A associação entre memória e espaço não servia apenas à tarefa de manter informações a salvo do esquecimento, mas também representava uma forma de compreensão das estruturas que ordenavam o mundo, ou seja, a arte da memória apontava para o conhecimento sagrado estabelecido pela correspondência entre imagens mnemônicas e a ordem da natureza (SANTOS, 2003, p. 17).

Para Platão (428/7-347 a.C.), Mnemosyne⁷, a deusa da memória, concedeu a cada homem, como presente de nascimento, a “tábua encerada da memória”, que, com o esquecimento ao nascer, ainda não contém impressões e está por ser escrita pelo recordar. Assim, sob condições pedagógicas favoráveis (baseadas no método socrático do ensinamento por meio de perguntas), todo aprendizado seria, na verdade, uma recordação (*anamnesis*), ou seja, o reconhecimento do já existente⁸. De acordo com Paul Ricouer (2007), o problema da noção de memória em Platão é que esta partilha o mesmo estatuto da imaginação, tendência apontada inclusive pela ausência de uma teoria da temporalidade. Quem vai conduzir a memória no âmbito do tempo é Aristóteles (384-322 a.C.), que, em *De Memoria et Reminiscentia*, discerne a evocação simples ou afecção inicial do esforço da recordação ou

⁷ A memória, para os gregos, estava sob a guarda de Mnemosyne (em latim, *Memória*), a deusa recordadora. Irmã de Cronos e de Okeanós (o tempo e o oceano), mãe das musas, protetora das artes e da história, a deusa tinha o poder de dar imortalidade aos mortais, pois concedia aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e lembrá-lo à coletividade. Sob a proteção das musas, estavam as obras dos historiadores, que deveriam servir de referência para as gerações futuras. Os eleitos de Mnemosyne tinham uma onisciência do passado em geral, do tempo antigo, que vinha à tona por evocação, possessão e vidência. Mnemosyne estava próxima do dia claro e do deus do sol, Apolo, opondo-se à Lete, a deusa do esquecimento, parenta da noite. Esta era evocada quando a dor e o sofrimento oprimiam um mortal, que desejava, então, curar-se, esquecendo-se da sua desgraça.

⁸ O filósofo diz que a alma existe anterior ao nascimento e que, livre do corpo, contempla as eternas idéias das coisas. Dessa forma, cada alma humana seria recoberta, ao nascimento, por uma camada de cera que ainda não contém impressões e está por ser escrita pelo recordar, mas cada tábua seria de tamanho e qualidade diferentes, assim como a cera teria pureza e consistências diversas. Com efeito, no teorema metafísico da contemplação das idéias/esquecimento/recordação e na doutrina da anamnese, Platão não conferia bom lugar à mnemotécnica, ou à memória artificial, mas à natural (WEINRICH, 2001).

inscrição (*eikōn*), estabelecendo a conjugação entre memória e passado (FARIAS, 2008a)⁹.

Na tradição cristã, o filósofo e doutor da Igreja, Aurélio Agostinho (354-430 d.C.), foi o primeiro grande autor a tratar da questão da memória e é com ele que se dá o agulhão que introduz o sujeito no pensamento ocidental. Ele tentou integrar, até onde permite a doutrina apostólica, a filosofia platônica (de uma saber apriorístico que fica latente e será mais tarde recordado) e a teologia bíblica, fortemente amparada na memória. A relação entre o esquecimento humano e a lembrança divina, trazida no Velho e no Novo Testamento, comparece também na própria vida de Agostinho e marca a sua conversão¹⁰. Assim, na sua teologia da memória, Santo Agostinho quer reconhecer uma reprodução humana da Trindade divina, Pai-Filho-Espírito Santo, na tríade psíquica memória-razão-vontade (*memória-intellectus-voluntas*), que são, para ele, as três forças da alma humana (WEINRICH, 2001).

1.2 Iluminismo: razão *versus* memória

A introdução do sujeito como agente do conhecimento se tornaria decisivamente robusta nos séculos XVI e XVII, com duas chaves fundamentais: a Reforma Protestante e a obra do filósofo René Descartes (1596-1650). Embora no fim da Renascença os mestres da retórica ainda empreendessem o esforço de que a memória controlasse o saber antigo e novo da humanidade, Descartes afastou-se da

⁹ Aqui, torna-se oportuno ressaltar, pela leitura de Farias (2008a), que Aristóteles compreende a memória como um procedimento externo ao sujeito, como é recorrente no esquema dos autores gregos. Farias diz ainda que intérpretes como Marcel Mauss sublinham que a personalidade não constituía um atributo individual no mundo greco-latino; estava concatenada a espécie de padrão coletivo vinculado ao estatuto político, à polis, em que pessoa e cidadão estavam em direto e indissociável nexos, e a psique correspondia a uma máscara que tornava a diferença fisiológica parte do comum civil. Assim, “tanto o conhecimento como a possibilidade de acessá-lo estava subordinado à continuidade geracional, à tradição – a qual se definia o padrão de moralidade e parâmetro epistêmico-cognitivo, portanto, o termo da objetividade” (FARIAS, 2008a).

¹⁰ Em suas “Confissões”, ele introduz, pois, uma ampla teoria da memória (livro 10). No sentido da antiga mnemotécnica, os “poderosos espaços” (lugares, casas, campos e outras paisagens) formam as imagens, os conteúdos da memória. E, nessa imensidão, encontra-se também o esquecimento. Por isso, no judaísmo, no cristianismo e na própria vida de Agostinho, Deus foi, em algum momento, esquecido, mas não deixou de estar na memória dos homens, onde plantou de Si as idéias eternas, que, a princípio, existem em estado latente, mas que, por esforço adequado do espírito, sobem à consciência e apontam o caminho para o divino (WEINRICH, 2001).

velha mnemotécnica na questão da memória. Para ele, essa arte da memória era realizada sem a razão, e, se fossem buscadas as causas das coisas, ficaria claro que as ciências não precisam da memória¹¹. No século seguinte, a “razão” segue um caminho o mais longe possível da memória e da arte de memorizar, que chega, no Iluminismo, à casa do preconceito (WEINRICH, 2001).

Ainda no século XVII, o filósofo empirista inglês, John Locke (1632-1704), afirma, em seu “Ensaio acerca do entendimento humano” (1690), que a memória provém da experiência, ou seja, da percepção ou impressão sensorial. Sendo assim, ao contrário do que afirmara os cartesianos, a memória teria uma função intelectual importante, pois reteria as idéias, que poderiam ser eventualmente retomadas. Nesse sentido, a memória era concebida como capacidade do espírito, sem a qual as outras permaneceriam “em grande parte inúteis”. Mas Locke assevera que a memória estaria fadada à “decadência no tempo”, ao esquecimento como “defeito” sempre ameaçador¹² (WEIRINCH, 2001, p. 98-99).

Também no século XVIII, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), em seu tratado pedagógico “Emílio” (1762), colocou a memória na educação. Na verdade, o autor faz severa crítica ao exagerado, e fora de tempo, treinamento da memória na prática pedagógica com os jovens. Para ele, os jovens são obrigados a decorar sem pensar (personalidades, datas, nomenclaturas, idiomas, fábulas). Essa pedagogia da memória, na qual Rousseau inclui a antiga mnemotécnica, seria um desvio da

¹¹ No seu “Discurso do Método” (1637), Descartes propõe duas etapas. A primeira é eliminar da consciência todos os conteúdos que possam ser enganosos ou errôneos e que chegam à razão pelos sentidos, pela imaginação, pela memória, e, junto com eles, as opiniões doutrinárias fortalecidas pelo hábito. Ao final desse processo, resta a certeza intuitiva da existência de si como criatura pensante (“Penso, logo existo”) e da certeza de Deus como criador. Depois disso, a segunda etapa consiste em retomar à consciência os conteúdos rejeitados por excessivo ceticismo, desde que resistam ao critério da clara e distinta percepção. Ora, a primeira etapa seria um esquecer metodicamente regulado. A segunda, o relembrar igualmente controlado. Entre uma e outra, a certeza primária e imediata da existência de si e de Deus, que não necessita do acesso ao depósito intermediário do espírito e que forma a base da nova consciência. Todo esse processo é perpassado pela vontade, pelo voluntarismo do sujeito, sem mediações tradicionais. Nesse sentido, o pouco que valia a memória devia-se ao seu sentido episódico (objetivo) e não semântico (subjetivo). A memória era metafisicamente desimportante porque a alma tem inatas todas as idéias, e nenhum saber acumulado era responsável pela ligação com Deus (WEINRICH, 2001).

¹² No século XVIII, John Locke teria seu parceiro mais fiel na França, Voltaire (1694-1778), que, como Locke, não tinha a memória no centro dos seus interesses filosóficos, mas chegou a elaborar uma fábula filosófica de título “Aventura da Memória” (1775). Na fábula, as musas, filhas de Mnemosyne, instigam uma grande “aventura”, tirando da humanidade por alguns dias toda a memória e lançando o mundo em um esquecimento total. Imediatamente irrompeu o caos, e tudo estava ameaçado de sucumbir de fome e miséria. Mas as musas e Mnemosyne apiedaram-se da humanidade desmemoriada, e os mortais aprendera não se pode viver inteiramente sem a memória (WEIRINCH, 2001, p. 98-101).

educação. Esta deveria basear-se nas leis da natureza e na razão, segundo as coisas e não segundo as palavras, no devido tempo do discernimento das crianças e jovens (WEIRINCH, 2001).

No mesmo século, o filósofo escocês empirista, David Hume (1711-1776), em seu “Tratado da Natureza Humana”, introduz a concepção da memória como mecanismo do conhecimento, sendo o interstício entre o instinto e a educação, num nexos natureza-cultura. Hume é o primeiro autor moderno a dar centralidade ao tema dos costumes como convenções, e por isso mesmo a memória é o ponto intersticial. Para ele, os homens inventam contratualmente as instituições, que seriam socialmente modelos de ação, com mecanismos de armazenamento de conhecimento e técnicas de realização de atos e de transmissão, a partir de domínios de memória, em relações intergeracionais. Um conceito-chave neste autor é o de hábito, repetição, num nexos entre causa e efeito, ou seja, haveria uma crença na presvivibilidade de algo, crença esta que permitiria a ação, a experiência, decorrente da memória como ponto de partida e como faculdade humana, que, assim como a imaginação, responde aos estímulos do mundo¹³ (FARIAS, 2008b).

Esta seria uma crítica que Immanuel Kant (1724-1804) viria fazer a Hume, valendo-se da afirmativa de que este não teria uma teoria da forma do conhecimento. Para Kant, o conhecimento é a síntese das representações, tendo a razão como o *a priori*, e não a experiência, como para Hume. Nesse sentido, Kant possibilita a fundamentação subjetiva da verdade (a verdade como objeto do sujeito, a razão como sujeito). Localizando-se entre o racionalismo e o empiricismo, Kant é avesso à memória como forma de conhecimento, pois não admite o costume, a tradição, a temporalidade (FARIAS, 2008b). Para ele, o tempo não era um conceito empírico, pois nem a coexistência nem a sucessão temporais seriam percebidas se a representação do tempo não existisse como fundação *a priori*¹⁴ (SANTOS, 2003).

¹³ Memória e imaginação são sistemas distintos da realidade. A primeira preservaria na mente os objetos quanto à ordem, à posição e aos tempos originais da aparição aos indivíduos, preservando fidelidade aos fatos e suas sequências. Mas isso, para Hume, exigiria a intervenção da imaginação, que, dotada de liberdade, rearticula ordenamentos, altera posições, inventa objetos e possibilita a relação entre as idéias. Ele deixa de herança uma teoria do conhecimento calcada na crença, conhecimento este que está posto numa matriz psicológica ou, como ele denomina, na “ciência do homem”, mas, de fato, não propõe uma correlação entre memória, *a priori* do entendimento e teoria do conhecimento (FARIAS, 2008b).

¹⁴ Em Kant, como em outros pensadores iluministas, a memória mereceu apenas observações secundárias, em seus livros sobre didática antropológica e pedagogia em geral. Esta seria uma capacidade intelectual que deveria estar ligada aos princípios da razão. O filósofo distingue três formas de memória, aos quais são atribuídos graus de valor: a mecânica, a engenhosa e a judiciosa.

Com efeito, os iluministas, de Descartes a Kant, procederam, na crítica intelectual da memória, o questionamento acerca da acumulação “ingênua” do saber, submetendo a memória natural aos critérios da razão e do julgamento. Na guerra entre razão e memória, esta última resulta claramente em desfavor.

1.3 Ação, estrutura e construção

O filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), na segunda metade do século XIX e primeira do XX, dialoga com Hume e Kant, discordando do primeiro quanto à intencionalidade ou voluntarismo da memória e do segundo quanto à razão ser um a priori da memória. Na concepção bergsoniana, a memória é um a priori do sujeito e, como tal, um mecanismo da subjetividade, da afetividade, como qualidades sensíveis. O pensamento de Bergson é fundamental para o estabelecimento de uma teoria da memória, descrevendo o curso mesmo da memória como ação¹⁵.

Em sua obra referencial, “Matéria e Memória”, o eixo se dá entre a percepção atual e a lembrança, no esquema corpo-ambiente, a partir da análise da ação e da percepção/representação. O perceber é distinto do lembrar, mas a percepção “está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a” (BERGSON, 1999, p. 155).

A primeira não teria valor algum, pois estaria relacionada ao decorar e não ao pensar, sendo, pois, uma capacidade intelectual inferior. A segunda, em degrau intermediário, estaria ligada à antiga mnemotécnica, que, ao associar um objeto a outro, torna-se uma sobrecarga e configura-se um procedimento disparatado, irregular e injustificável diante da razão. A terceira e mais superior estaria relacionada ao discernimento, que, ainda assim, carregava uma função redutiva, mas, em certa medida, eficaz, ao se invocar conteúdos armazenados. Assim, nas reflexões kantianas, a memória não passa do estatuto psíquico, insuficientemente legitimado na casa das ciências e tendo a razão como instância controladora (WEIRINCH, 2001).

¹⁵ Bergson se contrapunha radicalmente às idéias da psicologia experimental que vinha buscando estudar a memória a partir de experimentos físicos e quantitativos realizados em laboratório. Refutava as afirmações de que a memória era uma função mecânica das atividades cerebrais, mas não descartou o componente material e biológico para explicá-la. A memória é fruto de condições ambientais que possibilitam ao espírito indicar à matéria, ao corpo, aquilo que é semelhante e estabelecer a continuidade entre a semelhança e a dessemelhança, ou seja, a diferenciação de algo anterior. Para Bergson, a consciência é a prolongação dos instantes que tornam possível a rememoração do que houve, e o presente dá a condição remissiva ao passado, que sobrevive ora quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, ora em si mesmo, em estado inconsciente, latente, potencial (BOSI, 1994).

Assim, a memória seria a força subjetiva que permite essa relação do presente com o passado. Como reserva da experiência adquirida, a memória seria uma função do espírito, de limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo. Sendo a conservação espiritual do passado, a memória se oporia à substância material, ou seja, a matéria seria seu limite e obstáculo (BOSI, 1994).

O método introspectivo de Bergson admite que o passado não atua no presente de forma homogênea. Ora a memória possibilita a imagem-lembrança, de caráter não-mecânico, mas evocativo, ora o esforço da repetição de gestos ou palavras possibilita que o corpo guarde esquemas de comportamento, por meio da memória-hábito ou memória dos mecanismos motores, que compõem um todo com a percepção do presente. Este último é um processo que se dá pelas exigências da socialização e faz parte do nosso adestramento cultural. No entanto, Bergson não se ocupa do teor social ou cultural como condicionantes dos mecanismos de memória, não havendo, como afirma Bosi (1994, p. 54), “uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas; como estão ausentes os nexos interpessoais, falta, a rigor, um tratamento da memória como fenômeno social”.

Numa época em que a memória era essencialmente compreendida como fenômeno individual e subjetivo, o sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945), que foi aluno de Bergson, viria a dar um acento decisivo na concepção coletiva de memória. Herdeiro da tradição sociológica francesa, Halbwachs prolonga os encaminhamentos de Émile Durkheim (1858-1917), que levou à pesquisa de campo as hipóteses de Augusto Comte de que o fato social e o sistema social precedem o individual, o que mudaria o eixo do enfoque dos fenômenos ditos psicológicos, como a percepção, a consciência e a memória.

Na concepção durkheimiana, é central a noção de representações coletivas, geradas pelas reciprocidades humanas nas tramas sócio-históricas de um grupo e que dizem respeito às categorias de classificação. Da teoria geral das classificações, deriva o debate sobre memória, dada a relação entre as classificações mentais e as classificações sociais, ou seja, os contextos sociais estão na base da reconstrução do que se chama memória. Assim, a memória, ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. A ênfase é dada à força quase

institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade (POLLAK, 1989). Dessa forma, Halbwachs criou o conceito de modo de vida ou nível de vida e, tal qual seu mestre, limitou a análise de motivações e determinações sociais ao estudo de padrões de comportamento socialmente mensuráveis (SANTOS, 2003).

Se Durkheim traz à tona a razão da sociedade¹⁶, Maurice Halbwachs mostra que essa razão resulta das condições sociais – linguagem, ordem, instituições, presenças e tradições humanas – que permitem a consciência de cada um (ALEXANDRE, 2006). Assim, o autor busca compreender a memória não a partir do indivíduo, como faz Henri Bergson, mas do indivíduo como elemento de um grupo, de redes de solidariedades múltiplas em que esses indivíduos estão inseridos, estabelecendo uma adesão afetiva. Também refutou a formulação bergsoniana de que a totalidade das experiências passadas seria fisicamente armazenadas pelo indivíduo, pois queria mostrar que a materialidade não estava no corpo, mas na sociedade (SANTOS, 2003). Desse modo, é relativizado o princípio, caro a Bergson, pelo qual o espírito conserva em si o passado inteiro e tal qual foi para o indivíduo:

Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente da nossa memória (HALBWACHS, 2006, p. 97).

Halbwachs reestruturou o pensamento durkheimiano de forma a transformar a análise funcionalista das formas sociais em estudo de estruturas morfológicas dos grupos sociais. Na verdade, acentua os quadros sociais da memória ou os quadros de lembrança, que são as instituições formadoras do sujeito, os grupos sociais (família, igreja, escola e outros grupos de convívio) que prescrevem a memória do indivíduo.

Então, na relação entre memória individual e memória coletiva, o realce está no papel da vida atual do sujeito e a sua relação com outras pessoas, com os grupos e com os ambientes no desencadear do curso da memória. Dessa forma, para Halbwachs (2006), os gostos, sentimentos e opiniões resultam do contato dos indivíduos com os grupos, que, por sua vez, exercem influências sobre as pessoas.

¹⁶ Para Durkheim, a sociedade é a fonte do conhecimento, e não a razão, como em Kant, embora o pensamento durkheimiano seja continuador do kantiano.

Quer dizer, o “eu” e sua duração se localizam no ponto de encontro de duas séries diferentes e às vezes divergentes: a que se liga aos aspectos vivos e materiais da lembrança, a que reconstrói o que apenas é passado. O que seria desse “eu”, se não fizesse parte de uma “comunidade afetiva” de um “meio efervescente” – do qual tenta se livrar no momento em que “se lembra”? [...] Assim, a consciência individual jamais está encerrada em si mesma, não é vazia nem solitária. Somos arrastados em inúmeras direções, como se a lembrança fosse uma baliza que permitisse nos situarmos em meio da variação constante dos contextos sociais e da experiência coletiva histórica (DUVIGNAUD, 2006, p. 12-13).

É preciso ressaltar que a tentativa de Halbwachs de explicar a memória unicamente a partir de representações coletivas implicou alguns impasses no desenvolvimento de sua teoria, que, para alguns intérpretes, conferia excessivo relevo à natureza coletiva determinista da consciência social e ficava, de fato, aquém de uma “memória social”.

Em diversa via de compreensão, firmaram-se os trabalhos de outro intelectual, contemporâneo de Halbwachs, que viria a ser fundamental na concepção de memória pela psicologia social, Frederic Charles Bartlett (1886-1969). Em seu livro hoje clássico “Remembering”, ele traz uma série de observações coincidentes com as formulações de Halbwachs com relação à pertinência dos quadros sociais e das redes de convenção verbal no processo que conduz à lembrança e a inerência da vida atual ao processo de reconstrução do passado.

No entanto, com seu modelo antropológico, rejeita a condição da memória como estritamente social, ou mesmo como estritamente mental, como para Bergson. Há, entre as formulações de Halbwachs e Bartlett, uma diferenciação crucial: enquanto o primeiro dá ênfase ao fato de que os indivíduos recordam de acordo com os quadros sociais, o segundo destaca que os indivíduos têm razões e intenções com significados próprios no processo de construção de suas memórias, associadas à percepção, à imaginação e ao pensamento construtivo. E, se Halbwachs prefere ater-se às relações vividas pelo sujeito como suficientemente capazes de articular a atividade mnemônica e sua forma narrativa, Bartlett julga possível (embora ele mesmo não o faça) tentar uma análise dos estilos narrativos em função das diferenças pessoais do sujeito, que estaria relacionada à matéria da recordação (o que se lembra, pelo interesse que o fato social tem para o sujeito) e o modo da recordação (como se lembra, que implica variáveis da personalidade) (BOSI, 1994; SANTOS, 2003).

Bartlett conecta o processo cultural de um dado momento histórico ao trabalho de memória, utilizando o conceito-chave de “convencionalização”. Isso significa que a matéria-prima da recordação não aflora em estado puro na linguagem, mas é tratada pelo ponto de vista cultural e ideológico do grupo em que o sujeito está situado. A “convencionalização” seria um processo de modelagem que a situação evocada sofre no contexto de idéias e valores dos que a evocam, diferenciando-se em subprocessos. Existiria um contínuo, que vai da simples assimilação até a criação de novos símbolos, e, nesse processo, fica o que significa, ora de maneira quase intacta ora de forma profundamente alterada (BOSI, 1994). Dessa forma, para que as práticas coletivas exerçam influência sobre indivíduos, é necessário que essas práticas sejam percebidas e significadas por esses indivíduos, que se apropriam das convenções de acordo com critérios de julgamento. O que existiria, então, seria a memória “no” grupo e não “do” grupo. Bartlett uniu o processo cognitivo a convenções sociais, defendendo que o sentido inerente às memórias é construído no processo interativo entre os indivíduos e o meio, sem que este anteceda ou torne-se autônomo ao processo, ou seja, a única instância produtora de significados seria o processo interativo (SANTOS, 2003).

A grande contribuição que as abordagens de Halbwachs e de Bartlett trouxeram foi o rompimento com duas idéias básicas: a de que a memória seria estritamente subjetiva e a de que ela estaria relacionada a um passado essencial e original. No entanto, é preciso considerar que, se a tentativa de Halbwachs de compreender a memória unicamente a partir de representações coletivas implica em impasses na sua teoria, a idéia de Bartlett de que a percepção e o reconhecimento se dariam somente pelos processos interativos também não contempla diversas questões relativas à memória. O problema coloca-se, antes de tudo, pela antinomia entre indivíduo e sociedade, em meio a outras que foram se forjando, como entre corpo e alma, espírito e matéria, consciente e inconsciente, objetivo e subjetivo, ação e estrutura. Uma outra questão está no fato de ambos os autores desconsiderarem, em suas análises, as tensões, disputas e coerções componentes dos contextos em que se forjam a lembrança e o esquecimento (SANTOS, 2003).

Assim, lembrança e esquecimento são considerados como constituintes das práticas cotidianas. O que está na base de boa parte dessas teorias é a idéia de que a memória é referida à seleção ativa e reflexiva de lembranças e esquecimentos, a partir de aprendizados incorporados.

1.4 Memória e *habitus*: o saber incorporado e as práticas

Nesta compreensão, adotada como caminho teórico-metodológico deste trabalho, torna-se fundamental trazer a contribuição de Norbert Elias (1993) e Pierre Bourdieu (1996, 2004). Eles se inserem entre os autores contemporâneos das Ciências Sociais que seguiram a tendência crescente em amalgamar as teorias da ação com as que apontam o caráter coercitivo das normas, estruturas ou convenções sociais. Contribuem para que as categorias de continuidade e descontinuidade possam ser consideradas simultaneamente, mantendo amplo diálogo com a história cultural e a antropologia (SANTOS, 2003).

Elias e Bourdieu ajudam a compreender como se dão os processos de incorporação e transmissão do saber, que estão relacionados à memória e às práticas. No debate em que relacionam linguagem e corpo, tanto Elias, em sua teoria dos processos civilizadores, quanto Bourdieu, na sociologia praxiológica, põem em pauta a categoria de *habitus*, tão importante a este trabalho quanto a de memória.

Elias construiu um modelo de interpretação sociológica baseado nos conceitos fundamentais de configuração, interdependência e equilíbrio de tensões. As configurações são formações sociais que conformam dependências recíprocas, tanto na escala macro das evoluções históricas, quanto no pequeno tecido das interações pessoais cotidianas. Essas reciprocidades requerem um permanente equilíbrio de tensões, e quando isso não se dá, abre-se espaço para uma nova configuração social (SANTOS, 2003).

Na teoria dos processos e configurações, Norbert Elias referencia-se nos legados freudianos sobre as modelações das pulsões a partir do corpo, ou seja, a auto-regulação dos impulsos. Interessado na história social dos costumes, para conhecer o processo de pacificação no Ocidente, Elias concatena a teoria da modelação das pulsões, de economia psíquica, e a teoria social do desenvolvimento de determinadas estruturas sociais. Essas estruturas ou configurações sociais (como família, escola, cidade, estrato social e estado) estariam fundadas na síntese entre

sujeito e sociedade, nas relações sociais, na balança “eu-nós”, nas teias humanas estendidas infinitamente. A chave desta proposta, a qual interessa neste trabalho, é que essas relações se dariam pela incorporação de saberes socialmente elaborados, simbolicamente traduzidos e transmitidos, aos quais o acesso nunca se dá de maneiras simétricas, pois os arranjos sociais são sempre relações de poder.

Elias busca em Ernest Cassirer a idéia de que, antes de sermos entes racionais, somos seres simbólicos. Os símbolos são acúmulos, traduções de experiências, que respondem à diversidade das questões da vida, ou seja, o simbólico confere direção e significado aos fluxos humanos, dotando-os de historicidades, tanto do ponto de vista das pessoas quanto dos grupos em que elas se inserem. Nessa relação de armazenamento e transmissão simbólicos, três elementos são inseparáveis: conhecimento/aprendizado (saber vivencial); linguagem/expressão (possibilidade de transmissão do saber); e mimesis (possibilidade de, pela imitação, utilização do saber). E mediante os dispositivos de lembrança e esquecimento se estabelecem as hierarquias de valoração e mobilizam-se os fundos de conhecimento. Nesse fluxo, se dá o processo: o antes que intervém no depois, e o depois que intervém no antes. E o cotidiano, se dá, simultaneamente, pelas iniciativas e pelas memórias das relações, que podem ser de aproximação ou distanciamento, informando as afetividades entre os indivíduos.

A essas formulações, presentes nos estudos sobre a sociedade de corte e o processo civilizador, está relacionada a noção de *habitus*, que não está pontuado, mas diluído na produção do teórico alemão, interligado a outros conceitos (GUSMÃO, 2008). Ao analisar, por exemplo, como as interligações, as dependências mútuas entre as pessoas puseram em movimento processos de feudalização rumo à formação do Estado absolutista, Elias (1993) fala de como a reorganização dos relacionamentos humanos se fez acompanhar de correspondentes mudanças nas maneiras, na estrutura da personalidade do homem, cujo resultado provisório é nossa forma de conduta e de sentimentos “civilizados”. O autor pondera:

À medida que mais pessoas sintonizavam sua conduta com a de outras, a teia de ações teria que se organizar de forma sempre mais rigorosa e precisa, a fim de que cada ação individual desempenhasse uma função social. O indivíduo era compelido a regular a conduta de maneira mais diferenciada, uniforme e estável. [...] O fato seguinte foi característico das mudanças psicológicas ocorridas no curso da civilização: o controle mais

complexo e estável da conduta passou a ser cada vez mais instilado no indivíduo desde seus primeiros anos, como uma espécie de automatismo, uma autocompulsão à qual ele não poderia resistir, mesmo que desejasse. A teia de ações tornou-se tão complexa e extensa, o esforço necessário para comportar-se “corretamente” dentro dela ficou tão grande que, além do autocontrole consciente do indivíduo, um cego aparelho automático de autocontrole foi firmemente estabelecido (ELIAS, 1993, p. 196).

Para Elias, todo esse aparato de autocontrole estava embutido nos hábitos do ser humano “civilizado”, que, em sintonia com os monopólios sociais da força física e com a estabilidade dos órgãos centrais da sociedade, opera como uma “segunda natureza”, à qual estaria, então, relacionada a noção de *habitus*.

Ora, às contribuições de Norbert Elias somam-se as de Pierre Bourdieu, que procurou não reduzir posições constituídas que organizam as interações a uma ordem momentânea, compreendendo que indivíduos trazem para a interação posições já adquiridas na estrutura social (SANTOS, 2003). Ao procurar definir uma prática reflexiva, o *habitus* comparece em Bourdieu como um dos conceitos fundamentais, ao lado de campo e capital, no que ele chama de filosofia da ação ou disposicional¹⁷. Segundo o sociólogo, essa filosofia tem como ponto central a relação, de mão dupla, entre as estruturas objetivas (dos campos sociais) e as estruturas incorporadas (do *habitus*), opondo-se ao racionalismo, que estabelece a consciência das motivações, e ao estruturalismo, que reduz os agentes a epifenômenos da estrutura (BOURDIEU, 1996). Assim como Elias, Bourdieu rompe com oposições como indivíduo/sociedade, consciente/inconsciente, objetivo/subjetivo, matéria/espírito. Ao tempo em que Elias trata de forma geral a relação entre memória, aprendizado, linguagem e poder, na compreensão do saber

¹⁷ Preocupado em entender como se dá a disposição em praticar, e praticar de determinado modo, Bourdieu busca na escolástica a categoria de *habitus*, baseado nas análises de Erwin Panofsky sobre a arquitetura gótica. Segundo Bourdieu (2004), Erwin Panofsky, quando emprega o conceito escolástico de *habitus* para designar a cultura inculcada pela escola, mostra que a cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares ou particularizados; é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, previamente assimilados, a partir dos quais se engendram uma infinidade de esquemas particulares, diretamente aplicados a situações particulares. “Este *habitus* poderia ser definido, por analogia com a “gramática generativa” de Noam Chomsky, como o sistema de esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e as ações características de uma cultura, e somente esses” (BOURDIEU, 2004, p. 349). As formulações de Panofsky sobre o *habitus* estavam relacionadas ao “modo interior”, ou seja, ao *modus operandi* das ações humanas. E essa foi a apropriação de Bourdieu na sua teoria da *práxis*.

incorporado, Bourdieu detalha como isso se dá, por meio da etnografia de campos de força que moldam os corpos a determinada disposição a praticar (Farias, 2008c).

As práticas resultam da relação dialética entre uma *estrutura* – por intermédio do *habitus* como *modus operandi* – e uma *conjuntura* entendida como as condições de atualização deste *habitus* e que não passa de um estado particular da estrutura. Por sua vez, o *habitus* deve ser encarado como “um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidos por estes resultados” [...] O *habitus* vem a ser, portanto, um princípio operador que leva a cabo a interação entre dois sistemas de relações, as estruturas objetivas e as práticas. O *habitus* completa o movimento de interiorização de estruturas exteriores, ao passo que as práticas dos agentes exteriorizam os sistemas de disposições incorporadas (MICELI, 2004, p. XLI).

Bourdieu (1996) chama a atenção para a necessidade de se considerar as práticas não em si mesmas ou por si mesmas, transformando-as em propriedades substanciais, mas a partir da relação entre as posições sociais (conceito relacional), as disposições (*habitus*) e as tomadas de posição (escolhas), relacionalmente definidos. Isso significa considerar as instituições de socialização dos agentes, que ocupam posições relativas em um espaço de relações, a que o autor chama de campo. Bourdieu considera, assim, os quadros socioinstitucionais onde se dão os modos de fazer e onde eles são reconhecidos como tais. Entre estes, estariam, fundamentalmente, a família e a escola, que estabelecem, com suas lógicas específicas, estratégias de reprodução da distribuição do capital cultural e da estrutura do espaço social.

A família seria, para Bourdieu (1996), um corpo animado por uma tendência a perpetuar seu ser social, com todos seus poderes e privilégios, que é a base das estratégias de reprodução, de fecundidade, matrimoniais, de herança, econômicas e, por fim, educativas. E o sistema escolar, diria o autor, mantém a ordem preexistente, ou seja, a separação entre os alunos dotados de quantidades diferentes de capital cultural herdado, que está relacionado ao capital econômico.

Nos diferentes campos ou universos sociais, estabelecem-se as instâncias de transmissão, visibilização e legitimação de um fazer específico, que resultam nas distinções, mediante as posições, que geram os *habitus* e ao mesmo tempo são geradas por eles. Assim, o *habitus* retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida, um conjunto de escolhas de

peçoas, de bens e de práticas, operando como “princípio de classificação, de visão e divisão, de gostos diferentes”. Essas diferenças de bens, de práticas, de maneiras, são constitutivas de sistemas simbólicos, com sua linguagem, seus signos distintivos (BOURDIEU, 1996, p. 22).

O *habitus* estaria inscrito numa dinâmica de reprodução das aquisições dos precursores para os sucessores, sendo a materialização da memória coletiva, garantindo a homogeneidade dos gostos de um grupo, o que não nega a diversidade dos estilos pessoais. Essas variantes individuais devem ser compreendidas como “variantes estruturais” pelas quais se revela a singularidade da posição no interior do grupo e da trajetória social, sendo esta trajetória uma experiência de mobilidade (CUCHE, 2002, p. 172).

O *habitus* é então o que permite aos indivíduos se orientarem em seu espaço social e adotarem práticas que estão de acordo com sua vinculação social. Ele torna possível para o indivíduo a elaboração de estratégias antecipadoras que são guiadas por esquemas inconscientes, “esquemas de percepção, de pensamento e de ação” que resultam do trabalho de educação e de socialização ao qual o indivíduo está submetido e de “experiências primitivas” que a ele estão ligadas e que têm um “peso desmesurado” em relação às experiências posteriores (CUCHE, 2002, p.172).

Segundo Miceli (2004), Bourdieu, com sua teoria praxiológica, compatibiliza as duas posturas principais dentre as diversas orientações relacionadas ao conceito mais abrangente de cultura. De um lado, autores como Durkheim e Lévi-Strauss consideram a cultura – e todos os sistemas simbólicos, como a arte, o mito, a linguagem – como instrumento de comunicação e conhecimento responsável pelo consenso quanto ao significado dos signos e do mundo. De outro lado, a cultura e os sistemas simbólicos são considerados como instrumentos de poder, de legitimação da ordem vigente, como para a tradição marxista e para Max Weber. Bourdieu tenta, então, retificar a teoria do consenso por uma concepção reveladora das condições materiais e institucionais fundamentais à criação e à transformação de aparelhos de produção simbólica cujos bens deixam de ser vistos como meros instrumentos de comunicação e/ou conhecimento. Assim, a cultura produz e inculca uma realidade simbólica que ordena o mundo natural e social por meio de discursos, mensagens e representações e opera, ao mesmo tempo, uma função ideológica e política que legitima um determinado sistema de dominação.

1.5 O esquecido e o não-dito

Começando por Homero, muitos escritores gregos concederam em sua literatura importante lugar ao esquecimento, mas muito pelo lado do desejo de se acabar com o indesejável ou com o que é necessário para o renascimento¹⁸. Por muitos séculos, o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, “procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade” (WEINRICH, 2001, p. 21).

Weinrich (2001) afirma que, com Freud, o esquecimento perdeu sua inocência, pois o esquecer ou o querer esquecer está relacionado sempre a um motivo, ainda que quem esqueceu esteja convencido de que o esquecimento não tem justificativa e que simplesmente se esquece algo. Na sua doutrina do inconsciente, Freud relaciona a “intenção secreta do esquecedor” ao motivo do desprazer (o desagradável, o aborrecido, o penoso, o culposos), que, por sua vez, está ligado à repressão¹⁹.

¹⁸ No início deste capítulo, foi apresentada a anedota do poeta Simônides, o pai da mnemotécnica e como esta estava ligada à lembrança, sem que para o esquecimento houvesse lugar nas “paisagens” da memória. Ora, segundo Weinrich (2001), Cícero relata que um contemporâneo de Simônides, muito mais conhecido que este, foi o político e general Temístocles (cerca de 524-459 a.C.). Ele transformou Atenas numa cidade portuária e, depois da vitória sobre os persas na batalha naval de Salamina (480 a. C.), na maior potência marítima do Mediterrâneo leste. Mas na sua velhice, foi a júri popular e expulso da cidade, tendo vivido no reino persa como refugiado e lá se suicidou. Era um homem não só de grandes feitos, mas de grandes talentos intelectuais e que dominava a arte do discurso. Certo dia, Simônides teria procurado Temístocles para ensinar-lhe a arte da memória, de modo que ele “pudesse recordar-se de tudo”. O general respondeu que não precisava de uma arte da memória e preferia aprender interessado em uma arte do esquecimento. Temístocles estava, então, interessado em uma arte do esquecimento (*ars oblivionis*), pois possuía uma brilhante memória natural que guardava na lembrança mais do que ele queria. A idéia desta arte, nascida numa anedota, não mais desapareceria do mundo. Para os gregos, o esquecimento era tributado a Lete, a deusa opositora a Mnemosyne e que vinha da linhagem da Noite (Nyx em grego, Nox em latim), sendo filha da Discórdia (Eris). Lete ainda era o nome de um rio do submundo, cujas águas eram bebidas pelas almas dos mortos, para que, esquecidas da existência anterior, estivessem livres para renascer em novo corpo. Aos “vivos”, os *pharmaka* e o vinho poderiam ajudar, abrandando, através do esquecimento, a dor, a ira o sofrimento ou qualquer outro mal (WEINRICH, 2001).

¹⁹ O pioneirismo freudiano está na formulação de que esse esquecido/reprimido não desapareceu simplesmente ou foi resolvido, mas continua agindo como inconsciente, não admitido pelo ego ou pelo superego. Assim como na antiga mnemotécnica, prendem-se à lembrança as imagens que tocam os afetos e excitam a alma, também haveria as “imagens atuantes” (*imagines agentes*) do esquecimento, que não se expulsam da psique, podem gerar patologias e se manifestam por uma linguagem de sinais própria, como a dos atos falhos e a dos sonhos. Um dos seguidores de Freud, Pierre Bertrand, distingue na lógica freudiana, dois tipos de esquecimento: um mau, negativo ou não-apaziguado, antes do tratamento psicanalítico específico; e um bom, positivo ou apaziguado, depois

Para analisar a relação entre “Memória, Esquecimento, Silêncio”, Michel Pollak (1988, p. 8) parte de exemplos europeus relacionados ao que, segundo ele, Halbwachs considera a forma mais acabada de um grupo, a memória nacional. No entanto, ele rompe com a perspectiva unilateral da “memória oficial” para falar das “memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio”, salientando a importância das motivações pessoais, ao lado das políticas, nas disputas da memória e na função do não-dito²⁰. Para Pollak, os exemplos expostos convergem no fato de testemunharem a vivacidade das lembranças individuais e de grupos, transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças, proibidas, indizíveis ou vergonhosas são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante. O autor recupera processos coletivos de lembrança e esquecimento, associando-os aos mecanismos psíquicos:

Por conseguinte, existem lembranças de uns e de outros zonas sombra, silêncios, “não-ditos”. As fronteiras desses silêncios e não-ditos com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Essa tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal entendidos. No plano coletivo, esses processos

do tratamento. Ora, em certo paradoxo, o bom suceder do esquecer estaria amparado no lembrar. A lógica seria lembrar para esquecer.

²⁰ No primeiro exemplo, Pollak trata da reescrita da história em dois momentos fortes da desestalinização (o primeiro momento é após o XX Congresso do PC da União Soviética, quando Nikita Krushev denunciou pela primeira vez os crimes stalinistas, que resultou na destruição de símbolos e signos e numa estratégia de independência e autonomia; o segundo momento, 30 anos depois, no quadro da *glasnost* e da *perestroika*, gerou um movimento intelectual e popular que despertou traumatismos e ganhou forma num monumento à memória das vítimas do stalinismo), nos quais os ressentimentos acumulados no tempo e a memória de dominação e sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente irrompem e conseguem invadir o espaço público, pois, a despeito da importante doutrinação ideológica da memória oficial, as lembranças, confinadas ao silêncio, são transmitidas de uma geração a outra, independentemente de publicações, nas redes familiares e de amizades. O segundo exemplo dado pelo autor é o dos sobreviventes dos campos de concentração, que, após serem libertados, retornaram à Alemanha ou à Áustria. Neste caso, para o autor, o silêncio deles tem razões bastante complexas: está ligado à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com os que assistiram à deportação, evitando não provocar-lhes sentimento de culpa e, ao mesmo tempo, está ligado ao sentimento de culpa da própria comunidade judia²⁰; se dá também pela necessidade de escuta, que se esvai rapidamente, dadas as demandas de reconstrução no pós-guerra; e pelo desejo de poupar os filhos de crescerem na lembrança das feridas dos pais. Mas razões políticas e familiares concorrem para romper o silêncio, pois, antes que as testemunhas oculares desapareçam, é preciso inscrever as lembranças. O terceiro exemplo dado por Pollak é a dos alsacianos recrutados pelo exército alemão na II Guerra Mundial, que ante o fracasso do recrutamento voluntário, foram forçados ao combate e acabaram prisioneiros de guerra pelo Exército Vermelho no front oriental. Neste caso, distingue-se a memória envergonhada e silenciosa de uma geração perdida; a memória dos que lutam pelo reconhecimento das vítimas; e aquela que se afirma a partir de um sentimento de abandono e incompreensão (POLLAK, 1988).

não são tão diferentes dos mecanismos psíquicos ressaltados por Claude Lévi-Strauss: “A linguagem é apenas a vigia da angústia...Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto a distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior” (POLLAK, 1988, p. 8).

Assim, o silêncio porta um estatuto diferente do esquecimento, integrando um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação com os outros, o que ratifica que, mesmo no nível individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida (POLLAK, 1989).

A despeito do tratamento unilateral que Halbwachs deu à memória, ele já havia afirmado que a rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de solidariedade múltiplas em que estamos envolvidos. E essas encruzilhadas correspondem aos tempos e espaços sociais, em que os indivíduos e os grupos fixam as suas relações mútuas (DUVIGNAUD, 2006). A partir desse pressuposto, ele formula: “esquecer um período da vida é perder o contato com os que então nos rodeavam” (HALBWACHS, 2006, p. 37).

1.6 Enquadramentos, autoridades mnemônicas e trajetórias

Ainda com referência a Pollak (1989), ao buscar em Durkheim e Halbwachs o estabelecimento da tradição da memória coletiva, ele enfatiza que, numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. A abordagem a que ele se refere irá se interessar pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

Para o autor, falar do dizível ou do indizível e da ênfase que é dada a um ou outro aspecto é considerar a permanente interação que há entre o vivido e o transmitido, na memória individual, coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos. Essa possibilidade se dá a partir de quadros de referências e pontos de referências e, por isso, segundo Pollak (1989), que recupera Henry Rousso, seria muito mais

adequado falar em memória enquadrada que em memória coletiva. Todo o trabalho de enquadramento serviria para satisfazer a necessidades de justificação, que se alimenta do material produzido pela história, se combina a outras referências associadas e reinterpreta o passado em função dos combates do presente e do futuro.

O autor argumenta que esse trabalho de enquadramento é feito por atores profissionalizados, profissionais da história das diferentes organizações de que são membros, representando as testemunhas sóbrias e confiáveis, produtoras de discursos organizados. Pollak (1989, p. 9) ressalta: “Se o controle da memória se estende aqui à escolha de testemunhas autorizadas, ele é efetuado nas organizações mais formais pelo acesso dos pesquisadores aos arquivos e pelo emprego dos ‘historiadores da casa’”. Assim, o denominador comum de todas essas memórias, mas também das tensões entre elas, intervém na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural (POLLAK, 1989).

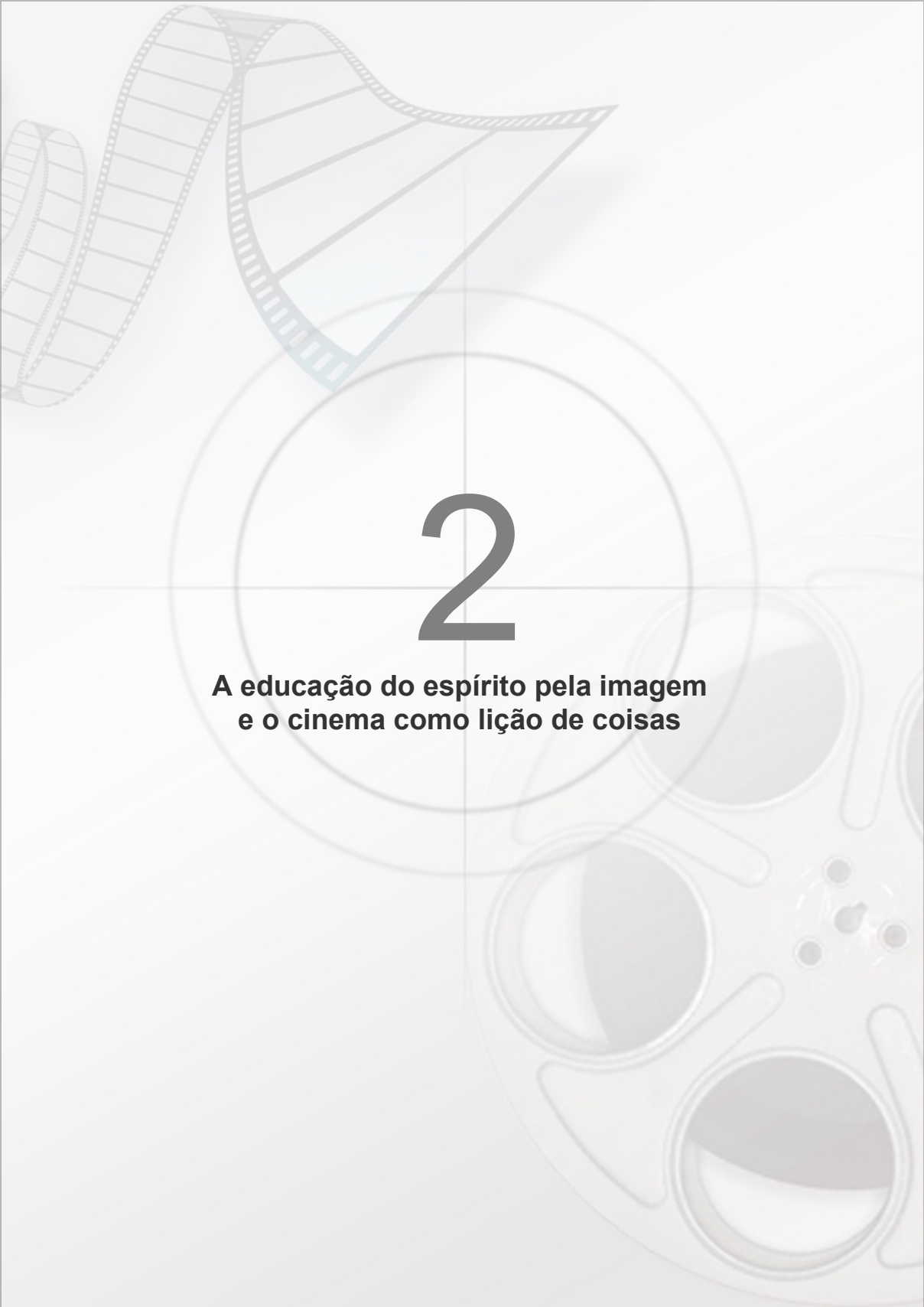
Por outra via, é preciso considerar também as construções, desconstruções e reconstruções que se dão a partir das memórias individuais, que, para Pollak (1989), se faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento, também revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais. Diz o autor:

Assim como uma “memória enquadrada”, uma história de vida colhida por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é relatada. [...] Tanto no nível individual como no nível do grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados. [...] Apesar das variações importantes, encontra-se um núcleo resistente, um fio condutor, uma espécie de *leit-motiv* em cada história de vida. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 13).

Pierre Bourdieu (1996) procede uma crítica acerca da aceitação das histórias de vida como discurso da realidade, que tende ou pretende organizar-se em sequências ordenadas e de acordo com relações inteligíveis. Para ele, produzir uma história de vida ou tratar a vida como uma história, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência, pois o real é descontínuo (BOURDIEU, 1996). O sociólogo pondera:

De qualquer modo, não podemos deixar de lado a questão dos mecanismos sociais que privilegiam ou autorizam a experiência comum da vida como unidade e como totalidade. De fato, sem sair dos limites da sociologia, como responder à velha questão empírica a respeito da existência de um eu irredutível à rapsódia de sensações singulares? Sem dúvida, podemos encontrar no *habitus* o princípio ativo, irredutível às percepções passivas, de unificação das práticas e das representações (isto é, o equivalente, historicamente constituído, logo historicamente situado, desse eu cuja existência devemos postular, de acordo com Kant, para dar conta da síntese da diversidade sensível intuída e da coerência de representações em uma consciência). Mas essa identidade prática só se entrega à intuição na inesgotável e inapreensível série de suas manifestações sucessivas, de modo que a única maneira de apreendê-la como tal consiste em talvez tentar apanhá-la na unidade de uma narrativa totalizante (como autorizam as várias maneiras, mais ou menos institucionalizadas, de “falar de si, da confiança etc.”) (BOURDIEU, 1996, p. 77).

Bourdieu (1996, p.81-82) propõe, então, que se considere a “trajetória”, como uma série de posições sucessivamente ocupadas pelo agente ou pelo grupo, em um espaço em devir e submetido a transformações incessantes. Devem-se levar em conta os acontecimentos individuais como alocações e como deslocamentos no espaço social ou mais precisamente nos estados sucessivos da estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. Para ele, não podemos compreender uma trajetória sem previamente construir os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou, ou seja, no conjunto de relações objetivas que vincularam o agente ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis.



2

**A educação do espírito pela imagem
e o cinema como lição de coisas**

CAPÍTULO 2 – A EDUCAÇÃO DO ESPÍRITO PELA IMAGEM E O CINEMA COMO LIÇÃO DE COISAS

Este capítulo volta-se para a compreensão da imagem e do cinema como elemento simbólico, mediador de memórias e práticas, apropriado pela Igreja Católica, em diferentes tempos e de diferentes formas. A abordagem parte de uma breve descrição de como se deu essa apropriação desde a utilização das imagens sacras, passando pelos meios técnicos popularizados nos séculos XVII e XVIII, como a câmara escura e a lanterna mágica, até chegar aos aparelhos de projeção cinematográfica.

Muito mais que um apanhado da utilização dos aparatos técnicos imagéticos, a nossa intenção aqui é percorrer um percurso que evidencia a valorização pela Igreja do potencial educativo e evangelizador desses meios, sobretudo o cinema, objeto deste estudo. Ações, documentos e discursos, cuidadosamente levantados e analisados neste trabalho de pesquisa, são reveladores de como, num projeto histórico de manutenção do domínio simbólico, a Igreja se apropriou do cinema como poderoso meio de “educar o espírito”.

2.1 A Igreja como matriz cultural e a imagem como símbolo

Martín-Barbero (2001, p.16), “buscando traçar um novo mapa das mediações, das novas complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política”, trabalha com uma proposta em que essas relações movem-se sobre dois eixos: o sincrônico entre Lógicas de Produção (LP) e Competências de Recepção ou Consumo (CR); e o diacrônico ou histórico de longa duração entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI). À noção de matrizes culturais o autor relaciona gramáticas gerativas, de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas, que, ao longo dos processos históricos,

dão lugar a uma topografia de discursos movediça, cuja mobilidade provém tanto das mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das intertextualidades e

intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 17).

O autor também relaciona essas matrizes à institucionalidade e à socialidade. A institucionalidade refere-se a uma mediação densa de interesses e poderes contrapostos que afetam especialmente a regulação dos discursos. Quanto à socialidade, Martín-Barbero afirma:

A socialidade, gerada na trama das relações cotidianas que tecem os homens ao juntarem-se, é por sua vez lugar de ancoragem da práxis comunicativa e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e de suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder. Nesse processo as MC ativam e moldam os *habitus* que conformam as diversas Competências de Recepção (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 17).

Assim, a Igreja Católica é aqui considerada como matriz de formação cultural para o cinema, relação que se dá amplamente amparada pelas estruturas da instituição, como é o caso, neste estudo, das salas de cinema, das escolas confessionais e dos cineclubes. Essas estruturas ancorariam ações que são relacionadas a um *habitus*, base para um processo de transmissão/reprodução cultural, pois são universos sociais fundamentais para o estabelecimento de “disposições”, no sentido em que o conceito é utilizado Pierre Bourdieu (1996, 2004), como foi abordado primeiro capítulo, e por Clifford Geertz (1989), ao analisar a religião como sistema cultural, mediada pelos símbolos, que atuam

para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas (GEERTZ, 1989, p.67).

Para Geertz (1989, p.68), os símbolos (ou elementos simbólicos) seriam “formulações tangíveis de noções, abstrações da experiência fixada em formas perceptíveis, incorporações concretas de idéias, atitudes, julgamentos, saudades ou crenças”. Aqui, é neste sentido que a imagem se inscreve como forma simbólica, cuja construção, apreensão e utilização pela Igreja Católica configuram-se como acontecimento social. E, como conteúdo forjador das memórias, se insere no âmbito das práticas individuais e coletivas.

Assim, resguardadas no período histórico as mutações da materialidade técnica e da potencialidade socialmente comunicativa, podemos remeter ao passado para localizar este papel da Igreja relacionado ao uso da imagem como elemento de domínio simbólico. Segundo Martín-Barbero (2001, p.64), desde a Idade Média as imagens foram “o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão de mundo imaginadas em chave cristã”. A Igreja era a grande distribuidora dessas imagens, ora por meio das confrarias, identificadas por um santo-padroeiro ou um objeto-símbolo da paixão de Cristo, ora das indulgências, associadas a devoções que, para cumprir o efeito, exigiam a presença de uma imagem (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 164-165).

Segundo Almeida (2002)²¹, a veneração às imagens, tendo passado por um debate que remete às escrituras sagradas desde o Antigo Testamento, cresceu no Ocidente no início do século XIII, bem como as discussões sobre o assunto, com autores como São Boaventura e São Tomás de Aquino. O primeiro afirmava, por exemplo, que as imagens tinham um poder retórico mais elevado que a palavra, e, recuperando-o, o segundo afirmava que a honra prestada à imagem atinge o protótipo e, portanto, o culto a elas seria lícito. As críticas se intensificaram no final do século XIV. Em *De mandatis divinis* (1375-76), o teólogo, reformador inglês e primeiro tradutor da Bíblia do latim para o inglês, John Wycliff, reconheceu a utilização das imagens na educação dos “simples”, recomendando, entretanto, prudência. Uma vez que as imagens seriam livros dirigidos aos simples para guiá-los na meditação da Paixão de Cristo, não deveriam, por exemplo, servir a ostentações decorativas.

Argumentos como esse foram recuperados pelos reformadores protestantes. Martinho Lutero, embora condenando a idolatria, ainda reconheceu que era lícita a utilização das imagens com fins pedagógicos, mas Calvino afirmava, de forma mais radical, que a Bíblia é clara ao condenar a adoração de imagens, a serem, portanto, abolidas das igrejas. As teses protestantes tiveram grande impacto sobre os católicos, que se dividiram em duas tendências: os conservadores, que continuavam a concordar com a utilização das imagens como ilustrações dos discursos; e os

²¹ Em sua tese de doutoramento, “Meios de comunicação católicos na construção de uma autoridade: 1907/1937”, Cláudio Aguiar Almeida dedica um capítulo a discutir o milenar debate travado pelos católicos acerca das imagens, traçando um percurso historiográfico, do qual foram tomadas aqui algumas referências para apresentar sucintamente alguns dos principais momentos e pensamentos da instituição religiosa acerca do assunto no que diz respeito sobretudo à arte sacra.

inovadores, que defendiam que os fiéis deveriam ter o contato direto com versões simplificadas da Bíblia, escritas em línguas vulgares. A posição oficial da Igreja Católica foi definida no Concílio de Trento (1545-1563), o grande marco da Contra-Reforma. O cardeal de Guise levou ao concílio uma sentença dos teólogos da Sorbone, afirmando a licitude do culto às imagens e às relíquias. O documento incentivava a produção de imagens cristãs, como parte da luta contra os protestantes, e afirmava a necessidade de se combater representações errôneas ou obscenas. Assim, estabelecia uma série de regras para a produção, exposição e culto das imagens e relíquias, que deveriam ser aprovadas pelos bispos ou, em casos mais polêmicos, pelo próprio papa (ALMEIDA, 2002).

Ainda de acordo com Almeida (2002), os defensores do culto às imagens argumentavam que a honra prestada à imagem era transferida ao protótipo, como afirmava São Tomás de Aquino. Mas, com o aumento da técnica de escultores e pintores no Renascimento, poderia haver o risco de que a atenção se voltasse não aos protótipos, mas às “perfeitas” imagens cristãs, que, por vezes, remetiam aos deuses da Antiguidade, aos ídolos do paganismo. Além disso, os artistas buscariam novas fontes de inspiração, que tornariam as obras cada vez mais laicizadas, o que contribuiu para o declínio da arte sacra na segunda metade do século XVII, com extensão ao XVIII.

Paralelamente ao debate travado em torno da utilização de imagens da arte sacra, ao longo dos séculos a Igreja sempre demonstrou preocupações com a produção e a difusão de imagens relacionadas ao desenvolvimento técnico-científico, como as projeções luminosas. Nesse sentido, além de um controle pela hierarquia da instituição, é marcante o empenho de sacerdotes nos estudos e na utilização pioneira de determinadas técnicas e instrumentos.

2.2 A câmara escura e a lanterna mágica: o combate ao sobrenatural e o pioneirismo dos católicos

Em sua obra de referência “A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema”, Laurent Mannoni (2003) apresenta um vasto e detalhado estudo do período do pré-cinema. Como o interesse aqui é justamente captar um pouco desse decurso

para chegarmos à relação entre Igreja Católica e cinema, julgamos oportuno trazer fragmentos da memória coletiva presente nas reflexões de autores clássicos referidas a informações que nos permitem perceber a atuação de membros da Igreja no sentido de contribuir para um projeto histórico de domínio das/pelas imagens.

Na Antiguidade, Aristóteles (384-322 a.C.) já observava a projeção de raios luminosos através de uma abertura qualquer. Não explicou, entretanto, o fenômeno teoricamente, que só veio a ser elucidado no século XVI, por Francesco Maurolico, de Messina, na Sicília. Antes disso, porém, astrônomos e ópticos do século XIII criaram a câmara escura, que captava imagens do exterior dentro de uma sala escurecida. Nota-se que, entre os que se dedicavam a desvendar os segredos das ciências naturais, os católicos se destacam, e com a óptica não foi diferente. Assim, um crédito importante é dado ao monge inglês Roger Bacon (1214-1294), que, em *De multiplicatione specierum* (Da multiplicação das espécies), texto de 1267, acrescentou à experiência de Aristóteles um elemento importante: a presença de uma tela, uma parede, sobre a qual os raios incidiam. Atribui-se a Bacon um manuscrito anônimo, encontrado no acervo da Biblioteca Nacional de Paris, que contém a primeira descrição conhecida de um eclipse observado numa câmara escura. As especificações sobre o fenômeno seriam dadas por um contemporâneo e discípulo de Bacon, o monge franciscano inglês, John Pecham (1228-1291).

Mais tarde, Leonardo da Vinci (1452-1519), retomando o método de Bacon, parece ter sido o primeiro a mencionar a utilização da câmara escura não apenas para captar imagens do sol, mas também outros objetos exteriores que se projetavam, através de uma pequena abertura, numa folha de papel branco dentro de uma habitação sombria. Em 1545, foi publicada a primeira representação gráfica do funcionamento da câmara escura, em *De radio astronomico et geometrico* (Dos raios astronômicos e geométricos), do matemático holandês Reinerus Gemma-Frisius. Com o aperfeiçoamento, entre 1521 e 1550, da captura dos raios luminosos por meio da importante introdução de uma lente biconvexa nas experiências, as cenas de rua passaram a fazer parte do repertório da câmara escura, o que foi revelado pelo italiano Georlamo Cardano, no livro *De subtilitate* (Das sutilezas), em 1550.

A despeito de toda a história da câmara escura, nos séculos XVIII e XIX atribuiu-se, erroneamente, como afirma Mannoni (2003), a invenção ao físico italiano do século XVI, Giovanni Battista della Porta (1540-1615). Este haveria simplesmente

publicado uma descrição da câmara, na obra *Magiae naturalis* (Magia natural), de 1558, que foi traduzida do latim original para edições populares de italiano, inglês, alemão e francês, sem os devidos créditos aos textos anteriores. As experiências óticas passaram, então, a ser reproduzidas por nobres, sábios, necromantes e charlatões de toda espécie, como era considerado o próprio della Porta. Com grande propensão pelo maravilhoso, em *Magiae naturalis*, ele dá “receitas horrorosas e repugnantes para se fazer uma mandrágora, levar uma mulher a falar durante o sono ou transformar homens em animais”. Graças a della Porta, a câmara escura, desviada de sua vocação científica, tornou-se um teatro óptico, um método de iluminação capaz de projetar histórias, cenários fictícios, visões fantasmagóricas (MANNON, 2003, p. 35).

A Igreja Católica estava muito atenta a esses tipos de espetáculos, e o papa Paulo V chegou a acusar della Porta de magia. Ao mesmo tempo, com os ideais da Contra-Reforma, membros da Igreja Católica, sobretudo da Companhia de Jesus, assumiram o combate à proliferação de espetáculos dessa natureza. O levantamento bibliográfico trabalhado na presente pesquisa mostrou que os jesuítas são pioneiros no desenvolvimento e na utilização de técnicas óticas, como na própria câmara escura e em outros equipamentos, que viriam a ser utilizados para fins educativo-religiosos.

Assim, os relatos colhidos das fontes documentais responsáveis pela análise do tema em tela enfatizam que, conhecedores da técnica, os jesuítas desmistificavam os charlatões que exploravam a câmara escura e outras invenções como manifestação do sobrenatural. Segundo Mannoni (2003), o jesuíta belga François d'Aguillon (1566-1617) foi um dos primeiros a denunciar o novo gênero de charlatanice, no in-fólio *Opticorum libri VI* (O VI livro de ótica), dedicado à ótica, à perspectiva e à projeção geométrica e estereográfica. Tendo assistido a um desses espetáculos, d'Aguillon (1613 *apud* MANNONI, 2003, p. 37-38) descreve:

A maneira como certos charlatões procuram abusar do povo pouco instruído: eles se pretendem conhecedores de necromancia, quando mal sabem o que isso significa; vangloriam-se de fazer aparecer os espectros do próprio diabo fora do inferno e de mostrá-los aos espectadores. Eles introduzem as pessoas curiosas e interessadas, que tudo querem saber acerca dos assuntos obscuros e secretos, numa câmara escura (*obscurum conlcave*), onde não há luz, exceto um fino filete que passa através de um pequeno pedaço de vidro (a lente). Então dizem-lhes em tom categórico que não façam barulho e permaneçam tranquilas. Quando tudo está completamente silencioso e ninguém se mexe ou diz palavra, como se

assistissem a um serviço religioso ou a uma visão, é-lhes dito que o diabo logo aparecerá. No mesmo instante, seu assistente veste uma máscara do diabo, a fim de que se pareça com as imagens dos demônios que de hábito vemos, com uma face hedionda e monstruosa, cornos na testa, um rabo e um pelame de lobo, com garras nos pés e nas mãos. O assistente vai e vem, pavoneando-se do lado de fora (da câmara escura), como se estivesse mergulhado em meditações, num lugar onde suas cores e silhueta podem ser refletidos para dentro da câmara. Para que tais invenções enganosas produzam mais efeito, tudo deve permanecer em silêncio, como se um deus fosse surgir em meio a esse artifício. Algumas pessoas começam a empalidecer, enquanto outras, apavoradas com o que há de vir, começam a transpirar. Depois disso, pegam uma folha de papel e a mantêm diante do raio de luz que se deixou entrar na câmara. Então, pode-se ver a imagem do simulacro do diabo, indo e vindo; as pessoas observam isso, tremendo. Os pobres e inexperientes coitados não sabem que vêem a sombra do charlatão; gastam seu dinheiro de modo bem inútil (D'AGUILLON, 1613 *apud* MANNONI, 2003, p. 37).

Mannoni (2003) destaca também que, outro religioso, o parisiense Jean-François Nicéron (1613-1646), membro da monástica Ordem dos Mínimos, especialista em óptica e anamorfoses e célebre em sua época por pinturas de transformação, também se empenhou em denunciar os espetáculos de necromancia na câmara escura. Ao mesmo tempo, outros, como o jesuíta francês Jean Leurechon (1591-1670), utilizavam e recomendavam a utilização da câmara escura para a apreciação do movimento contínuo das belas imagens, como as paisagens exteriores da rua, dos homens e da natureza.

Muitos foram os religiosos, sobretudo os jesuítas, a se destacarem nos estudos da ciência óptica. Em 1642, o jesuíta italiano Mário Bettini, publicou, em *Apiária univresae philosophiae mathematicae*, instruções com outras possibilidades de utilização da câmara escura. Na França, em 1671, o monge capuchinho Chérubin d'Orléans (1613-1697) também realizou experimentos de ampliação das possibilidades da câmara escura, tendo adaptado um tubo a uma lente pivotante a que chamaria Ocular Dióptrica. Nesses estudos, experimentos e descobertas ópticas do século XVII, tem destaque o jesuíta alemão Athanasius Kircher, que apresentou, em *Ars magna lucis et umbrae* (A grande arte da luz e da sombra), em 1646, novos e complexos modelos de câmaras escuras, com o uso de espelhos, descrevendo, então, a lanterna mágica²². Segundo Mannoni (2003, p. 46), esta obra de Kircher é considerada um “verdadeiro monumento da história pré-cinematográfica”, “uma das mais belas complicações de óptica daquele século”. Além de estudioso, Kircher era

²² Kircher reivindica a invenção da lanterna mágica, mas, segundo Mannoni (2003), a invenção deve ser creditada ao físico holandês Christiaan Huygens.

também um colecionador, e de toda a Europa chegavam curiosos para visitar o seu museu, no Colégio Romano, instituição jesuítica de onde era professor de matemática.

É interessante ressaltar que, embora Kircher, como outros jesuítas antecessores, se dedicasse a desmistificar os charlatões que utilizavam a câmara escura para manifestações do sobrenatural, ele também atribuía, com a “magia natural”, poderes miraculosos à lanterna mágica, como a multiplicação de pedras preciosas, deformações humanas e a aparição de cabeças de animais sobre o pescoço humano, truques que faziam parte da arte catóptica ou criptológica, por meio de espelhos e jogos de lentes. Com isso, Kircher colocava-se entre as “almas fantasiosas afeitas ao espetáculo ou à magia” ou ao mesmo tempo como “gênio, charlatão e truão” (MANNONI, 2003, p. 42-59).

As informações trazidas por Mannoni (2003), em sua vasta pesquisa histórica, mostram que os jesuítas levaram as lanternas mágicas para várias partes do mundo. Um exemplo é o do jesuíta italiano Cláudio Filippo Grimaldi (1638-1712), que apresentou aos chineses a grande arte da luz e da sombra, tendo mostrado as maravilhas da lanterna mágica e da câmara escura ao imperador e à corte logo que chegou à China, em 1672, onde se estabeleceu²³. Nota-se como todas essas utilizações já prenunciavam o progresso óptico que resultaria na grande invenção do século XIX, o cinema:

A ciência das projeções luminosas permaneceu ao mesmo tempo engenhosa, muito complexa e extremamente primitiva até meados do século XVII. O espírito humano, seguindo sua inclinação natural, ansiava por aprimorar essas imagens vagas e fugitivas. Foi ao longo do século XVII que se inventaram aparelhos de importância fundamental para a materialização futura do cinema, quando mecanismos científicos vieram substituir os velhos métodos naturais, forçosamente limitados (MANNONI, 2003, p. 51).

Nos séculos XVIII e XIX, as projeções luminosas foram popularizadas na Europa pelos ambulantes que promoviam sessões com aparelhos portáteis e pelos produtores de fantasmagorias²⁴. Estas, como o próprio nome indica, eram as

²³ Grimaldi era especialista em máquinas hidráulicas e óptica, e, como muitos jesuítas, estava a par das novidades das ciências, bem como das artes, o que para foi um dos fatores que atribuíram importância fundamental às missões jesuítas pelo mundo.

²⁴ Étienne-Gaspar Robert, chamado de Robertson, ficou conhecido como o inventor da fantasmagoria, em 1798, tendo, na verdade, aperfeiçoado métodos anteriores utilizados por outros. Na realidade, um homem de pseudônimo Paul Philidor já havia publicado na imprensa parisiense, em

aparições de fantasmas, possibilitadas pelo aperfeiçoamento da lanterna mágica, que agora tinha ajuste de lentes e corria sobre trilhos ou rodas, retroprojetando imagens em uma tela e provocando a sensação de que as imagens saltavam, ora menores ora maiores, em direção à platéia aterrorizada.

Nos fins do século XIX, as projeções luminosas já contavam com novos e decisivos recursos óticos, como a fotografia, que passou a ser uma importante forma de representação de temas sacros, inclusive da imagem de Jesus Cristo e outras divindades. Segundo Almeida (2002), um exemplo disso foram as conferências ilustradas que John Stoddard realizou em 1880, com fotografias em vidro feitas na Paixão de Oberammergau, um espetáculo teatral encenado de década em década, desde o século XVII, por camponeses da Baviera. É interessante ressaltar que esta peça contava, ao contrário de outras, com a aprovação da Igreja Católica e de lideranças religiosas norte-americanas.

Esta aceitação não foi válida, por exemplo, na Paixão de Cristo escrita por Salmi Morse e encenada em 1879 na cidade de São Francisco, sofrendo duras críticas, proibições e até a prisão do ator James O'Neill, acusado de tentar personificar o filho de Deus. Esta "segunda encarnação" não era bem vista pelas lideranças religiosas, que justificavam sua ação de proibição pelo efeito nefasto que esses espetáculos poderiam ter sobre a mentalidade dos espectadores, o recrudescimento de conflitos religiosos e a utilização comercial de temas sacros (ALMEIDA, 2002).

Ainda para Almeida (2002), colocava-se aí a questão fundamental de que, quanto mais dificultasse a transferência da adoração da imagem ao protótipo, mais nociva seria a representação. Como as lideranças religiosas consideraram que este não era o caso da Paixão de Oberammergau apresentada por Stoddard, pelo seu caráter educativo e não-personificado, o espetáculo teve uma boa aceitação e tornou-se referência fundamental para a produção das primeiras Paixões de Cristo cinematográficas produzidas nos Estados Unidos.

dezembro, 1792 um anúncio sobre a fantasmagoria, que a partir de então, passava a fazer parte dos espetáculos óticos em Paris. Mas Robertson destronou o pioneirismo de Phillidor, tendo sido o mais célebre e o mais hábil projetorista do seu tempo, figurando em todos os dicionários do século XIX como personalidade influente e tendo um papel brilhante na história do pré-cinema. Mais sobre o assunto, ver Mannoni, 2003, p. 157-161.

2.3 O cinema: dos sermões luminosos à concorrência profana

Dos progressos técnicos da ciência óptica, passando na última década do século XIX pelo cronofotógrafo de Marey²⁵ e pelo quinetoscópio de Edison²⁶, chegou-se à concretização de um dos sonhos mais antigos da humanidade, a representação da vida em movimento. Os irmãos Auguste e Louis Lumière reuniram as maravilhas de vários aparelhos predecessores em um só: o cinematógrafo. A despeito da confusão na qual está envolta a concepção do aparelho²⁷, em 13 de fevereiro de 1895 os Lumière o patentearam, e, em 22 de março do mesmo ano, promoveram a primeira sessão com o cinematógrafo, para algumas dezenas de convidados, na *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale* (Sociedade de Estímulo à Indústria Nacional).

A pedido do presidente da sociedade, Mascart, Louis Lumière fez uma conferência sobre a indústria cinematográfica, especialmente sobre as oficinas e produtos industriais da *Société Anonyme des Plaques Lumière* (Sociedade Anônima de Chapas Lumière²⁸). O primeiro filme rodado foi *La sortie des Usines Lumière* (A saída das Fábricas Lumière). Com uma platéia entusiasmada, aquela “representação do real” foi repetida várias vezes, mas, interessados na divulgação das chapas colorizadas, os Lumière tinham o cinema apenas como novidade científica, e, somente mais tarde, perceberiam a importância comercial e artística das fotografias animadas (MANNONI, 2003).

²⁵ Étienne-Jules Marey era fisiologista e dedicou toda a sua vida ao estudo do movimento. Em 1890, captou e fixou, com a sua câmera cronofotográfica, uma série de imagens sucessivas em um suporte transparente, flexível e sensível e, por isso, tornou-se o pai-fundador da técnica cinematográfica, que seria, mais tarde, aprimorada por outros, como Edison e Lumière (MANNONI, 2003).

²⁶ Thomas Alva Edison (1847-1931) transformou a imagem em movimento num espetáculo popular, por volta de 1894. Com seu quinetoscópio, possibilitava que cada pessoa assistisse, individualmente, às sucessões das imagens fixadas num filme cronofotográfico de 35 mm, e, com isso, ganhou muito dinheiro, e passou a ser considerado, pelo menos pelos norte-americanos, como o inventor do cinema em termos de técnica, espetáculo e indústria (MANNONI, 2003).

²⁷ Segundo Mannoni (2003, p. 405-411), é um equívoco isolar os Lumière em 1895 como os únicos a trabalharem na questão do projetor cronofotográfico. Estariam entre os “artesãos de última hora” que foram coroados de glória, em detrimento de “pioneiros extremamente interessantes, pesquisadores de primeira importância, que com frequência tinham uma visão mais precisa do espetáculo cinematográfico, e que jamais foram estudados”.

²⁸ Em 1884, Antoine Lumière e seus filhos Auguste e Louis Lumière fundaram, em Lyon, a sociedade, para a exploração, a fabricação e a venda de chapas fotográficas instantâneas. O empreendimento cresceu ao ponto de se tornar uma das mais importantes indústrias cinematográficas do mundo, e os Lumière ficaram ricos e muito conhecidos nos meios científicos e fotográficos.

Mannoni (2003) afirma que, naquele final de século, sucederam-se na Europa muitas pesquisas e projeções da imagem em movimento. Na mesma época, de maneira independente, os Estados Unidos também conheceram as suas primeiras projeções cronofotográficas, com o aperfeiçoamento do quinetoscópio de Edison. Data-se de 22 de abril de 1895, sob a iniciativa dos irmãos Otway e Gray Latham (que dirigiam a empresa Kinetoscope Exhibition Company, uma das três empresas encarregadas de explorar a invenção de Edison), a primeira sessão norte-americana de filmes projetados com um aparelho chamado pantoptikon, que viria a se tornar eidoloscópio, para convidados e jornalistas. Em 20 de maio de 1895, os Latham realizaram, em Nova York, a primeira exibição pública do eidoloscópio, exibindo uma luta de boxe. Aquela seria a primeira sessão comercial de filmes em todo o mundo, pois os Lumière só viriam a fazer isto em 28 de dezembro do mesmo ano, no *Salon Indien du Grand Café*, em Paris. Mas é esta sessão dos Lumière que marca a historiografia clássica do cinema como a primeira sessão cinematográfica pública.

Dali em diante, não mais cessaria, por diversos interessados, a exploração comercial da cronofotografia com seus vários aparelhos. Mas, para o que se propõe este trabalho, é bastante considerar os marcos descritos acima.

Não demoraria para que as projeções animadas começassem a despertar o interesse de pessoas, governos e instituições. Os estudos examinados durante a pesquisa mostram investigações determinadas em evidenciar que, assim como estiveram atentas aos potenciais das imagens da arte sacra, da câmara escura e da lanterna mágica como meio evangelizador, a Igreja Católica voltou os olhares para o cinematógrafo.

Segundo Almeida (2002), a organização católica *La Bone Presse*, que já havia criado, em 1885, o serviço de projeções fixas destinado a produzir dispositivos em vidro para ilustrar missas e conferências, incorporou as projeções animadas aos recursos utilizados para a divulgação do catolicismo. As igrejas francesas, de acordo com a autorização dos bispos das dioceses, começaram a apresentar os “sermões luminosos”, espetáculos que alternavam projeções fixas e animadas, acompanhadas por intervenções de um padre ou palestrante ou por músicas e sermões gravados em cilindros fonográficos. Esse tipo de atividade teve uma boa resposta do público, mas dividiu a opinião do clero, pois alguns ainda questionavam a licitude desse tipo de utilização das imagens para a catequese.

Enquanto isso, *La Bone Presse* investia na produção e distribuição de fonógrafos, equipamentos de projeção, fotografias em vidro e filmes, tendo como receptores igrejas, padroados, orfanatos, pensionatos e exibidores leigos. Já no ano de 1897, a produção do primeiro filme sobre a Paixão de Cristo na França esteve diretamente ligada à editora católica: a Paixão de Léar, produzida por Léar e pelo colaborador de *La Bone Presse*, Michel-Coissac. Antes disso, Léar havia se associado ao Irmão Basile, do Instituto Saint Nicholas, para produzir filmes e diapositivos, que tinham a *La Bone Presse* como uma das principais compradoras e distribuidoras (ALMEIDA, 2002).

No mesmo ano, os filmes sobre a Paixão de Cristo começaram a ser produzidos também nos Estados Unidos. São exemplares: a Paixão de Horitz, produzida por Charles Smith Hurd, representante dos Lumière, e que conquistou o apoio de líderes católicos e protestantes e circulou por diversas cidades norte-americanas; e a reconstituição da Paixão de Oberammergau, o espetáculo teatral que obtivera grande sucesso de público e aprovação da Igreja e que foi readaptada por Richard Hollaman. Essas aprovações por parte da Igreja eram baseadas no fato de que esses filmes tentavam reproduzir espetáculos teatrais tradicionais, não-comerciais e que pareciam não dificultar a transferência das honras dos atores aos protótipos (ALMEIDA, 2002).

Conforme Almeida (2002) também salienta, muitos realizadores se empenharam em produzir, nos últimos anos do século XIX, as Paixões de Cristo, que, inclusive, passaram a ser vendidas como séries, seguindo o exemplo das lutas de boxe, e tornaram-se extremamente populares. Os próprios exibidores, como uma espécie de co-autores, compunham os programas, encarregavam-se dos comentários e dos efeitos sonoros que acompanhavam as apresentações. Assim, embora a Igreja buscasse controlar o que era produzido e distribuído, esse controle era praticamente impossível, pois as montagens passavam não somente pelas mãos dos produtores, mas também dos exibidores.

Junto com os filmes de temática religiosa, outros gêneros cinematográficos iam se configurando, o cinema ia se firmando como atividade cada vez mais comercial, e o gosto por ele estava cada vez mais presente na vida das pessoas. A Igreja estava preocupada em orientar e controlar o consumo e preservar a sua autoridade simbólica relacionada às imagens e ao que elas representam na vida e na fé de indivíduos e grupos.

Podemos compreender essas novas sociabilidades à luz, mais uma vez, de Pierre Bourdieu (1996), quando este analisa a produção do gosto cultural²⁹. O autor considera que o gosto e as práticas culturais dos indivíduos são resultado de uma série de condições de socialização, ou seja, de experiências e trajetórias sobretudo educativas e socializadoras, geradas e geradoras do *habitus*. Assim, ilustra Bourdieu:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo sua maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e suas maneiras de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretensioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro (BOURDIEU, 1996, p. 22).

Neste caso, consideramos oportuno relacionar o cinema ao *habitus* que ia se formando e às diferentes formas com que ele era percebido e apropriado. De um lado, os grupos de consumidores deste bem simbólico, que cresciam cada vez mais; de outro, a Igreja, que via a sua perigosa influência, mas se apropriou dele de acordo com seus interesses, conforme veremos mais adiante.

Maurice Halbwachs (2006) também contribui para esta análise, quando postula, a partir de uma sociologia da vida cotidiana, que as situações concretas vividas pelas pessoas se configuram como tais numa rede de relações e entrecruzamentos nos grupos com os quais se relaciona, donde resulta, então, a memória coletiva e a sua influência sobre indivíduos e grupos. O autor considera:

(...) muitas vezes a dosagem de nossas opiniões, a complexidade de nossos sentimentos e gostos é apenas a expressão dos acasos que nos puseram em contato com grupos diversos ou opostos, e nossa parte em cada modo de ver é determinada pela intensidade desigual das influências que eles exercem em separado sobre nós. De qualquer maneira, à medida que cedemos sem resistência a uma sugestão externa, acreditamos pensar e agir livremente. É assim em geral que a maioria das influências sociais a que obedecemos permanece despercebida por nós (HALBWACHS, 2006, p. 65).

²⁹ Resultando de uma série de pesquisas quantitativas e qualitativas que Bourdieu realizou nas décadas de 60 e 70 do século passado, sobre a vida cultural, as práticas de lazer e de consumo cultural entre os europeus, sobretudo os franceses, o sociólogo publicou, em 1976, uma grande pesquisa intitulada “Anatomia do gosto”. Mais tarde, essa mesma pesquisa passa a ser objeto de sua obra-prima, “A distinção – crítica social do julgamento”, publicada em 1979 (SETTON, 2008).

Ora, o cinema, nos primeiros anos do século passado já não era mais visto apenas como uma novidade científica, um comércio ou uma diversão popular. Em 1911, foi definido como “sétima arte”, por um dos iniciadores da teoria cinematográfica, o francês Rociotto Canudo; estava se firmando como aquela que viria a ser uma das mais poderosas indústrias norte-americanas; e consagrava-se como o principal meio de lazer e entretenimento de populações de todo o mundo e uma importante forma de sociabilidade que viria marcar o século XX.

Para Almeida,

(...) o cinema ia tornando-se alvo de uma veneração que, em séculos anteriores, estivera reservada aos ícones. Produzida pelo contato quase direto de seus modelos com uma película foto-sensível, as imagens cinematográficas pareciam dotadas da mesma força das imagens aqueropoietas. Como as Verônicas ou o retrato de Jesus Cristo a Abgar, as imagens cinematográficas pareciam substituir e conter a presença de “estrelas e líderes políticos que tentariam substituir Jesus Cristo e outras divindades como objetos de veneração popular (ALMEIDA, 2002, p. 37-38).

Preocupada com o rumo que tomava as questões cinematográficas, a Igreja, sob a liderança do Papa Pio X, publicou, em junho de 1912, um ato acerca da exibição de filmes dentro das igrejas, em que estabelecia: I – as cadeiras destinadas às mulheres ficarão separadas das dos homens; II – a igreja ficará profusamente iluminada, salvo no momento das projeções em que ficará em semi-obscuridade; III – o vigário será obrigado a assistir todas as sessões, exercendo a maior vigilância; IV – só haverá exibição de filmes religiosos e morais (SILVEIRA, 1978, p. 29).

Alguns meses depois, em dezembro de 1912, a atitude foi mais radical: o Vaticano publicou um decreto proibindo as projeções fixas e cinematográficas nas igrejas. A decisão foi dos Padres Eminentíssimos da Sagrada Congregação Consistorial, ratificada pelo Papa Pio X. O decreto justifica que o tema foi submetido aos padres “dado que muitos se dirigiam aos responsáveis pelos cultos junto ao Centro Apostólico para saber se uma prática do tipo podia ser tolerada ou proibida”. O mesmo decreto diz que “esta prática tinha o objetivo louvável de contribuir para a instrução de religiosos e fiéis, mas todavia parece evidente que ela se prestava facilmente a perigos e inconvenientes” (ALMEIDA, 2002, p. 37).

Com isso, fica evidente, como diz Alcântara (2005), que o cinema começou a ser visto como o maior concorrente profano da instituição, uma vez que a indústria

cinematográfica emergente apresentava a vida fora do domínio do sagrado, dando tratamento secular a temas que antes eram de monopólio da Igreja.

Uma das fontes católicas que integram este trabalho de pesquisa, a revista baiana da Ordem dos Franciscanos, Mensageiro da Fé, trazia em sua edição de novembro de 1951 uma crônica bastante ilustrativa da imagem que se tinha do cinema nos primeiros anos do século XX e que perdurou no imaginário de muitos católicos durante várias décadas:

Dois demônios passeavam na Avenida Oceânica da capital. Modernos e elegantes, dispensavam os chifres, a cauda, as garras e outros apetrechos teatrais. Aos transeuntes custaria até descobrir nos dois cavalheiros a identidade real: maus espíritos em formas humanas. Adaptados ao tempo acomodavam-se aos modos elegantes da linguagem, nos gestos, no próprio traje. Para conseguir maior sucesso haviam americanizado os nomes. Mister James Meyer possuía dois cinemas monstros, Mister Goldaman enchia a cidade de revistas, romances de toda sorte literatura duvidosa. “Caro Mister James estou vendo que seu negócio prospera”, observou o companheiro olhando para o reclame luminoso do cinema. Ora em cores vermelhas ora no amarelo vivo, lia-se na fachada do cinema: “Assassínios, amores, sensação”. As massas acotovelavam-se disputando as últimas entradas e filas enormes tinham que aguardar a derradeira exibição das 21 horas. Mister James sorria satisfeito. “Tenho a igreja mais bem freqüentada do mundo”. [Os dois demônios continuam a conversa, cada um falando das suas estratégias de perdição, sobretudo Mister James, o do cinema, que explica o segredo]. Eis o segredo: no cinema também há um sacrifício como na igreja, embora aqui não se sacrifique ao Todo-Poderoso, mas sim a nós. Aqui reina um certo culto e rito de silêncio respeitoso, uma penumbra misteriosa; sobre o altar da tela branca corre sangue, sangue, sangue. Duas horas de enlevo e fantasia e tudo isso com a única finalidade de despovoar as igrejas verdadeiras. Eis o motivo porque lanço as novidades mais atraentes nas manhãs dominicais, quando os sinos convidam para as missas (C.M.L., 1951, p. 4).³⁰

Com efeito, as fontes documentais pesquisadas mostram que, contra a ameaça do “demônio moderno”, decorreu uma série de mobilizações, passando pela promulgação de leis de censura na distribuição e exibição de filmes em estados norte-americanos (anos 20) e pela criação de órgãos católicos de censura, como a Legião da Decência (1934), uma das mais repercutidas e apoiadas iniciativas católicas nessa área.

A Legião da Decência foi fundada pelo episcopado norte-americano após compreender que estava frustrado o compromisso que os próprios diretores da

³⁰ O conto termina com o triunfo do demônio do cinema e da má imprensa sob os católicos embevecidos pelas novidades da modernidade, sem sobre elas refletir, cedendo às suas “táticas diabólicas”.

indústria cinematográfica haviam assumido, assinado e promulgado pela imprensa no sentido de, conforme interpretava a Igreja, “nunca exhibir um filme que rebaixasse o senso moral dos espectadores, que ferisse a lei natural e humana ou que mostrasse simpatia pela violação da mesma” (PIO XI, 1936). A iniciativa suscitou a adesão de milhões de fiéis católicos, protestantes e israelitas, que se obrigaram a não assistir a filmes considerados prejudiciais à moral cristã.

Analisando os documentos e pronunciamentos católicos posteriores, por parte do episcopado e dos leigos, pude perceber que muitos deles, senão a maioria, sobretudo até a década de 60, fazem referência ao importante papel que a Legião teve no trabalho a que se propôs.

Por exemplo, em 1934, ano em que se iniciava a ação da Legião da Decência, a edição de 2 de setembro da revista Mensageiro da Fé noticiava aquela união entre católicos, protestantes e judeus, para combater “o mais apavorante flagelo do século”. Embora tratando com estranheza a união de “elementos tão heterogêneos” – “Ora, pois! Onde se viu católico de mãos dadas com protestante e judeu? Vade retro...” –, reconhece a “reta intenção” da legião em repulsa ao “filme indecoroso” produzido nos Estados Unidos e que já chegava “à Austrália, ao Japão, às Índias, à África do Sul, a Honduras, ao Brasil, aos povos escandinavos, a toda parte” (S.d’A., 1934, p. 138). O texto, de título “Películas Manchadas”, depois de atribuir poderes os mais diabólicos ao cinema, enfatiza a importância do trabalho dos católicos dos Estados Unidos:

A extinção das manchas nas películas é obra que se iniciou e não pode parar mais. Como dizem os nossos caboclos, o católico norte-americano “pegou o bicho pelos chifres” e não o larga mais até o haver subjugado. (...) E os católicos norte-americanos, se trabalham com o fim de depurar o seu meio social e moral, talvez não saibam que estão fazendo para todos os povos do mundo, porque o filme de Hollywood corre o globo como um caudal de veneno ou uma onda volumosa de fogo. Beneficiando-se, beneficia-nos também. Sejamo-lhes gratos por isso e levemo-lhes as expressões da nossa solidariedade (S.d’A, 1934, p. 138).

Paulo Emílio Sales Gomes (1981) avalia que a criação da Legião da Decência foi resultado da maneira como os bispos norte-americanos resolveram enfrentar o fato cinematográfico, num processo que guardou marcas profundas da hostilidade global dos primeiros tempos. Segundo Gomes, a preocupação exclusiva era a censura do conteúdo dos filmes, com julgamentos rigorosamente restritos critérios moral e decência, pois os bispos estavam convencidos de que uma apreciação dos

elementos artísticos ou técnicos só serviria para desorientar o público (GOMES, 1981a, p.71).

Na contrapartida, percebe-se, pela análise das iniciativas da Igreja, que, ao tempo em que, nos Estados Unidos, uma grande mobilização justificava-se pelo intuito de livrar os americanos da lascívia do cinema, o pontificado por um lado reconhecia o potencial educativo desse meio e, por outro, buscava formar pessoas e grupos que o utilizassem devidamente e pudessem orientar/evangelizar, reafirmando a sua autoridade no domínio simbólico.

2.4 Os organismos e os documentos da Igreja para o cinema

Para compreender como a Igreja buscou oficializar para todo o ocidente católico o seu interesse e as suas ações para o cinema, procurei fazer um levantamento dos documentos da hierarquia e dos órgãos implantados sob a sua direta coordenação, analisando esses documentos e trazendo contribuições de outras análises.

Segundo o Frei Romeu Dale (1973), podem-se distinguir três etapas que caracterizam a postura da hierarquia católica diante dos meios de comunicação a partir da descoberta da imprensa por Gutemberg, em meados do século XV, até o Papa Paulo VI (1963-1978). Para ele, o primeiro, que vai da constituição *Inter multiplices*, de Inocêncio VIII (1487), até o fim do século XIX, é caracterizado por uma atitude de defesa, às vezes até violenta, com a censura prévia e as penas severas aos infratores. Na segunda, seria iniciada uma atitude diferente com o Papa Leão XIII (1878-1903) e concretizada com o Papa Pio XI (1922-1939), marcada não nos textos, mas nos gestos de abertura, que se estendem ao rádio e ao cinema. E a terceira, com o Papa João XXIII (1958-1963), o Concílio Vaticano II (1962-1966) e Paulo VI, já incluindo a televisão.

Por esta classificação, este trabalho estaria baseado nas implementações durante a segunda etapa, sobretudo a partir do Papa Pio XI. É fundamental lembrar que estas iniciativas, a despeito da sua importância, representam a manifestação do magistério pontifício. Baseados nelas, mas também para além delas, há de se considerar as iniciativas de bispos, sacerdotes, religiosos e leigos, a que o Frei

Romeu Dale (1973, p. 17) refere-se como “a vida e a ação dos militantes cristãos no campo das Comunicações Sociais”.

Uma das primeiras e mais importantes iniciativas se deu na década de 20, com a fundação da *Oficce Catholique International du Cinéma* – Organização Católica Internacional de Cinema (Ocic). Procurando saber mais sobre esta entidade, localizei, em diferentes fontes bibliográficas, como Logger (1959), Dale (1973), Ribeiro (1997) e Barros (2003), informações que permitem traçar uma pequena síntese sobre o seu surgimento e funcionamento.

Em 1928, por ocasião do congresso de *L’Union Internationale des Liges Féminines Catholiques*, que, reuniu em Haia, na Holanda, representantes de 15 países, surgiu a idéia de um organismo internacional que agrupasse as iniciativas católicas na área do cinema. Propôs-se, então, a criação da Ocic (RIBEIRO, 1997). O órgão consultivo do Vaticano se instalou provisoriamente em Munique, na Alemanha, transferindo-se no ano seguinte para Paris e, em 1933, instalando-se definitivamente em Bruxelas, na Bélgica (DALE, 1973).

No final da década de 50, a Ocic já agrupava militantes católicos de 32 países, com uma estrutura que abarcava um presidente, seis vice-presidentes representando países europeus e sul-americanos, e um conselho-geral composto de um delegado de cada país filiado e que se reunia de dois em dois anos, num congresso internacional (LOGGER, 1959).

Assim, a Ocic é uma federação internacional de centros católicos de cinema, visando ajudá-los em suas atividades de caráter local e empreender, conforme entendimentos com os centros, tarefas que se estendam ao campo internacional. Em 1951, a organização criou subsecretariados especializados: uma para crianças, e outros para as missões, assim como, em outro plano, um secretariado latino-americano (SAL-Ocic)³¹, em 1960 (DALE, 1973). Em novembro de 2001, em assembléia continental, realizada em Roma, a Ocic e sua congênere, Unda, fundada em 1927 para dedicar-se à nascente programação radiofônica e, mais tarde, à televisão, foram extintas e deram lugar a uma nova organização internacional, batizada com o nome simbólico de Signis (BARROS, 2003).

³¹ O SAL/Ocic se fixou em Lima e passou a funcionar a partir de outubro de 1961. Em 1963, foi realizado, em Santa Inês (Peru), o I Seminário Latino-Americano de Apostolado do Cinema, no qual estiveram representados todos os países da América do Sul, exceto o Paraguai, e ainda o México, Cuba, Jamaica, Nicarágua, Panamá e Porto Rico. Deliberaram sobre: os centros nacionais, a promoção dos filmes de valor, o apoio à produção e a distribuição de filmes de autêntico valor espiritual e cultural e a importância da educação e da cultura cinematográficas (DALE, 1973).

Segundo crítica de Paulo Emilio Sales Gomes (1981^a, p. 72), publicada no Suplemento Literário, em 1957, a Ocic era uma das instituições onde se manifestavam com vivacidade as idéias modernas de formação cultural pelo cinema. De acordo com o crítico, era por meio da Ocic que a alta hierarquia poderia ser atingida “pelos problemas de cultura cinematográfica colocados e debatidos por católicos de todo o mundo”.

Poucos anos depois da fundação da Ocic, o Papa Pio XI promulgou, em 29 de junho de 1936, a *Vigilanti Cura*, a primeira encíclica³² sobre o cinema. A partir de um exame detalhado do documento, busquei analisar os principais pontos nele contidos pertinentes ao objeto deste estudo.

A carta dirige-se primeiramente a toda a hierarquia eclesiástica dos Estados Unidos e depois aos bispos de todo o mundo, para externar o parecer do pontificado sobre assunto “relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão”. Para o Frei Romeu Dale (1973), o gesto, junto com a primeira alocução de um papa na rádio, a Alocução na Rádio Vaticano (12 de fevereiro de 1931), marca a concretização de um resgate da “liberdade legítima” dos meios de comunicação, freada pelos papas anteriores.

Dale justifica a postura de Pio XI dizendo:

A trágica experiência da liquidação da liberdade de opinião e de expressão para o povo em geral, e para a Igreja Católica muito especialmente, que ele conheceu na União Soviética e na Alemanha nazista de seu tempo, e que viveu na própria pele com o fascismo italiano, ajudaram, sem dúvida, a situar de uma maneira mais viva a importância do exercício efetivo da liberdade, apesar dos riscos que fatalmente comporta (DALE, 1973, p. 96).

Antecedem a *Vigilanti Cura* e são lembradas nela próprias manifestações como a da encíclica *Divini Illius Magistri*, que, em 1930, já lamentava que os “poderosíssimos meios de comunicação (como o cinema) que podem redundar, se bem governados pelos sãos princípios, em grande proveito para a educação e a

³²O termo encíclica deriva de uma palavra grega utilizada para indicar as cartas que os príncipes e magistrados enviavam ao maior número possível de destinatários para anunciar leis, regras ou normas. Hoje, a encíclica se associa apenas à Igreja. As cartas encíclicas são os documentos pontifícios mais solenes do magistério ordinário universal e dirigem-se normalmente a todos os bispos e fiéis da Igreja Católica, mas com frequência também a “todas as pessoas de boa vontade”. As epístolas encíclicas são dirigidas a um grupo específico de bispos e concernem a matérias menos importantes. São publicadas nas *Acta Apostolicae Sedis* e em livros em diversas línguas.

instrução, aparecem, lamentavelmente, muitas vezes, subordinados ao incentivo das más paixões e à cupidez do lucro”.

A carta retoma ainda duas ocasiões em que o pontificado havia se dirigido à Imprensa Cinematográfica, diante da importância e influência que o cinema havia tomado “*naqueles dias*”. A primeira, em agosto de 1934, numa audiência com representantes da Federação Internacional do Trabalho da Imprensa Cinematográfica, lembrava que “a todo custo se devia aplicar ao cinema, para que ele não injuriasse e desacreditasse a moral cristã, ou simplesmente a moral humana e natural, a regra suprema que deve reger e regulamentar o grande dom da arte”.

Pio XI reafirma:

Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluamos (...) ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação (PIO XI, 1936).

A encíclica refere-se também a uma audiência com delegados do Congresso Internacional da Imprensa do Cinema, realizado em Roma, em abril de 1936, quando a hierarquia expunha novamente “o gravíssimo problema”. Assim, pelas palavras de Pio XI, a Igreja conclamava:

Exortamos com ardor todas as pessoas cordatas, não só em nome da religião, mas também em nome do verdadeiro bem-estar moral e civil dos povos, de envidar todos os esforços, de usar de todos os meios, principalmente da imprensa, para que o cinema se torne cada vez mais um elemento precioso de instrução e de educação, e não de destruição e ruína para as almas (PIO XI, 1936).

Antes de mais nada, a encíclica reconhece a “providente iniciativa” da Legião da Decência, “com o fito de, qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas”. A carta congratula a Legião, ratifica o seu papel e o seu exemplo e considera, entre outras coisas:

(...) alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, “em grandes passos fora do caminho”, ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos (...) Conforta-Nos muito assinalar o sucesso notável desta cruzada, pois que, segundo Nos foi referido, sob a vossa vigilância e sob a pressão da opinião pública o cinema mostrou um progresso no terreno moral. Crimes e vícios foram reproduzidos menos frequentemente do que antes; o pecado não foi aprovado e aclamado tão abertamente; não

mais se apresentaram de maneira tão impressionante falsas normas de vida ao espírito impressionável e facilmente excitado da mocidade (PIO XI, 1936).

O texto papal justifica que, depois das iniciativas da Legião da Decência e das manifestações à Imprensa Cinematográfica, sendo o assunto de tal importância, seria necessário tratá-lo novamente e “desenvolvê-lo mais circunstancialmente, traçando diretrizes para a igreja universal”.

A análise do documento nos mostra que, naquele momento, a Igreja já externava o reconhecimento do cinema como progresso científico, como arte, como indústria, como “a forma mais popular de recreação”, como “potência internacional” e como potencial instrumento moral, moralizador e educador.

Assim, Pio XI diz:

Não há hoje um meio mais poderoso para exercer influência sobre as massas, quer devido às figuras projetadas nas telas, quer pelo preço do espetáculo cinematográfico, ao alcance do povo comum, e pelas circunstâncias que o acompanham. O poder do cinema provém de que ele fala por meio da imagem, que a inteligência recebe com alegria e sem esforço [...] A cinematografia realmente é para a maioria dos homens uma **lição de coisas** que instrui mais eficazmente no bem e no mal, do que o raciocínio abstrato (Pio XI, 1936, grifo nosso).

O carta procura instruir sobre os malefícios dos maus filmes e a influência moralizadora dos bons filmes. É perceptível como a preocupação com a mocidade tem um lugar de destaque, pois sobre as crianças e adolescentes o encanto do cinema se exerceria como um atrativo particular e tomaria uma posição preponderante.

E, infelizmente, no atual estado das coisas, é geralmente para o mal que o cinema exerce sua influência. Quando pensamos na ruína de tantas almas especialmente de moços e de crianças, cuja integridade e castidade periga nas salas de cinema, vem à Nossa mente a terrível sentença de Nosso Senhor contra os corruptores dos pequenos: “O que escandalizar um destes pequeninos que crêem em mim, melhor lhe fora que se lhe pendurasse ao pescoço a mó que um asno faz girar e que o lançassem no fundo do mar” (Mt 18,6). É uma das supremas necessidades do nosso tempo fiscalizar e trabalhar com todo afinho para que o cinema não seja uma escola de corrupção, mas que se transforme em um precioso instrumento de educação e de elevação moral (PIO XI, 1936).

O documento também ratifica a importância dos organismos de censura e orientação, inclusive implantados por governos, e conclama ao dever de fiscalização não somente os bispos, mas todos os católicos e “todos os homens honestos que

amam a dignidade e a saúde moral da família, da nação e da sociedade humana”. Dirige-se também aos produtores, diretores, autores e atores católicos, para que “usem seu empenho para reproduzir nos filmes que produzem, ou que ajudam a reproduzir, princípios são e morais”.

A *Vigilanti Cura* não somente faz considerações sobre as características, a significação e a importância do cinema, como também traz as indicações práticas que devem estar sob a observância dos bispos.

A primeira delas é para que os “pastores de almas” se esforcem por obter dos fiéis a promessa anual de se absterem dos filmes que “ofendam a verdade e as instituições cristãs”, compromisso que poderia ser obtido de modo mais eficaz por meio da igreja paroquial e das escolas, e ao qual seria reclamada a cooperação dos pais e mães de família, que, têm, nesta matéria, “graves deveres e responsabilidades”.

A segunda indicação prática, que se justifica pela primeira, diz respeito à confecção e à publicação regular de listas com as classificações dos filmes: permitidos a todos; permitidos com reserva, prejudiciais; ou positivamente maus.

A terceira, necessária à execução desta última, seria a criação, em cada país, de uma junta nacional permanente de produção, revisão, classificação e divulgação do julgamento dos filmes ao clero e aos fiéis. A junta deveria ser ligada aos organismos centrais da Ação Católica, formada por “pessoas conhecedoras da técnica cinematográfica e bem firmes nos princípios da doutrina católica” e dirigida por um padre escolhido pelo bispo. Também sob a sua incumbência estaria a organização de salas de cinema existentes nas paróquias e nas organizações católicas, com a garantia de exibição de filmes selecionados.

Acreditava-se poder direcionar em alguma medida a produção de filmes segundo os princípios católicos, uma vez que estas salas eram bons clientes da indústria cinematográfica. Para todos estes empreendimentos, não deveriam ser poupados esforços.

Percebe-se bem tal ordenamento quando Pio XI reafirma:

Compreendemos que a instituição de semelhante junta exige dos fiéis não poucos sacrifícios e despesas. Mas a importância do cinema e a necessidade de proteger a pureza dos costumes do povo cristão e a moralidade da nação inteira, exigem terminantemente essa despesa e trabalho. A eficiência poderosa de nossas escolas, de nossas associações de Ação Católica e mesmo do sagrado ministério está diminuída e posta em perigo pela chaga dos maus cinemas, tão prejudiciais (PIO XI, 1936).

Como indica Paulo Emilio Sales Gomes (1981a, p.71), a *Vigilanti Cura* “tornou-se para os católicos o texto básico em questões cinematográficas” e teve uma “influência poderosa”.

Assim, com base nos documentos analisados, fica claro que a encíclica ofereceu, de fato, bases para o desenvolvimento de experiências católicas relacionadas ao cinema em todo o mundo, sobretudo nas décadas de 40, 50 e 60. Por um lado, orientou as atitudes de precaução e vigilância, e, por outro, oficializou as instruções para que os clérigos e os fiéis pudessem utilizar o cinema segundo os princípios da doutrina, já que a sua expansão e presença na vida cotidiana não mais podiam ser contidas. São exemplares as salas de cinema, os cineclubes, as publicações e as ações educativas nas escolas confessionais. No terceiro capítulo, veremos como essas experiências aconteceram no Brasil, e no quarto, como se deram na Bahia.

Lauro de Oliveira (1958 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 100) avalia o papel da *Vigilanti Cura*, em artigo apresentado na Revista de Cultura Cinematográfica de outubro/novembro de 1958³³:

É inegável que a Encíclica *Vigilanti Cura* cumpriu suas duas finalidades primordiais: encorajar os grupos de apostolado cinematográfico já existentes, permitindo-lhes intensificar suas atividades, e ajudar a criar grupos de militantes que, no mundo inteiro, iriam promover a grandiosa cristianização do cinema. Desde então, não tem cessado de crescer a ação católica cinematográfica, a qual tem recebido especial atenção do Pontífice, que em mais de um pronunciamento tem reafirmado os princípios e normas contidos na *Vigilanti Cura*, realçando certos pontos e indicando sugestões para uma ação cada vez mais positiva dos católicos (OLIVEIRA, 1958 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 100).

Buscando as iniciativas sucessivas à *Vigilanti Cura*, no âmbito da hierarquia, localizamos em 1948, a criação, pelo sucessor de Pio XI, Pio XII (1939-1958), da Comissão Pontifícia para o Cinema Didático e Religioso, que, em 1952, transformou-se na Comissão Pontifícia para o Cinema, ampliada, em 1954, para a Comissão Pontifícia para o Cinema, o Rádio e a TV³⁴. Tratava-se de um órgão da Santa Sé para a coordenação das atividades dos católicos no campo das comunicações, e a

³³ Apresentado inicialmente como palestra na 3ª Semana do Cinema, em João Pessoa, Paraíba, naquele mesmo ano.

³⁴ Em 22 de fevereiro de 1959, o Papa João XXIII, pelo *motu proprio* *Boni Pastoris* constituía esta comissão como “Ofício da Santa Sé”, em caráter permanente, confirmando e complementando o seu regulamento.

seu cargo estaria “estudar os problemas do cinema, do rádio e da televisão, no referente à fé e à moral”, orientar as atividades católicas; por em prática as diretrizes da Suprema Autoridade Eclesiástica; e colaborar com os órgãos internacionais e nacionais nas três técnicas audiovisuais (LOGGER, 1959, p. 6). A ela poderiam se dirigir bispos e entidades competentes em busca de direcionamentos.

Analisando publicações da Igreja Brasileira da época, especialmente as baianas Mensageiro da Fé e Revista Eclesiástica da Bahia, podemos inferir que as diretrizes da hierarquia se faziam circular e serem conhecidas nos países e nas localidades, com fins à concretização de um projeto sob a colaboração de clérigos e leigos.

Exemplo disso é a edição de junho de 1954 da Revista Eclesiástica da Bahia, que publica as “Normas sobre a gestão e o apostolado cinematográfico”, constantes numa carta em que a Comissão Pontifícia para o Cinema, sob a presidência do bispo Martinho G. O. Connor, dirigiu aos bispos da Itália, em 1º de junho de 1953. Na carta, a comissão ratifica a “viva preocupação” da Igreja com a influência do cinema sobre o público, que, sempre mais numeroso, enchia as salas de projeção. Isso vinha fazendo, segundo o documento, com que sacerdotes “em cura de almas” abrissem nas paróquias ou nos oratórios uma sala cinematográfica, a que o povo, e sobretudo a juventude, pudesse ter acesso sem perigo. Mas a carta alerta para o fato de que, baseada em precisa documentação, não se observava, às vezes, por parte dos gerentes das salas “um sadio critério religioso-moral” na escolha das películas que eram projetadas. Ao “grave inconveniente” eram atribuídos motivos como a escassez de filmes moralmente sãos ou motivos de ordem financeira, mas, de modo algum, poderia ser tolerado (CONNOR, 1954, p. 124-127).

Segundo Connor (1954), para se evitar tal mal teriam sido constituídas em algumas dioceses italianas uma comissão de vigilância, que deveria, então, ser instituída em todas as salas, submetida à autoridade eclesiástica e presidida por um sacerdote, inclusive aquelas sob gerência e em dependência de entidades e abertas ao público. Esta comissão teria como competências: examinar e resolver os problemas relacionados às exhibições; examinar os pedidos de autorização para abertura de outras salas paroquiais e rever a posição das existentes; providenciar a revisão e a orientação para escolha das películas, bem como aprovar os contratos com as distribuidoras; observar e apontar eventuais abusos; e obter a inscrição das salas junto à Associação Católica dos Empresários de Cinema (Acec). A comissão

diocesana deveria também “orientar a opinião pública e influir por todos os meios para criar uma consciência cristã no espectadores que enchem as salas públicas”, constituindo círculos de estudo ou cinefóruns. Além das comissões diocesanas, havia uma comissão regional, que, para evitar problemas, emitia um “juízo único, válido e obrigatório para todas as dioceses da região”.

Os filmes deveriam ser aqueles recomendados pelo Centro Católico Cinematográfico (CCC), que fazia o julgamento das obras. O CCC foi criado em 1937, em cumprimento às diretrizes da *Vigilanti Cura*, e era um órgão ligado à Ação Católica Italiana, mas cuja alta direção estava na dependência da comissão episcopal. E em algumas regiões, havia os “serviços de assistência às salas cinematográficas católicas”, que, sob a direção de pessoas de confiança da autoridade eclesiástica, cuidavam de viabilizar os filmes a serem exibidos (CONNOR, 1954).

Outra edição da Revista Eclesiástica da Bahia, em junho de 1955, noticia, num texto intitulado “O papa e a cinematografia”, a importante alocução *Il filme ideale*, que Pio XII havia feito a participantes de um congresso de uma grande companhia cinematográfica italiana, em São Pedro. Segundo o artigo publicado, na ocasião o pontífice salientou a importância do cinema na sociedade moderna, citando o número de 12 milhões de espectadores nos cinemas do mundo, analisou longamente as causas da preferência pelo cinema e concluiu pela necessidade de uma defesa coletiva contra o mau cinema. Aos produtores exortou que usassem de sua experiência, saber e dignidade para apresentarem visões boas, nobres e belas. Estas estariam à altura do “filme ideal”, que deveria, entre outras coisas, expor o respeito e compreensão pelo homem, ajudá-lo a ter consciência da sua dignidade e “atender as necessidades dos que procuram no cinema o alívio, o esquecimento, a calma e, talvez mesmo, uma evasão do mundo ilusório” (O PAPA..., 1955, p. 86).

O artigo traz as palavras do papa:

Já vos assinalamos senhores um ideal sem vos esconder as dificuldades da sua aplicação. Ao mesmo tempo exprimimos a confiança na vossa competência e na vossa boa vontade. Realizar o filme ideal é um privilégio pouco comum de artistas. Certamente é o objetivo elevado para o qual se inclina, no fundo, o vosso poder e a vossa vocação (PIO XII, 1955 *apud*, O PAPA..., 1955, p. 86).

Pela análise dos documentos oficiais e de publicações periódicas e pelo levantamento das ações da Igreja, podemos observar que, enquanto o cinema e

suas influências iam se intensificando cada vez mais, instruir para o bom uso deste meio crescia como preocupação da Igreja.

Em janeiro de 1957, um dos mais importantes críticos de cinema do Brasil, Paulo Emilio Sales Gomes, escreve no Suplemento Literário um texto intitulado “Catolicismo e Cinema”, no qual, sem negligenciar o tom repressivo com que a Igreja tratou o cinema durante muito tempo, pondera:

Porém o aprofundamento cultural do fenômeno cinematográfico provocou um alargamento dos horizontes nos meios católicos e a tendência moderna, ainda minoritária, mas certamente a mais vigorosa, é a de substituir cada vez mais a repressão negativa e moralizante por uma ação positiva de formação cultural (GOMES, 1981a, p. 71).

Segundo Logger (1959), até 1957 Pio XII já havia feito sobre o assunto 16 referências em 16 discursos e três cartas apostólicas, além dos 13 documentos das congregações romanas do Santo Ofício e do supracitado discurso aos produtores cinematográficos italianos³⁵. Todo o interesse é então ratificado na segunda encíclica papal a tratar do cinema, a *Miranda Prorsus*, promulgada em 8 de setembro de 1957 e que também trata do rádio e da televisão.

Para Dale (1973), com esse documento, o pensamento pontifício a respeito dos meios de comunicação social atinge a sua idade adulta, coroando, integrando e completando uma variada atividade papal nesse campo, entre alocuções, discursos e radiomensagens.

Dale considera:

Muito inteligente, com uma vasta cultura, Pio XII se ia valendo das múltiplas solicitações pastorais para refletir e aprofundar o pensamento a respeito da natureza, significação e importância desses meios que vieram revolucionar uma série de aspectos básicos da cultura moderna (DALE, 1973, p. 116).

Como fiz com a encíclica *Vigilanti Cura*, também procurei analisar os pontos de destaque da *Miranda Prorsus* para este objeto de estudo. A carta dirige-se a todos os ordinários da Igreja, reconhecendo os esforços anteriores do apostolado, com suas atividades e obras, e de dirigentes públicos, representantes do mundo industrial e artístico e espectadores católicos e não-católicos, no uso reto das

³⁵ Neste trabalho, não abarcamos a análise de toda a documentação referente ao cinema, mas das duas principais e mais referenciadas encíclicas, a *Vigilanti Cura* e a *Miranda Prorsus*.

técnicas de difusão. Preocupa-se com o “desenvolvimento extraordinário”, no século XX, do cinema, do rádio e, então recentemente, da televisão, “que oferecem a milhões de pessoas, de maneira facilmente assimilável, imagens, notícias e lições, como alimento cotidiano do espírito” e “têm poderoso influxo no modo de pensar e agir dos indivíduos e comunidades”.

Assim, Pio XII diz:

Estes meios técnicos – que estão por assim dizer, ao alcance de todas as mãos – influem extraordinariamente no homem levando-o, “graças aos ultrapoderosos e desenfreados instintos que o dominam, tanto ao reino da luz, da nobreza e da beleza, como aos domínios das trevas e da depravação, conforme o espetáculo põe em evidência e estimula os elementos dum e doutro campo...” (PIO XII, 1957).

Além disso, é justificado que haveria outra razão para o interesse da Igreja pelos meios de difusão: que eles serviriam para a transmissão de “uma mensagem universal de salvação”. Esta transmissão daria continuidade à vocação do homem para a comunicação dos bens espirituais como dom divino.

Com isto, Pio XII indica que:

Desejando Deus encontrar no homem o reflexo das próprias perfeições, associou-o à sua obra de doação dos valores espirituais, chamando-o para os levar e distribuir, para aperfeiçoamento dos indivíduos e da sociedade. De fato o homem, por sua natureza, comunicou desde o princípio os bens espirituais ao seu próximo por meio de sinais sensíveis que procurou ir aperfeiçoando. Desde os desenhos e escritos dos tempos mais remotos até as técnicas da nossa idade, devem todos os instrumentos de comunicação humana realizar o fim elevado de mostrar que os homens, também neste campo, estão a serviço de Deus (PIO XII, 1957).

A encíclica trata primeiro das características gerais do cinema, do rádio e da televisão como meios de difusão, e, depois, volta-se para cada um separadamente. Quanto ao “cinematógrafo”, são sempre ratificadas as instruções da *Vigilanti Cura*, quanto, por exemplo, ao papel dos organismos nacionais na promoção, revisão e classificação moral das obras cinematográficas, bem como a publicação e divulgação ampla e regular dos juízos a esse respeito, aos quais os fiéis deveriam observar, conforme compromisso assumido periodicamente. Também teriam parte nessa responsabilidade moral “em tudo o que diz respeito ao bem ou ao mal causado pelo cinema” o crítico cinematográfico, os jornais e revista católicos, os

empresários das salas cinematográficas, os distribuidores, os atores, e, com as “mais graves responsabilidades”, os produtores e diretores.

Nota-se que, se a *Vigilanti Cura* já compreendia as múltiplas faces do cinema, ou seja, a sua conformação em diversos áreas (ciência, arte, indústria, entretenimento, educação, formação moral), enfatizando-o como a “forma mais popular de recreação”, a *Miranda Prorsus* traz um amadurecimento, na compreensão de que a cinematografia, o rádio e a televisão constituem, “cada um de per si, um fato cultural diverso com problemas próprios no campo da arte, da técnica e da economia”.

É ainda pelas palavras de Pio XII que:

As três principais técnicas audiovisuais de difusão – o cinema, a rádio e a televisão – não são pois simples meio de recreio e distração (ainda que grande parte dos ouvintes e espectadores as consideram principalmente sob este aspecto) mas constituem verdadeira e própria transmissão de valores humanos sobretudo espirituais, e podem constituir portanto nova e eficaz forma de promover a cultura no seio da sociedade moderna (PIO XII, 1957).

Como arte e como cultura, esses meios, segundo o documento, serviriam à construção da personalidade, ao despertar dos sentimentos, à transmissão dos valores espirituais. Nesse sentido, São Thomas de Aquino é lembrado ao dizer: “É natural ao homem chegar às coisas inteligíveis pelas sensíveis: porque todo o nosso conhecimento tem começo nos sentidos”. E ainda: “o sentido da vista, sendo mais nobre e mais digno que os outros, leva com maior facilidade ao conhecimento das realidades espirituais”.

Analisando os conteúdos da encíclica *Miranda Prorsus*, da *Vigilanti Cura* e de outros documentos papais, percebemos como estão intrinsecamente relacionados à noção de memória conforme discutimos no primeiro capítulo.

Primeiro, como aponta a própria transcrição de São Thomas de Aquino, entre diversas outras referências, esses documentos parecem trazer fortemente a compreensão agostiniana no que diz respeito às imagens como conteúdo da memória, e esta como faculdade da alma humana, assim como a razão e a vontade.

Como afirma Alcântara,

A imagem, já dizia Santo Agostinho, assegura toda a ordem simbólica, na qual cremos infalivelmente, pois a própria crença é imagem: ambas se constituem pelos mesmos processos a partir dos mesmos temas: memória, vista e amor, ou vontade. Para Santo Agostinho, a imagem sustenta a

busca transcendental, mesmo e mais ainda se ela for a imagem de um objeto identificável (ALCÂNTARA, 2005, p. 1).

Além disso, podemos perceber, nos documentos e nas posturas da Igreja, uma idéia recorrente de que o que for apreendido de bom ou mau, por meio das técnicas audiovisuais, será incorporado e transmitido, num movimento que se dá tanto no nível do indivíduo quanto da sociedade. Assim, essa concepção nos parece muito apropriada ao que Henri Bergson (1999) postula sobre a memória, no nível do indivíduo, como força subjetiva e mecanismo da afetividade enquanto qualidade sensível, em dadas condições do ambiente.

Também nos comparece como análise remissiva a compreensão de Maurice Halbwachs (2006), segundo o qual a vida do sujeito se dá na sua relação com outras pessoas, com os grupos e com os ambientes no desencadear do curso da memória. Ou seja, há uma adesão afetiva dos indivíduos nas redes de solidariedades múltiplas em que eles estão inseridos, motivados pelas condições sociais, a partir das instituições formadoras do sujeito, como a família, a igreja, a escola e outros grupos de convívio.

Os documentos também começam a explicitar, a partir de um determinado momento, como o faz a *Miranda Prorsus*, a concepção de cultura ligada aos meios audiovisuais. Ora, esta encíclica defende que a apropriação dessa cultura, nos moldes desejados, por meio da contribuição das técnicas audiovisuais, estaria ligada a três setores: informação, ensino e espetáculo.

Referindo-se ao ensino, diz o Papa Pio XII (1957): “Quanto de Nós depende, desejamos que no ensino católico sejam oportunamente usados os meios audiovisuais para completar a formação cultural e profissional, e ‘sobretudo...a formação cristã’ [...]”. Ora, mesmo quando não eram realizados dentro das instituições de ensino católicas, a apreensão dos espetáculos não podia prescindir de uma educação no sentido mais amplo:

O Nosso Predecessor de feliz memória não hesitou em chamar ao cinema **“rerum scholae, lição de coisas”**³⁶. Mas a estes elementos acrescenta ainda o espetáculo uma apresentação figurativa e sonora e um enredo destinado não só à inteligência mas ao homem total, dominando-lhes as faculdades emotivas e convidando-o a participar por si mesmo na ação desenvolvida (...) Para em tais condições, poder o espetáculo desempenhar a sua função, requer-se o esforço educativo que prepare o

³⁶ Mais uma vez, comparece o termo “lição de coisas”, referindo-se ao cinema. Primeiro, foi utilizado pelo Papa Pio XI e, desta vez, ratificado pelo Papa Pio XII.

espectador. Que o prepare para compreender a linguagem própria de cada uma dessas técnicas diversas, e para dispor de tal formação da consciência que lhe permita julgar com ponderação os vários elementos oferecidos pela tela e pelo alto-falante, e, assim defendido, não lhes ir sofrer passivamente o influxo, como muitas vezes acontece (Pio XII, 1957).

Assim, a cultura é atrelada à moralidade, e esta à educação. Essa educação, não restrita ao ensino, mas relacionada ao formar para assistir, sentir e agir, “com competência didática e cultural”, seria difundida nas escolas, nas universidades, nas associações católicas e nas paróquias, de acordo com o “desenvolvimento intelectual, emotivo e moral de cada idade”. Nesse sentido, assim como na *Vigilanti Cura*, uma atenção especial é voltada à juventude, tanto com recomendações aos próprios jovens quanto aos responsáveis pela sua formação.

O trecho acima transcrito, entre outros, evidencia como a Igreja estava interessada em promover, nos termos de Pierre Bourdieu (1996, 2004), um “capital cultural” que desse conta da apreensão de um código de compreensão e conduta frente ao cinema, não à toa difundido em determinados universos sociais, como os citados. Este capital seria “um princípio de diferenciação, de classificação, visão, divisão e gostos” (BOURDIEU, 1996, p. 19-22), orientado para um determinado tipo de consumo cinematográfico, aquele atrelado aos princípios da doutrina católica.

E mais que a formação para o consumo, é dada uma atenção para a formação técnica, nas duas encíclicas, conforme pode ser observado na *Vigilanti Cura*, quando Pio XII reafirma:

Nunca será demasiado amplo nosso louvor a todos aqueles que se têm dedicado, ou se hão de dedicar, ao nobilíssimo intento de elevar o cinema aos fins da educação e às exigências da consciência cristã, entregando-se a este trabalho com competência de técnicos e não de amadores, para evitar todo o desperdício de tempo e dinheiro (PIO XI, 1936).

Ou na *Miranda Prorsus*:

[...] o remédio mais radical para orientar eficazmente o cinema no sentido da altura do “filme ideal” é o aprofundamento da formação cristã de todos quanto tomem parte na produção dos filmes [...] Haverá, portanto, que se favorecer a multiplicação das iniciativas e das manifestações destinadas a desenvolver e intensificar a sua vida interior, tendo, acima de tudo, cuidado particular na formação cristã dos jovens que se preparam para as profissões cinematográficas (PIO XII, 1957).

Esta postura pode ser analisada ainda segundo a proposição de Bourdieu (1996), quando este afirma que

a função técnica evidente, bem evidente, de formação e transmissão de uma competência técnica e de seleção dos tecnicamente mais competentes, mascara uma função social, a saber, a consagração dos detentores estatutários de competência social, do direito de dirigir [...] (BOURDIEU, 1996, p. 39).

Nesse sentido, parece-nos que o intuito seria o de formar “continuadores” de um projeto católico de comunicação, evangelização, doutrinação, que tinha como instrumentos o domínio técnico dos recursos audiovisuais e, de forma importante, a leitura, a utilização e a transmissão adequadas de saberes.

Ainda à luz de Bourdieu (2004), podemos compreender que esse processo de educação pressupunha que

os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los. Em outros termos, a apropriação destes bens supõe a posse prévia dos instrumentos de apropriação (BOURDIEU, 2004, p. 297).

Ainda em nível internacional, localiza-se a partir das pesquisas de Ribeiro (1997) na Revista de Cultura Cinematográfica, outro exemplo que reforça a análise que fizemos anteriormente: em 1952, a Ocic, reunida em Madri, num congresso exclusivamente voltado à educação cinematográfica, partindo da premissa de que o cinema era um elemento de formação e de cultura, propunha sua integração aos programas de ensino humanístico, em relação com as demais matérias.

Os congressistas recomendavam “a inclusão do ensino de cinema nos estabelecimentos de ensino, visando a uma formação específica da mocidade”. Oliveira (1958 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 100-101) afirma que:

Consideraram a formação cinematográfica dos meios dirigentes, como medida eficaz para a educação do grande público. Nesse sentido, se recomendava a introdução do ensino de cinema nos seminários e a realização de cursos para sacerdotes e dirigentes intelectuais cristãos, ao mesmo tempo que se procurasse despertar nos centros intelectuais legítimas vocações de cineastas. Visando a formação das massas, recomendava-se o uso intensivo dos meios modernos de informação e divulgação (imprensa, rádio, televisão, campanha do bom filme, cine-fórum, film-fórum etc.), de modo a orientar positivamente o público para filmes de real valor humano e artístico (OLIVEIRA, 1958 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 100-101).

Segundo Gomes (1981), a educação cinematográfica compareceu como preocupação central também na reunião do Conselho Geral da Ocic realizada em janeiro de 1957, em Cuba, quando também realizaram-se as Jornadas Internacionais de Estudos, organizadas anualmente pela entidade e que, pela primeira vez, aconteciam fora da Europa. Gomes pontua a participação ativa, na ocasião, do intelectual polonês, então catedrático da Universidade de Lima e secretário da Ocic, André Ruzskowski, bem como a sua idéia de que “o único terreno onde a batalha pela educação cinematográfica pode ser ganha de maneira decisiva – como o foi para a alfabetização e a cultura geral das massas – é a escola” (GOMES, 1981a, p. 72).

Assim, Gomes destaca:

O resultado das meditações do intelectual polonês coincide com as conclusões a que chegaram os brasileiros que cuidam do problema, sejam os responsáveis pela Cinemateca Brasileira ou os dirigentes das Equipes de Formação Cinematográfica. Ruzowski pensa que o trabalho deve passar do nível secundário para o primário, eu penso que ao lado do secundário deve ser abordado o superior, deixando o primário para bem mais tarde, mas essas variantes não impede que nossas opiniões sejam concordantes. O fato de termos chegado paralelamente aos mesmos pontos de vista deve nos confirmar a convicção de que o caminho certo é o da criação no currículo das escolas de cursos de apreciação cinematográfica (GOMES, 1981a, p. 73).

Segundo Ribeiro (1997), essa idéia da necessidade de se educar o espectador, em substituição ao posicionamento negativo da censura, ganha terreno, junto com as atividades relacionadas a essa educação, depois da Segunda Guerra Mundial, sendo o aprendizado da linguagem cinematográfica uma tarefa a ser cumprida.

Outros autores, como Gusmão (2008, p. 188), apontam que esse período do pós-guerra, até os anos de 1970, foi marcado mais amplamente pelo surgimento de espaços de encontro e reflexão que consideravam o sentido de responsabilidade com a humanidade. Segundo a autora, pode-se facilmente localizar discussões acadêmicas e políticas que defendiam um “engajamento universal” na luta pela constituição de um “novo humanismo”. Essas propostas seriam emblemas de duas ideologias que movimentaram países da América Latina: o socialismo e o cristianismo renovado.

Nas pesquisas sobre a relação entre a Igreja Católica e a formação cultural para o cinema no Brasil, notamos como comparecem contextualmente tanto este

movimento de neocrisandade quanto o humanismo, na concepção de pessoas e grupos católicos que empreendiam ações com o cinema.

The background of the page is a light gray illustration. In the upper left, a film strip is shown unspooling from a reel. In the lower right, a movie camera is depicted, angled upwards. A large, faint circle with a crosshair, resembling a film frame, is centered behind the title.

3

**O apostolado brasileiro:
da censura aos cineclubes**

CAPÍTULO 3 – O APOSTOLADO BRASILEIRO: DA CENSURA AOS CINECLUBES

Apenas seis meses depois que os irmãos Lumière, em dezembro de 1895, marcaram a historiografia clássica do cinema mundial, com aquela que é tida como a primeira exibição pública, o cinematógrafo chegava ao Brasil, na então capital federal, Rio de Janeiro, em julho de 1896.

A máquina de projeção anunciada pelos jornais da época chamava-se *Omniographo*, mas não se sabe o nome do empresário responsável pelas primeiras exibições. No início de 1897, noticiavam-se sessões, realizadas por artistas ambulantes, com aparelhos denominados *Animatographo*, *Cineographo*, *Vidamotographo*, *Biographo*, *Vitascopio* e *Cinematographo*, entre outros, no Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo e outras cidades do país. Pouco tempo depois, os irmãos Segreto, de imigrantes italianos, tornaram-se os principais exibidores e são tidos como os responsáveis pela primeira filmagem realizada no país³⁷ (GOMES, 1996).

Dali em diante, a sétima arte ganharia as grandes cidades e os recantos do país, caindo, como em todo o mundo, no gosto de populações inteiras. Em 1930, atinge-se a marca das mil salas de cinema e, nos anos 40, o país torna-se o terceiro do mundo em número de espectadores (GUSMÃO, 2008).

Ao mesmo tempo em que o cinema crescia vertiginosamente como meio de comunicação de massa, o seu potencial simbólico o colocou no foco de interesses de pessoas, grupos, governos³⁸ e instituições. Levantando dados e reunindo exemplos de vários lugares do país, pude perceber que, a exemplo do que acontecia em outros países do mundo e seguindo as deliberações da hierarquia em âmbito

³⁷ De regresso da Europa, a bordo do navio *Brésil*, em 19 de junho de 1898, Afonso Segreto registrou algumas “vistas” da Baía de Guanabara, que teriam ficado conhecidas como o primeiro filme nacional, feito com uma câmera comprada em Paris (LEITE, 2005).

³⁸ No Brasil, o governo Vargas criou, em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), subordinado ao Ministério da Educação e Saúde e primeiro órgão governamental brasileiro ligado exclusivamente ao cinema. Sobre o assunto, ver a obra “Tempos de Capanema”, de Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa. Além das edições impressas (1ª edição: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984; 2ª edição, Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra), o livro encontra-se disponível em versão *on line*: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/introduc.htm>>.

maior, a Igreja brasileira também voltou os seus olhares e implementou suas iniciativas.

É importante salientar que, neste trabalho, consideramos as iniciativas da hierarquia da Igreja Católica, mas também as práticas e as trajetórias de indivíduos e grupos que configuram e são configuradas por processos sociais de formação cultural nesta área. Esta formulação toma de empréstimo a abordagem de Bourdieu (1996), para o qual a trajetória é tida como uma série de posições sucessivamente ocupadas pelo agente ou pelo grupo, em um espaço em devir e submetido a transformações incessantes (BOURDIEU, 1996). Não poderíamos tratar de determinadas configurações sociais e institucionais sem considerar o peso que o papel de determinados indivíduos assume nesses lugares de significação e ação.

No mesmo movimento, como também postula Bourdieu, os acontecimentos individuais não estão separados do espaço social, do campo onde se distribuem diferentes capitais e em que as relações objetivas vinculam o agente ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que nele se defrontam.

Assim, no percurso de pesquisa foi possível perceber a posição preponderante que determinadas pessoas, clérigas e leigas, ocuparam na configuração da relação entre a Igreja e o cinema no país. É necessário registrar aqui que a reunião das informações acerca de como se deram as iniciativas por parte da instituição, dos grupos leigos e das pessoas a ambos vinculados demandou todo um trabalho de levantamento em diversas fontes, posto que essas memórias são escassas e dispersas e não as encontrei de forma sistematizada.

Além disso, quando localizados, muitas vezes as datas, os nomes, as informações dessas fontes são incompatíveis entre si, o que necessita um exercício de confronto de dados e opção por determinada fonte, não necessariamente a que é recorrentemente citada em percursos historiográficos ligados ao assunto. Estes últimos fariam parte, nas palavras de Pollak (1989), de um trabalho de enquadramento de memória, que se alimenta de material fornecido pela história e busca satisfazer a necessidades de justificação, que não se dá sem tensões. Assim, muitas vezes, trata-se de, como também afirma Pollak, tirar certas memórias do subterrâneo e utilizá-las num contraponto às que, por diversos motivos, se tornam oficiais ou pelo menos legitimadas a representar determinado fato, grupo ou período, definindo um consenso social num determinado momento e conjuntura (POLLAK, 1989).

3.1 Os organismos nacionais

No Brasil, segundo a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) (1994), no início do cinema prevaleceu a atitude de precaução, vigilância e até rejeição, sendo que, em algumas dioceses, era expressamente proibido aos sacerdotes e religiosos, e desaconselhável aos congregados, ir a uma sessão de cinema (EQUIPE DE REFLEXÃO DO SETOR DE COMUNICAÇÃO DA CNBB, 1994). Isso porque, já nos primeiros anos do século passado, também aqui, como aconteceu em todo o mundo, o cinema foi visto como um concorrente, pois começava, por exemplo, a ocupar o lugar das igrejas católicas na adesão do público. A esse respeito, é ilustrativo um artigo publicado na Gazeta de Notícias de abril de 1909, em que o autor, João do Rio (*apud* ARAÚJO, 1985, p.292), diz, por ocasião da grande corrida popular aos cinemas na Semana Santa:

Conseguimos entrar num de classe inferior, e isso porque a onda nos forçava. Ficamos de pé, encostados à parede, tal a quantidade de gente que lá havia. (...) As caras, aquelas centenas de caras na sombra, a treva pálida das salas de cinema, arfavam de religiosidade, de emoções, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção... Melhor do que visitar 20 igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir a uma dessas sessões, ingenuamente crente. Nesta semana, os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Júlio Maria com suas conferências (RIO *apud* ARAÚJO, 1985, p. 292).

Para Almeida (2002), o cinema vinha se juntar aos tradicionais inimigos da Igreja Católica num momento em que ela enfrentava uma das maiores crises da sua história e tentava se recuperar do trauma da separação com o Estado.

O autor defende:

Inspirada pelo exemplo dos europeus e contando com o auxílio de padres estrangeiros, a Igreja Católica brasileira tentaria incorporar as armas que eram habilmente manipuladas pelos seus inimigos, conferindo um maior interesse pelo cinema e pela imprensa (ALMEIDA, 2002, p. 47).

É fundamental considerar que, entre 1916 e 1955, a Igreja encontrava-se num movimento de implementação de reformas, a neocristandade ou neocristianismo, com o objetivo de recristianizar a sociedade, ou seja, redefinir a identidade católica da sociedade brasileira.

Segundo Azevedo (2002), este movimento teve como marco uma carta pastoral do então bispo de Olinda e depois arcebispo do Rio de Janeiro, D. Sebastião Leme, que alertava para os perigos que ameaçavam o catolicismo brasileiro: o nominalismo e a ignorância religiosa. Em seus estudos pioneiros sobre o catolicismo no Brasil, Thales de Azevedo registra como este fugia ao programado pela oficialidade da Igreja, num vasto campo religioso aberto às mais diversas institucionalizações provenientes dos horizontes culturais do país (HOORNAERT, 2002). Era preciso, então, por freio às manifestações, cada vez mais crescentes, das religiosidades populares.

Além disso, a preocupação da recristianização era fundamentada na urbanização, na industrialização e na conseqüente secularização, como uma ameaça aos valores e aos costumes da família, conforme afirma Azevedo, em 1955:

(...) a nossa cultura tradicional está se modificando, as nossas estruturas sociais e as nossas concepções de vida estão mudando com o crescimento e a multiplicação das cidades e a industrialização, com a ascensão social e política do povo, com a introdução de novas técnicas nas atividades agrícolas, com os movimentos de população no interior do país, com a entrada de imigrantes de variadas procedências e culturas, com o rádio, o cinema, a televisão, o automóvel, o avião, com as viagens e os contatos internacionais e todos esses fenômenos, necessária e inevitavelmente, repercutem sobre a vida religiosa dos grupos e dos indivíduos (AZEVEDO, 2002, 26-27).

Assim, antes mesmo do estabelecimento da Ação Católica Brasileira³⁹ (1929), o laicato foi conclamado para o apostolado e a ação social. Foi um período em que se teve, no Brasil, uma das mais influentes gerações de líderes leigos da América Latina, como Alceu Amoroso Lima, Jônatas Serrano, Jackson de Figueiredo e Hamilton Nogueira, entre outros, que tiveram marcante atuação nos meios intelectuais e políticos⁴⁰. Segundo Gusmão (2006, p. 49), “nesse processo de

³⁹ A Ação Católica Brasileira foi fundada em 1929, pelo Cardeal Leme e sob a presidência de Alceu amoroso Lima. Conforme o seu estatuto, trata-se da participação organizada do laicato católico no apostolado hierárquico, para a difusão e a atuação dos princípios católicos na vida individual, familiar e social. Sob a imediata dependência da hierarquia, estrutura-se em organizações próprias, de caráter nacional, diocesano e paroquial, a partir de associações de homens, mulheres e juventude feminina e masculina, conforme o modelo italiano. A ACB marcou a atuação da Igreja Católica no Brasil do final da década de 30 até a metade da década de 60. Para saber mais sobre o assunto, ver ALVES, 1979, p. 121-134.

⁴⁰ Esses líderes católicos estavam envolvidos na política, numa espécie de aliança com o Estado, na tentativa de que este informalmente restabelecesse alguns favorecimentos cessados na separação formal entre Igreja e Estado. Na contrapartida, o Estado viu a possibilidade de negociar alguns privilégios em troca de sanção religiosa. Dom Sebastião Leme obteve de Vargas, por exemplo, a concessão para abertura de escolas católicas e o ensino religioso nas escolas.

recristianização, tanto o cinema e os outros meios de comunicação como o sistema educacional deveriam refletir os princípios católicos”.

De acordo com Equipe de Reflexão do Setor de Comunicação da CNBB (1994), já nos anos 1920 o Centro da Boa Imprensa, obra do Frei Pedro Sinzig, lançou a revista “A Tela”, sobre cinema e com críticas aos filmes que chegavam ao país. No início da década de 1930, o fiel colaborador do Frei Pedro, o professor Jônatas Serrano, mantinha no Rio de Janeiro o apostolado de censura aos filmes, oficializado pelo cardeal Dom Sebastião Leme em 1938, com o nome de Secretariado Nacional de Cinema da Ação Católica Brasileira. Além da cotação moral dos filmes, que era publicada no boletim mensal da Ação Católica, este órgão tinha o objetivo de criar oficinas nacionais de cinema e organizar salas de cinemas paroquiais e de associações católicas. Há de se lembrar que tanto a implantação de organismos nacionais como a cotação e publicação da cotação dos filmes eram orientações da encíclica *Vigilanti Cura*.

Segundo Barros (2003), no final dos anos 1930, o interesse pelo cinema já era partilhado por um grupo de intelectuais católicos, reconhecidos por sua atuação em diversos setores da sociedade. Em 1939, o Secretariado Nacional de Cinema requereu e obteve filiação à Organização Católica Internacional do Cinema (Ocic) (EQUIPE DE REFLEXÃO DO SETOR DE COMUNICAÇÃO DA CNBB, 1994). Ainda de acordo com Barros (1997), a Ocic-Brasil⁴¹ desenvolve, na sua sede, em Belo Horizonte, atividades de formação para a consciência crítica e de estudos na área audiovisual, e, no Rio de Janeiro, é representada por um grupo de sócios ligados à Pontifícia Universidade Católica (PUC) e ao grupo Cinema e Educação (Cineduc). Em nível nacional, outorga o prêmio “Jangada” a filmes participantes de festivais de cinema e vídeo e colabora com a CNBB na seleção de filmes e no júri para a escolha anual do prêmio “Margarida de Prata” (BARROS, 1997). Segundo Montero (1991), a Ocic vem trabalhando no sentido de expandir a produção e a divulgação de filmes e vídeos pelo Brasil e pela América Latina.

⁴¹ Em novembro de 2001, em assembléia continental, realizada em Roma, a Ocic e sua congênere, Unda, fundada em 1927 para dedicar-se à nascente programação radiofônica, e, mais tarde, à televisão, foram extintas e deram lugar a uma nova organização internacional, batizada com o nome simbólico de Signis. A Ocic-Brasil, que foi fundada em 1983, sob a presidência do padre Conrado Berning, passou então a denominar-se Ocic-Signis-Brasil (BARROS, 2003).

Registramos aqui a dificuldade em encontrar informações sobre a atuação da Ocic no Brasil. Por exemplo, a maioria das bibliografias sobre cronologia do cineclubismo brasileiro, apontam, baseadas em Macedo (2004?), para o ano de 1952 como data pioneira de atuação da organização no país, com a chegada de uma missão para implantar cineclubes e realizar eventos ligados ao cinema.

Como pudemos apurar, essa atuação é anterior, e a data de 1952 refere-se, na verdade, à visita do secretário das Relações Exteriores da Ocic, André Ruszkowski, como detalharemos mais adiante. Talvez a ausência de informações ou a disseminação de informações contraditórias se explique porque, como afirma Barros (2003), apesar de ter reunido a certa altura cerca de 50 integrantes, a Ocic-Brasil preferiu seguir o caminho da informalidade ao invés de optar por uma estrutura institucional.

Em 1948, o Secretariado Nacional de Cinema passou a ser o Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Junta Nacional da Ação Católica Brasileira, com atribuições mais amplas. Em 1950, com a reforma do organismo central de apostolado leigo oficial e a extinção de todos os departamentos, foi criado o Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), que, vinculado ao Secretariado Nacional da Ação Católica Brasileira, continuou representando o Brasil na Ocic, sendo o seu centro nacional.

O SIC funcionava no Rio de Janeiro, e faziam parte dele ao menos 15 censores, entre médicos, professores, advogados e mães de família. Para proceder a classificação dos filmes, eles podiam assistir a todos as obras que entravam no país e recebiam, em primeira mão, a crítica feita por serviços semelhantes dos Estados Unidos, França, Holanda, Itália, Bélgica e Cuba. Na década de 50, anualmente, eram classificados entre 450 e 500 filmes, e a classificação era divulgada duas ou três vezes por mês no seu boletim, que tinha 180 correspondentes nos estados. No Rio de Janeiro, por exemplo, havia a colaboração da Associação de Pais de Família, que publicava semanalmente em seu boletim “Família”, de distribuição gratuita, as apreciações e cotações dos lançamentos da semana.

Em 1955, o SIC montou um curso de 15 aulas teóricas e práticas sobre censura católica e, posteriormente, publicou o primeiro catálogo de filmes (1955-1958), com 1.827 obras classificadas segundo o valor artístico e moral. Em 1959, o Boletim de Críticas com as fichas de censura foi substituído por um Boletim de

Informações Cinematográficas, em que, além da classificação por faixa etária, são introduzidas as avaliações estéticas, separadas das morais, já denotando uma visão do filme como produção estética.

O assistente eclesiástico do SIC era o padre Guido Logger, o primeiro clérigo a ocupar a direção do órgão. De acordo com Alcântara (1990), o ingresso do padre Guido Logger no SIC, marcou uma nova fase nas atividades deste serviço, no que diz respeito às posições defendidas e ao crescente dinamismo do secretariado.

Na pesquisa com a revista Mensageiro da Fé, localizei numa edição de fevereiro de 1960, um texto do padre Guido Logger em que ele fala da finalidade da censura cinematográfica realizada pelo SIC. Segundo ele, o objetivo era zelar para que os filmes estivessem “de acordo com a moral tradicional em que é fundada a família e toda a civilização cristã”. Melhor dizendo, seria “prevenir a produção de filmes que propõem ao público falsas normas morais e que, em consequência disto, contribuem somente para a decadência dos costumes”.

Logger explica:

Sob “normas morais” queremos entender princípios como os seguintes: “Assassínio é algo de imoral. É dever do homem honrar pai e mãe”. Estas normas, como muitas outras que dizem respeito à vida sexual, provêm do código do bem e do mal que o próprio Deus gravou no coração do homem. Foram elas, no decorrer de todos os séculos, conhecidos e reconhecidos, não somente pelos cristãos, mas também pelos judeus e mesmo por povos pagãos. Encontramo-las em sua fórmula mais breve e feliz no decálogo. (...) Um filme que alega poderosos argumentos contra essas normas morais universalmente aceitas, levará com relativa facilidade tais pessoas a modificar sua convicção sobre o que é bem e o que é mal (LOGGER, 1960, p. 4) ⁴².

Logo depois que o Secretariado do Cinema obteve filiação à Ocic, foi também constituída, em janeiro de 1940, a empresa cinematográfica Cephass, no Rio de Janeiro, para ação em todo o país. Em uma carta publicada na revista Mensageiro da Fé, em maio de 1940, a empresa, por meio do secretário-geral, Plácido de Melo, dirige-se a todos os bispos e arcebispos do Brasil, se diz inspirada na encíclica *Vigilanti Cura*, a promover um apostolado com vistas ao “cinema educativo, popular, honesto, artístico, social” (MELO, p. 68). Para tanto, constava em seus estatutos,

⁴² De acordo com Amaral (1985 *apud* RIBEIRO, 1997), o padre Guido Logger tinha uma formação escolástica e todo o seu trabalho estava marcado por teorias escolásticas e mais uma série de influências do cristianismo e da própria filosofia. Isso talvez justifique a sua grande preocupação com a questão moral tradicional.

conforme explicita a carta: a instalação de uma agência para importação de filmes; a criação de uma rede de salas de exibição católicas; e a criação de estúdios de produção de películas de inspiração cristã. A carta conclamava o episcopado nacional a compor a formação societária e, portanto, o capital necessário ao funcionamento da empresa, assim como fizeram com a rádio católica Vera-Cruz:

Lembre-se em seu santo zelo pela salvação das almas, que o cinema é mais importante do que o rádio, e que, se não chega até a diocese de V. Excia. Revma. a voz da Vera-Cruz, por motivos técnicos que havemos de afastar ou corrigir, os nossos filmes chegarão até os mais remotos rincões e povoados do Brasil. Porque lá estão as salas, e lá está o povo, que faz do cinema um centro, uma escola, uma catedral! A terra e o povo são nossos. Foram batizados pelas palavras e pelas fadigas dos Missionários do Evangelho. Não devemos deixar o povo e a terra nas mãos dos judeus que os repaganizam por forma assustadora, em suas sinagogas do mau cinema! (MELO, 1940, p. 68).

Os bispos, arcebispos e a imprensa católica demonstraram à época muita simpatia para com implementação da Cephas, apoiando e congratulando-se com a iniciativa. São ilustrativas a esse respeito diversas edições da revista Mensageiro da Fé, no ano de 1940, que, conforme analisei, fazem menção ao empreendimento. Um texto da edição de 2 de junho, intitulado “A Ação Católica e o Cinema” referenda o exemplo da França, onde então havia a Distribuidora Católica de Filmes para as centenas de sala católicas de todo o país. Faz referência ainda às receitas que podem advir das iniciativas desse tipo.

Em outra edição da Mensageiro da Fé, de 15 de dezembro de 1940, D. Manoel Nunes Coelho, em “Carta Pastoral sobre o Cinema” (que, segundo ele, deveria ser lida e explicada ao povo), escrita em 16 de julho, também fala sobre o importante papel assumido pela Cephas, no sentido de proporcionar ao povo uma “diversão instrutiva e sã, moralizada e honesta”. Com a empresa, deveriam entender-se os vigários, para a colaboração na “campanha patriótica e cristã” então empreendida e na fundação, coordenação e orientação das salas católicas. É lembrado ainda o importante papel do Secretariado do Cinema, fundado pela Ação Católica Brasileira, sob as bases da Ocic e com “aplausos do país e repercussão no estrangeiro” (COELHO, 1940, p. 190).

No mesmo texto, uma transcrição de Paulo de Damasco evidencia:

O cristão tem obrigação de pertencer ao seu século, de estar com o seu século, de não abandonar o seu século às mãos do inimigo. (...) É este o

espírito legítimo da Ação Católica, influenciando em todos os centros da vida social contemporânea. Assim compreendeu o insigne Cardeal de Paris, consagrando um templo sob a original invocação de N. S. do Cinema. E não deixa de ser sugestiva essa nova invocação original levando-se em consideração que esta grande maravilha da inteligência humana, que é o cinema, muito carece da vigilante e inestimável proteção de Nossa Senhora, dada a influência lenta, forte e inevitável que está exercendo nos costumes, na moral, em toda a vida social dos povos (DAMASCO, 1940 *apud* COELHO, 1940, p. 190).⁴³

Na edição de dezembro de 1951, a Revista Eclesiástica da Bahia publicou uma carta pastoral coletiva do episcopado nacional acerca da “Igreja ante os problemas atuais”, na qual o cinema figura entre os “Problemas de Ordem Moral”, junto com a imprensa, o teatro e o rádio. Ratificando os preceitos da *Vigilanti Cura*, o pronunciamento oferece números sobre o cinema no Brasil (3.696, sendo 1.998 de 35 mm e 1698 de 16 mm e tendo passado pelos primeiros mais de 178 milhões de espectadores em 1950, segundo o anuário estatístico do IBGE) e salienta:

Pensamos, pois, não só na articulação dos cinemas que se achem em mãos dignas – católicas ou não – para efeito de atuação junto a produtores e distribuidores, mas na multiplicação das salas católicas de projeção e, mais ainda, na formação de espectadores, através de clubes de cinema (ATOS..., 1951, p. 333).

Os chamados do episcopado nacional não se faziam vãos. Exemplo disso é a atuação, na década de 50, da organização geral católica *Vigilanti Cura*, conforme detalha a revista *Mensageiro da Fé*, em janeiro de 1951, num texto intitulado “Circuito de Cinema Católico do Brasil”. Instalada em São Paulo, a *Vigilanti Cura* congregava o Cineclube *Vigilanti Cura*, a *Sacra Filmes*, a *Fornecedora dos Cinemas Católicos*, a *Orientação Moral dos Espetáculos (OME)* e o *Circuito de Cinemas Católicos do Brasil*. A OME era ligada à Confederação Nacional das Famílias Cristãs e funcionava paralelamente ao serviço oficial de censura ligado à hierarquia e desenvolvido pelo Serviço de Informações Cinematográficas (SIC). As cotações da OME eram publicadas em seu boletim semanal e jornais de circulação em São Paulo. Também eram remetidas a todos os interessados por meio do Circuito de

⁴³ Em seu texto, D. Manoel Coelho faz referência a um exemplo francês: a do arcebispo de Paris, cardeal Verdier, que, em 1935, inaugurou uma igreja naquela capital, sob a invocação de Nossa Senhora do Cinema. Segundo transcrição de Paulo de Damasco no texto de D. Manoel, aquele arcebispo era talvez o que mais se destacava “no setor de defesa social cristã, a fim de impregnar do ideal de Cristo, todas as instituições da vida moderna”. D. Manoel sugeria o exemplo, para que, sob o patrocínio de N. Senhora se desse a extensão prática de um apostolado do cinema no Brasil, que já se via, então, segundo ele, na recém-criada *Cephas*, a contar com a proteção, o amparo, a difusão e a cooperação por parte do episcopado (COELHO, 1940, p. 190).

Cinemas Católicos. Este, por sua vez, além desta incumbência, recebia numerosas cartas, providas de todos os recantos do país, solicitando filmes ou orientação técnica sobre o funcionamento dos cinemas paroquiais⁴⁴. Já estavam em funcionamento as regionais de Recife, Salvador, São Paulo, Botucatu, Ribeirão Preto, Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro e Porto Alegre (CIRCUITO..., 1951).

Em 1952, o secretário das Relações Exteriores da Ocic, André Ruszkowski, esteve no Brasil e, a partir de entendimentos com o Secretariado de Informações Cinematográficas e movimentos católicos e oficiais de educação, houve algumas deliberações: sugestões, junto à Comissão de Censura da Câmara, de medidas que viriam a assegurar a melhoria da produção nacional; o projeto do Centro de Orientação Cinematográfica, que viria a coordenar as atividades católicas de cinema no país; e as bases para uma Semana de Cultura Cinematográfica, com exhibições e debates, promovida pelo Ministério da Educação, sob os auspícios do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) e a orientação do secretariado da Ocic (ALCÂNTARA, 1990).

Em junho de 1954, foi realizada a I Semana de Cinema Católico no Brasil, na qual se concluiu pela necessidade de formação de profissionais especializados na área. Para contribuir com tal intuito, a Igreja pediu, por meio do SIC, um auxílio ao governo federal para manter o Centro Nacional de Orientação Cinematográfica (CNOG), com sede no Recife, sob a direção do arcebispo coadjutor, D. João Portocarrero Costa (ALCÂNTARA, 1990). E o interesse não era só pela formação profissional, mas também pela formação do público, como ilustra uma fala de D. Daniel Lima (1954 *apud* ALCÂNTARA, 1990, p. 40-41) na I Semana:

(...) Formar o público, portanto, significa prepará-lo pelo próprio cinema para que ele se torne capaz de enriquecer espiritualmente, de se realizar melhor enquanto comunidade de homens, pelo contacto com as formas autênticas de beleza e pela expressão da verdade de que o cinema é admirável veículo (LIMA, 1954 *apud* ALCÂNTARA, 1990, p. 40-41).

Em dezembro de 1956, realiza-se a II Jornada Católica de Cinema, no Rio de Janeiro, cujos temas discutidos giravam em torno da preocupação com a promoção

⁴⁴ Conforme o texto publicado na revista, para atender aos pedidos dos cinemas associados o Circuito de Cinemas Católicos do Brasil recebia o apoio das produtoras R.K.O, Rádio Pictures, Lux Mar, França Films, Arts Films, Fox Films do Brasil, Cadete e Barone. Para integrar o circuito, os diretores de cinemas católicos, públicos ou internos, deveriam se inscrever, indicando dados como nome do cinema, localidade, marcas dos aparelhos e número de espectadores.

de cursos de cinema e o incentivo à difusão de cineclubes e cinefóruns, ratificando a preocupação com a formação profissional e a formação do público. Para Alcântara (1990), desde a primeira semana, a Igreja, embora de maneira incipiente, começa a se preocupar em considerar não somente sob a ótica da censura, mas a vê-lo como uma manifestação artística.

Ao mesmo tempo, as questões culturais e educacionais vão tomando maior vulto, o que se confirma na III Jornada, em janeiro de 1958, também no Rio de Janeiro, para a qual foram convidados cineastas como Hugo Khouri e críticos como Paulo Emílio Salles Gomes para ministrarem cursos aos participantes (ALCÂNTARA, 1990).

Autores como Montero (1991) caracterizam como restrita a atuação da Igreja no campo do cinema durante a primeira metade do século XX. Afirma que, até os anos 30, o papel estava restrito ao controle e classificação, para o público católico, das produções cinematográficas saudáveis para a fé cristã, inclusive defendendo o papel censurador do Estado⁴⁵.

A referida autora justifica a ausência de dados que permitam avaliar a repercussão dessas orientações no comportamento do público e na produção cinematográfica brasileira. Embora cite o estímulo à criação de salas e cineclubes católicos, também afirma a insuficiência de dados acerca da amplitude desse circuito e a sua influência sobre a produção e a distribuição de filmes.

Montero avalia ainda que a atuação da Igreja no campo do cinema limitou-se, até o final da década de 50, à organização de um círculo próprio de salas de exibição de filmes considerados “saudáveis” para a formação dos operários e estudantes e à elaboração de uma crítica sistemática, segundo os padrões da moral cristã, dos filmes divulgados para o grande público. A autora diz que, além do fato de nunca terem alcançado um número bastante expressivo, as salas católicas tampouco tiveram existência duradoura.

A antropóloga parece fazer uma análise pessimista do papel da Igreja no campo do cinema na primeira metade do século passado, avaliando sobretudo a

⁴⁵ Em 1932, o governo de Getúlio Vargas promulgou a primeira lei para o cinema, que centralizava e nacionalizava o serviço de censura, criando uma comissão específica para este fim, ligada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que controlava as comunicações. Nas sessões de censura prévia dos filmes não era permitida a entrada de nenhum órgão, o que mudou no governo de Eurico Gaspar Dutra, em 1948, quando entidades especializadas, com fins morais e educativos, podiam participar dessas sessões. Com isso, a Ação Católica Brasileira designou os seus representantes para tal tarefa, que, entretanto, não intervinham nos domínios da censura governamental.

partir de uma não-repercussão sobre a produção ou distribuição de filmes no mercado cinematográfico brasileiro. Entretanto, aponta para um avanço que se dá sobretudo do ponto de vista institucional, com a criação do Secretariado Latino-Americano da Ocic, em 1960, e a expansão e organização mais eficaz dos organismos de cinema ligados à CNBB⁴⁶, como a fundação da Central Católica de Cinema (CCC), em 1961, que incorporou o trabalho do SIC e passou a representar o Brasil na Ocic.

Junto com a União Católica de Imprensa (Unci) e a Rede Nacional das Emissoras Católicas (Renec), a CCC compunha o Secretariado de Ação Social, que mais tarde, em 1962, foi substituído pelo Secretariado Nacional de Opinião Pública (Snop), uma das medidas do então criado Plano de Emergência⁴⁷. Montero aponta ainda, como a atividade mais importante desenvolvida pela CCC a criação, em 1967, do prêmio “Margarida de Prata”, que teria uma força política em tempos de ditadura, como “um símbolo do melhor cinema de resistência”. Tal aspecto, segundo a autora, estaria ligado à postura recém-adotada pela Igreja de acompanhar a movimentação efervescente de uma produção nacional cada vez mais comprometida com a denúncia social, inclusive o Cinema Novo⁴⁸.

Infere-se, assim, que determinados autores, como a citada, relacionam a importância do trabalho da Igreja com o cinema a ações ligadas à institucionalização, à produção e/ou à profissionalização da crítica, o que teria sido, no mais das vezes, uma relação “circunstancial e marginal” (MONTERO, 1991, p. 239). Desse modo, Montero localiza somente a partir da década de 60, uma

⁴⁶ A CNBB foi fundada em 1952, por D. Helder Câmara, antigo auxiliar do arcebispo do Rio de Janeiro, e por Giovanni Battista Montini, antigo secretário de Estado de Pio XI.

⁴⁷ O Plano de Emergência teve raízes num momento em que o governo de Juscelino Kubitschek chamava a CNBB, sob a liderança de D. Helder Câmara, para a formulação de um conjunto de propostas econômicas, coerentes com o projeto de desenvolvimento do país. Assim, a partir da experiência do Nordeste, a Igreja se propõe a marcar uma atuação social e a renovar o clero brasileiro, se inserindo no “mundo moderno”. O Plano durou até 1965, quando foi substituído pelo Plano Pastoral de Conjunto (PPC), que, aprovado em assembléia geral da CNBB, em Roma, durante a última sessão do Concílio Vaticano, adotava as diretrizes deste em âmbito nacional (ALVES, 1979).

⁴⁸ Alcântara (1990) afirma, num contraponto, que há uma ambiguidade no tratamento que a Igreja dá aos filmes do Cinema Novo: por um lado, seria de fato, um cinema de arte, engajado política e socialmente; por outro, as fichas de censura são reveladoras do conservadorismo da Igreja, pois essas obras apresentavam a religiosidade popular, o misticismo e o sincretismo, então considerados pela Igreja símbolos do folclore, por ela combatidos. Assim, os cinemanovistas são vistos como concorrentes, na medida em que se apropriam de temas fundamentais da política social católica, como o mundo agrário com suas manifestações da cultura e das religiões populares.

“mudança de atitude”, coroada pelo influxo do Concílio Vaticano II (1962-1965)⁴⁹ e do decreto de 1966, que elimina a força de lei eclesiástica do Índice⁵⁰ (MONTERO, 1991).

Já para Alcântara (1990), é somente a partir dessa mudança de perspectiva que a Igreja passa a ver a utilização do cinema como instrumento de catequese e evangelização, mas que, ainda assim, as ações tinham pouco alcance. Além disso, a autora aponta para a pouca importância que o cinema tinha diante do rádio e da televisão, que passaram a ser vistos como instrumentos para o desenvolvimento socioeconômico, perspectiva explicitada nos seminários internacionais, continentais e regionais dos meios de comunicação social, realizados na segunda metade da década de 60⁵¹. Segundo ela, diante esse alijamento do cinema dentro das questões que direcionavam o Secretariado Nacional de Opinião Pública com relação aos meios de comunicação de massa fez com que a CCC começasse a redirecionar o seu trabalho.

A partir de 1969, o CCC adotaria, então, o Plano Deni, com referência numa experiência equatoriana que se utilizava do cinema para a educação integral da criança e que, no Brasil, recebeu o nome de Cineduc, sob a liderança de Marialva Monteiro, integrante da equipe da CCC. Em 1974, a Cineduc se desvinculou da CNBB, mas permaneceu vinculada à Ocic (ALCÂNTARA, 1990).

⁴⁹ Segundo Puntel (1994), o Concílio Vaticano II constitui o mais importante evento da Igreja Católica neste século, reunindo bispos de todo o mundo, sob a convocatória do Papa João XXIII, para deliberações conjuntas sobre importantes questões. Foi realizado em Roma, em três sessões, de outubro de 1962 a dezembro de 1965, sendo o 21º concílio ecumênico depois de um intervalo de 92 anos (o Concílio Vaticano I aconteceu em 1870). O decreto *Inter mirifica* é o documento conciliar referente aos meios de comunicação social, como imprensa, cinema, rádio, televisão. Neste trabalho, não me dediquei a analisar o tratamento da Igreja ao cinema a partir do Concílio Vaticano II e deste documento, por uma delimitação mais de abrangência dos documentos analisados que do recorte temporal e por considerar que a questão do concílio e do tratamento dos meios de comunicação, entre eles o cinema, já foi amplamente trabalhado por diversos autores. Sobre o assunto, ver, por exemplo: Ralph Della Cava e Paula Montero. “...E o verbo se faz imagem – Igreja Católica e os Meios de Comunicação no Brasil: 1962-1989”, editado pela Editora Vozes, em 1991; e Joana Puntel, “A Igreja e a democratização da comunicação”, editado pela Paulinas, em 1994.

⁵⁰ Nas conclusões do congresso da Ocic de 1966, em Cuernavaca, no México, a apreciação moral na crítica cinematográfica católica foi desaconselhada, e, no ano seguinte, acompanhando a posição do Canadá, ela foi retirada das fichas do CCC. A nova proposta era de apresentar em uma única análise as cotações e apreciações morais, avaliando a forma e o conteúdo, com destaque para o valor humano (e cristão) da obra analisada (ALCÂNTARA, 1990, p. 105-106; MONTERO, 1991, 239).

⁵¹ Os seminários mais importantes são: Seminário de Responsáveis Continentais de Meios de Comunicação (Santa Inês, Peru, 1966); Três Seminários Regionais de Meios de Comunicação Social (1968), em Montevideo, Santa Inês/Lima e São José da Costa Rica; e o Seminário Internacional de Meios de Comunicação Social da Conferência Episcopal Latino-Americana (Celam), também em 1968.

No contraponto às concepções apontadas por Montero e Alcântara, considero, a partir dos levantamentos feitos acerca das ações da Igreja relacionadas ao cinema, que este não se restringia à implantação de poucas duradouras salas de cinema, à censura e à não-visão do cinema como instrumento de educação. Se é verdade que avanços aconteceram, numa perspectiva dos meios de comunicação como instrumentos de desenvolvimento e como elementos culturais e, como afirma Montero (1991), sob o ponto de vista antropológico da cultura então adotado pela Igreja⁵², é preciso considerar a importância, desde a primeira década do século XX até os anos de 1960, das práticas e trajetórias ligadas à Igreja Católica de promoção, difusão e consumo, que contribuíram para que o cinema fosse um importante meio de formação cultural para indivíduos e grupos.

Além disso, num outro pólo, existe o significativo enfraquecimento de práticas como a abertura/manutenção de salas e cineclubes católicos coincidentes com o pós-concílio. Segundo a Equipe de Reflexão do Setor de Comunicação da CNBB (1994), isso aconteceu porque houve um desencanto pastoral com o cinema, que pode ser explicado por alguns possíveis fatores: o pouco aproveitamento catequético-educativo dos filmes disponíveis; as exigências das distribuidoras, que não facilitavam a escolha; a multiplicação de salas comerciais que não tinham compromisso com a pastoral; e a chegada da televisão. Assim, não se pode desprezar também, segundo a CNBB, o crescimento rápido de comissões, grupos de estudo e movimentos paroquiais, necessitados de salas para seus encontros, justamente nos fins de semana, quando funcionava o cinema no salão paroquial.

Sobre o fechamento dos cineclubes, a Equipe de Reflexão aponta que isso foi consequência, muitas vezes, da pressão policial-militar, principalmente nos anos 70, contra reuniões de conscientização política, cultural e/ou religiosa, sobretudo de jovens e estudantes universitários⁵³. Acrescento que alguns desses fatores, como a popularização da televisão e a repressão pelo regime militar se inserem num contexto nacional maior, do qual fazem parte não somente as iniciativas católicas, mas as experiências nessa área de uma forma geral.

⁵² Para Montero (1991, p. 132), a Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, editada pelo Concílio Vaticano II em 1965, contém três assertivas que permitem relacionar a postura então assumida pela Igreja a uma visão antropológica de cultura: o homem está no centro do fenômeno comunicativo e é definido por ele; a Igreja é o interlocutor privilegiado entre as culturas; e a sociedade se transforma, pela comunicação, numa grande comunidade.

⁵³ Sobre o assunto, ver Rose Clair Matela, "Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo", editado pela editora Multifoco, em 2008.

Dessa forma, é preciso relativizar os recortes temporais, na compreensão de que as dinâmicas sociais não se encerram hermeticamente num determinado período, que não esteja relacionado ao anterior e ao procedente. Tampouco, anulamos que, embora haja, obviamente, um contexto geral dos acontecimentos, existem também dinâmicas mais ou menos localizadas, que não podem ser desprezadas pelo fato de não comparecerem, por questões diversas, nos registros históricos e de memória. Assim, compreendemos as flexibilidades temporais para os acontecimentos em distintos locais, com suas respectivas dinâmicas.

Assim, a despeito de todo o relevo que é dado ao trabalho censor da Igreja na primeira metade do século XX, em detrimento de outras ações que foram desenvolvidas, apresentamos o contraponto de que os seus órgãos representativos também empreenderam esforços para o desenvolvimento de ações de formação cultural e educacional para o cinema. Aliados a eles e às suas diretrizes gerais, iam se desenvolvendo as atividades nos locais, nas paróquias, nas escolas confessionais e outras entidades vinculadas à Igreja, que contavam com a iniciativa dos clérigos e dos leigos. Aliás, as pesquisas realizadas durante a elaboração da presente dissertação mostram que os leigos tiveram um papel fundamental nas respostas aos chamados da hierarquia católica no campo do cinema, como evidencia toda a atuação da Ação Católica Brasileira.

A esse respeito são bastante ilustrativos os exemplos descritos adiante, sobre iniciativas em diversos estados brasileiros, como Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Piauí e Paraíba, com experiências voltadas sobretudo para a formação cinematográfica vinculada ao cineclubismo.

É importante ressaltar a presente dissertação traz reflexões que aqui apenas se iniciam e que apontam para um vasto universo a ser explorado, dada a escassez de dados e as necessidades de reconstrução e sistematização das memórias ligadas à temática da relação entre a Igreja e o cinema no Brasil, sobretudo no âmbito da formação.

3.2 O Cineclubismo e a Formação Cinematográfica

Como foi explicitado no segundo capítulo, no início o cinema era tido como uma atividade menor, apenas um invento científico, exibido em lugares populares, como feiras e parques de diversão. Foi um italiano, residente na França, Riccioto

Canudo, um dos iniciadores da teoria cinematográfica, que denominou o cinema como sétima arte, através do Manifesto da Sétima Arte e de um texto sobre a estética cinematográfica, ambos de 1911, e, buscando aproximar do cinema poetas, pintores, arquitetos e músicos, criou o *Club des Amis du Septieme Art - Casa*. Em 1920, o mais próximo seguidor de Canudo, Louis Delluc, criou a palavra *Ciné-Club*. E em 1925, surgiu, na França, o primeiro cineclube, o *Tribune Libre du Cinéma*, fundado por Charles Léger (RIBEIRO, 1997).

De acordo com a Gatti (2000), um cineclube define-se por características básicas que são mantidas internacionalmente, como estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo. Felipe Macedo (2008) define três características, que, segundo ele, juntas são exclusivas dos cineclubes, os distingue de qualquer outra atividade com cinema e abrangem uma ampla gama de formas e ações nos mais diferentes contextos: não têm fins lucrativos, têm uma estrutura democrática e têm um compromisso cultural ou ético.

Assim, considerando essas características convencionalmente instituídas, a Enciclopédia do Cinema Brasileiro traz uma breve cronologia do cineclubismo brasileiro apresentada por Gatti (2000). Segundo esse registro, o primeiro cineclube brasileiro, herdeiro da tradição da vanguarda francesa, foi o Chaplin Club, fundado no Rio de Janeiro, em 1928, por Otávio de Faria⁵⁴, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. Outra iniciativa só veio a acontecer em 1940, quando foi fundado, na Faculdade de Filosofia da USP, o Clube de Cinema de São Paulo, que teve vida breve, pois foi logo interditado pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), voltando somente em 1946, quando foi oficializado. Foi o embrião da futura Cinemateca Brasileira⁵⁵ e serviu de referência para futuras iniciativas cineclubistas, que começaram então a surgir, em vários lugares do país, ainda na década de 40, ampliando-se sobretudo nas décadas de 50 e 60, inclusive com a organização em torno de entidades federativas.

⁵⁴ É oportuno ressaltar que Otávio de Faria era um dos intelectuais católicos que partilhavam o interesse pelo cinema já nos anos 30. Somavam-se a ele, outros como Jônatas Serrano e Alceu Amoroso Lima (BARROS, 2003).

⁵⁵ Quando o Clube de Cinema de São Paulo foi reinaugurado em 1946, seu acervo constituiu a Filмотeca do Museu de Arte Moderna (FMAM). Em 1956, a FMAM transformou-se em sociedade civil com o nome Cinemateca Brasileira. Em 1984, a Cinemateca foi incorporada ao Governo Federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC). Hoje está ligada à Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC).

Em 1959, foi realizada, em São Paulo, a primeira Jornada de Cineclubes, e, na terceira, em 1962, em Porto Alegre, criou-se o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC). Na época, eram seis federações regionais e 300 cineclubes, que em sua maioria desapareceram com o advento do regime militar, em 1964, e a ação da censura. Na década de 70, surgiu um novo movimento cineclubista, politicamente engajado, que se manifestava em prol do cinema brasileiro e contra a censura, além de tentar viabilizar a distribuição para as entidades cineclubistas, com a criação, pelo CNC, em 1976, da Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). Foi um período em que novamente os cineclubes estavam presentes em quase todos os estados brasileiros, em escolas, faculdades, sindicatos e associações, mas muito mais com uma preocupação política do que a estético-intelectual dos anos 50 (GATTI, 2000).

Somente em 1981, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) regulamentou, por meio da Resolução nº 64, a atividade cineclubista e definiu o que é cineclube. Com a abertura democrática, em 1985, muitos cineclubes perderam a função de espaço de discussão e articulação política, e aqueles que estavam interessados em um trabalho cultural iniciaram uma nova fase. Para Gatti (2000, p.130), outro fator que caracteriza essa nova fase é o tipo de equipamento com que operavam os cineclubes, antes com a bitola 16 mm, e a partir de então, de forma profissional, com a 35 mm. Segundo ele, a “profissionalização” dos cineclubes fez com que essas entidades se descaracterizassem completamente, perdendo os ideais básicos do cineclubismo. “Nos anos da neoglobalização, os cineclubes e suas entidades representativas praticamente deixaram de existir”.

Em 2003, começou uma rearticulação do movimento cineclubista nacional, quando, depois de 14 anos de intervalo, foi realizada, em Brasília, a Jornada Nacional de Cineclubes, em sua 24ª edição. O chamado à reorganização se deu pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para o cadastramento de “ex-cineclubistas” a fim da realização do 1º Encontro de Cineclubistas, dentro do Festival de Brasília de 2003. Como diz o cineclubista Diogo Gomes dos Santos (2003, p. 23), “a notícia se alastrou como rastilho de pólvora”, e, desde então, muitos cineclubes retomaram as atividades, voltaram-se a realizar as jornadas nacionais, e não param de surgir cineclubes em todo o país.

Por conta da minha participação no Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, que desde 1992 desenvolve atividades cineclubistas e se insere nas discussões estaduais e nacionais, tenho

acompanhado a movimentação que se dá em torno do cineclubismo, o que é corroborado com as minhas pesquisas acerca do tema. Assim, quanto ao momento atual, diversas iniciativas públicas têm-se voltado para o incentivo à atividade, como os editais do Ministério da Cultura e os chamados dos governos estaduais. Obviamente, esta reorganização não se dá sem tensões, que, aliás, acompanham a trajetória do cineclubismo brasileiro, como as disputas pela liderança do movimento, pela cooptação de apoios internos e externos e pelos lugares de destaque frente à opinião pública e aos órgãos governamentais, assunto, que, entretanto, não será discutido aqui. Por outro lado, essa minha inserção, de prática cotidiana e de pesquisa, me permite compreender e avaliar o papel educativo, formativo e cultural que o cineclubismo pode exercer nos modos de vida de indivíduos e grupos.

Como afirma Milene Gusmão (2006, p. 63), coordenadora do Programa Janela Indiscreta e pesquisadora da área de cinema,

comparecem os cineclubes como organizações atuantes, que, por meio do consumo cinematográfico, pretendiam e ainda pretendem viabilizar a manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas. Dessa forma, constituem-se, portanto, espaços sociais expressivos das memórias do nosso tempo. Esse argumento refere-se às múltiplas dinâmicas ensejadas por afinidades de consumo e gosto, que espaços como esses viabilizam por meio do compartilhamento de práticas atualizadas pela lógica do *habitus* internalizado tanto na estima quanto na cognição dos agentes sociais (GUSMÃO, 2006, p. 63).

Nessa perspectiva, busco levantar e analisar, para este objeto de estudo, exemplos de iniciativas católicas na área do cineclubismo como atividade de formação cinematográfica. Salientamos, antes de mais nada, que o papel da Igreja Católica no cineclubismo brasileiro pouco ou quase nada comparece nos relatos históricos e de memória acerca do cineclubismo de uma forma geral, apesar da sua importância, conforme pude constatar nas pesquisas realizadas.

Com efeito, principalmente nas décadas de 50 e 60, houve um forte movimento de orientação católica, sobretudo por meio do Serviço de Informações Cinematográficas⁵⁶, dirigido, como foi dito, pelo padre Guido Logger, para implantação de salas de cinema e cineclubes católicos nas paróquias, nos colégios,

⁵⁶ Apesar das muitas dificuldades que enfrentou ao longo dos seus anos de atuação, por razões como a falta de recursos humanos e financeiros e a incompreensão/falta de apoio dentro da Igreja, relatadas diversas vezes pelo Padre Guido Logger, conforme as pesquisas que realizamos, o SIC conseguiu ter uma importante atuação no incentivo às atividades de cinema, entre elas o cineclubismo.

faculdades e outras instituições ligadas à Igreja. Segundo Gatti (2000), a influência católica na fundação de cineclubes teve, por um longo período, reflexos em toda a atividade cineclubista, espalhando-se por quase todo o país. A estimativa é que tenham chegado a mais de cem entidades. Segundo a edição de janeiro de 1959 da Revista de Cultura Cinematográfica, naquele ano o Encontro de Cineclubes Brasileiros, recebeu, em São Paulo, um grande número de dirigentes católicos, que puderam “constatar a força que tinham” (APOSTOLADO..., 1959 *apud* MALUSÁ, 2006). O ex-cineclubista baiano e crítico de cinema, Hamilton Correia, atesta que, os encontros de cineclubes realizados na Bahia também receberam um grande número de católicos (informação verbal)⁵⁷. Segundo Alcântara (1990), a presença maciça dos cineclubes católicos nesses encontros se deve ao fato de serem os mais organizados e possuírem, na maioria das vezes, uma maior infra-estrutura.

Também em janeiro de 1959, Logger afirmava, num texto publicado na revista Mensageiro da Fé: “[...] no Brasil podemos dizer que a formação cinematográfica dos adultos e da juventude está quase exclusivamente nas mãos dos católicos”. Ele exemplifica com as experiências dos cursos de formação cinematográfica realizados pela Ação Social Arquidiocesana (ASA) do Rio de Janeiro, desde 1952, e de Belo Horizonte, desde 1957, além do cineclubes Pro-Deo, no Rio Grande do Sul, sob a direção de Humberto Didonet, também com um curso anual, e outros cursos sob direção católica em Recife, João Pessoa e outros lugares. Logger ainda lembra a sua própria atuação, como ministrante de cursos intensivos em colégios e seminários de diversas cidades, trabalho semelhante também realizado pelo correspondente de São Paulo, Hélio Furtado do Amaral (LOGGER, 1959, p. 6).

Nessa época, havia um amplo movimento de renovação cristã, a partir da orientação do Papa João XXIII, no qual o movimento cineclubista católico estava inserido e seguia as diretrizes do *Institute de Hautes Études Cinématographiques* (Idhec). Essa renovação era baseada no trabalho da Ação Católica, que, como visto, estruturava-se em associações de homens, mulheres e jovens, estes últimos subdivididos entre a Juventude Estudantil Católica (JEC), a Juventude Universitária

⁵⁷ O depoimento de Hamilton Correia foi dado em entrevista realizada por mim, em 4 de agosto de 2008, em Salvador.

Católica (JUC), a Juventude Independente Católica (JIC) e a Juventude Operária Católica (JOC)⁵⁸ (RIBEIRO, 1997).

Durante a pesquisa que realizei para esta dissertação, consegui localizar interessantes exemplos do cineclubismo católico em diversos estados do país. A minha percepção é de que, na maioria das vezes, essas experiências se dão numa estreita relação com figuras católicas cujas trajetórias estiveram vivamente relacionadas ao processo de formação cultural para o cinema no Brasil. Pela reafirmação do recurso da teoria da memória, esse registro é marcado pela importância das relações intergeracionais nesses processos de aprendizados, de transmissão de saberes, que configuram *habitus* e por eles são configurados, conforme as perspectivas teóricas de autores como Bourdieu (1996, 2004) e Elias (1993), que abordamos nos outros capítulos e no início deste. Apenas para facilitar a leitura, apresentamos essas experiências reunidas por regiões.

4.2.1 Experiências no Sul e Sudeste

Minas Gerais foi um dos lugares onde as atividades de formação cinematográfica por meio das iniciativas católicas se deram com maior força, começando pelo cineclubismo e resultando numa escola superior de cinema. Em sua obra “O cinema em Belo Horizonte, do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60”, José Américo Ribeiro (1997) traz um interessante trabalho de pesquisa revelador desse contexto, do qual aqui apresento os principais pontos referentes a este objeto de estudo.

Ora, em Belo Horizonte, nos anos 50, o frei franciscano Francisco de Araújo, recém-chegado da França e sob a influência do movimento cineclubista francês, fundou o Cine-Clube Ação Católica (CCAC), contando com a participação de um grupo de jovens ligados ao movimento estudantil católico. Com o surgimento da Ação Social Arquidiocesana (ASA), passou a se chamar, em 1957, Cineclube do

⁵⁸ Sobre tudo a JOC teve uma destacada atuação na Ação Católica em todo o país. Na realidade, era um movimento mundial, fundado na Bélgica, pelo Monsieur Cardin, para se contrapor ao radicalismo do Partido Comunista. Existia em 97 países do mundo e foi trazida ao Brasil pelo frei Mateus Rocha, provincial dos dominicanos.

Departamento da ASA, e, depois, em fevereiro de 1959, estabeleceu-se oficialmente como Cine-Clube Belo Horizonte (CCBH).

No início, o cineclubes tinha 130 associados, e as sessões eram realizadas semanalmente no Salão Paroquial da Igreja São José. Depois, chegou a ter mais de 200 sócios, alugando um auditório para as sessões, que funcionavam com o programa impresso do filme, a apresentação, a exibição e o debate. Os filmes, clássicos e de conteúdo artístico, vinham de cinematecas e distribuidoras independentes (RIBEIRO, 1997).

Sobre os cineclubistas, Ribeiro afirma:

Eram jovens interessados em receber informações sobre o cinema, ainda bem de acordo com a idéia católica de formação do espectador, mas já discutindo um outro tipo de cinema que apresentava valores humanísticos e sem a preocupação moralizante (RIBEIRO, 1997, p. 48).

Em 1960, o CCBH tornou-se responsável pela programação e orientação das atividades do Cinema do Colégio Arnaldo, transformado em sala comercial. Ribeiro (1997) sublinha que, pelos títulos exibidos, de diretores como Federico Fellini, Alain Resnais e brasileiros, pode-se confirmar a nova orientação do cineclubismo católico. “É notório o fato de que a preocupação com a censura não existe mais e fortalecia-se a preocupação com a formação do dirigente cineclubista. Torna-se importante a realização de cursos sobre linguagem, técnica e história do cinema” (RIBEIRO, 1997, p. 49).

Em 1960, O CCBH ofereceu uma série de cursos à comunidade, sendo o primeiro, por exemplo, administrado pelo professor Averaldo Araújo de Sá e que levou ministrantes do Rio de Janeiro e de São Paulo⁵⁹, tendo cerca de 120 participantes, entre professores e estudantes da Universidade Católica de Minas Gerais (UCMG). Por ocasião desta experiência, foi fundada a Federação de Cine-Clubes de Minas Gerais (FCCMG). O CCBH orientou ainda, por meio de um dos sócios-fundadores, José Alberto da Fonseca, um curso de cinema no colégio Sion, durante todo o período letivo, e colaborou em outros cursos realizados em vários colégios da capital. Além disso, eram realizadas palestras, como a que a associada Carmem Gomes ministrou, sobre Psicologia da Infância aplicada ao Cinema, para

⁵⁹ Entre os ministrantes, estavam o padre Edeimar Massote, Hélio Furtado do Amaral e Halley Bessa, que viriam a se tornar professores da Escola Superior de Cinema da UCMG, em 1962 (RIBEIRO, 1997).

censores do Juizado de Menores, num curso de Psicologia aplicada ao Cinema, promovido pelo juizado e organizado pelo CCBH.

Ribeiro data de janeiro de 1961 o último registro que encontrou sobre o funcionamento do CCBH, o que não significou, segundo ele, o desaparecimento do movimento cinematográfico católico em Belo Horizonte, que iria, então, continuar com a Federação de Cine-Clubes de Minas Gerais e com a Escola Superior de Cinema (ESC) da UCMG.

Quanto à federação de cineclubes, uma das principais preocupações de entidade era racionalizar as promoções dos cineclubes filiados, organizando a programação que era veiculada. Uma das ações era a promoção de cursos na capital, no interior e até em outros estados, sobretudo para estudantes, que se somavam às dezenas para participar. O frei Urbano Plentz, dirigente cineclubista e membro da federação, diz:

Todo o trabalho de cineclubes era para preparar o espectador, como se dizia na época, o espectador consciente, que não fosse vítima passiva de tudo que uma certa cultura cinematográfica apresentava. Para ser capaz de discutir o valor de um filme, as idéias, para ter o que hoje chamamos de consciência crítica, quer dizer, de selecionar valores (PLENTZ, 1985 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 52).

Em 1961, estavam filiados à federação 21 cineclubes mineiros, a maioria de colégios católicos. O único que não estava filiado era o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), por não concordar com a orientação católica da federação. O CEC foi criado em 1951, como um prolongamento do Clube de Cinema de Minas Gerais, que havia nascido em meados da década de 40. Divergia do CCBH e da FCCMG, pois considerava que estes tratavam o cinema e o cineclubismo sob a ótica moral e religiosa, o que não impediu que se relacionassem e promovessem realizações conjuntas.

Essa divergência entre grupos católicos e leigos não acontecia somente em Belo Horizonte, mas podia ser percebida nas jornadas nacionais de cineclubes, que começaram a acontecer em 1959 e onde os dirigentes dos dois segmentos tinham a oportunidade de defrontar as opiniões. Na III Jornada Nacional, em 1961, no Rio de Janeiro, só de Minas Gerais havia 25 cineclubes, uma federação e uma revista de cinema, todos ligados ao cineclubismo católico (RIBEIRO, 1997).

Ao tempo em que eram desenvolvidas as atividades cineclubistas, os católicos em Belo Horizonte estavam ligados também à edição da Revista de Cultura

Cinematográfica (RCC), uma das mais importantes da área na época, publicada entre 1957 e 1963. Até o terceiro ano era editada com o apoio da União dos Propagandistas Católicos (UPC), que tinha como meta principal a divulgação das palavras do papa em defesa dos valores humanos, e atendendo aos apelos de Pio XII, “pela criação de órgãos moralizadores do cinema e difusores dos bons espetáculos cinematográficos”, lançava, então, a RCC, sob a responsabilidade do padre José Angrill. A revista se propunha, então, como uma publicação moral, guiada pela filosofia cristã, e, desde o primeiro número, até meados de 1961, o tema central era a formação do espectador. Além disso, publicava todos os documentos papais referentes ao cinema.

Além da revista, outro elemento continuador da cultura cinematográfica mineira ligada aos católicos que teve início com o CCBH foi a implantação da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em 1962, a primeira do gênero no Brasil. Os fundadores eram antigos militantes do cineclubismo: padre Edeimar Massote, frei Urbano Plentz e Carmem Gomes⁶⁰. A idéia surgiu a partir de um Curso de Cultura Cinematográfica, realizado em 1961, pela UCMG, em colaboração com o CCBH e grupos leigos católicos, entre eles os da juventude. Inscreveram-se neste curso 156 pessoas, entre estudantes, professores e outros interessados, e a boa aceitação levou, então, a se pensar num curso superior de cinema, sugerido pela federação de cineclubes a UCMG. O objetivo era formar técnicos, críticos, professores, pesquisadores ou interessados em uma cultura cinematográfica organizada.

Uma ex-aluna do curso, Maria Helena Pena Mata Machado diz não ter sido à toa que se aglutinaram dois padres e D. Carmem, que tinham em comum a religião, a Igreja. Ela explica:

Eles tinham uma preocupação de valores morais e de encontrar mensagens [...] Eu acho que podia não ser para sair dali um filme católico, mas para sair um filme ou formar pessoas que pudessem fazer filmes que tivessem valores morais de acordo com a Igreja [...] E nós seríamos os cineastas que faríamos os filmes com uma mensagem cristã, ou, pelo

⁶⁰ Frei Urbano Plentz nasceu no Rio Grande do Sul, onde fez os primeiros estudos. Fez Teologia em Divinópolis, onde começou a se interessar pelo cinema. Em 1958, mudou-se para Belo Horizonte. Frequentou o CEC, e, em 1959, fundou dois cineclubes: um para adultos, o Cine-Clube Santo Antônio, e outro para crianças, o Cine-Clube Vagalume. Em 1965, escreveu o livro “Iniciação ao Cinema Infantil”, de orientação para o cineclubismo. Carmem Gomes era uma das mais antigas militantes do cineclubismo em Minas Gerais: fez parte do Cine-Clube ASA, do Cine-Clube de Belo Horizonte e foi a primeira presidenta da Federação de Cineclubes de Minas Gerais (RIBEIRO, 1997, p. 161).

menos, filmes que não desembocassem para coisas que eles achavam horríveis – as pornochanchadas, que viriam depois (MACHADO, 1987 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 167).

Apesar de dificuldades estruturais, os alunos produziram diversos filmes, sobre música, poesia, baseados em clássicos, que abordavam problemas existenciais ou a vida social e política do país, entre outros, que compuseram o chamado surto mineiro de filmes de curta-metragem. Depois que alguns alunos foram convidados a participar dos filmes “O padre e a Moça”, de Joaquim Pedro de Andrade, e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Roberto Santos, a empolgação com a prática levou a juntarem-se com integrantes do antagônico CEC e fundarem, em 1965, para a produção de filmes, o Centro Mineiro de Cinema Experimental, que durou até finais de 1967.

Em 1966, foi fundado o Cine Club Universitário, formado na Escola de Cinema e que realizava, além de sessões, atividades como cursos e seminários, além de manter, por um tempo, uma coluna semanal no jornal O Diário, para divulgar os filmes exibidos, e no jornal Estado de Minas, para comentários sobre os filmes em cartaz na cidade.

A Escola Superior de Cinema funcionou até 1970, quando, por motivos de diversas ordens, veio a fechar. Continuaram a ser oferecidos cursos de extensão em cinema, dos quais participavam alunos de diversas partes do país e do exterior, muitos dos quais religiosos de diversos cineclubes ligados à Ocic.

Nos depoimentos apresentados no trabalho de Ribeiro, é muito recorrente a referência ao padre jesuíta Edeimar Massote como grande pioneiro, sonhador, apaixonado por cinema e responsável pela experiência da Escola Superior de Cinema, não podendo ser desvinculado da história da escola. Massote era mineiro de Varginha e, antes de ir para Belo Horizonte, militava no cineclubismo católico do Rio Grande do Sul. No início da década de 60, junto com o padre José Lopes, que iria criar uma Escola Superior de Cinema em São Paulo, participou de um curso de 15 dias em São Leopoldo (RS), ministrado pelos professores Hélio Furtado do Amaral e Guido Logger⁶¹. Tinha, segundo os depoimentos, uma grande

⁶¹ Conforme dito anteriormente, Logger e Amaral ministravam cursos intensivos em colégios e seminários de diversas cidades do país. Um outro exemplo é de uma experiência desenvolvida por eles no Seminário Maior dos Jesuítas, em Belo Horizonte, com cerca de 80 estudantes de filosofia. Pela abertura intelectual do superior do grupo, padre Henrique Cláudio de Lima Vaz, considerando o cinema como arte e como possível objeto de estudos e pesquisas, foi possível que se realizasse em 1957 e 1958, um curso em que os filmes, em sua maioria clássicos, eram analisados não apenas sob

preocupação com a formação integral, humanista, a qual imprimiu à escola, com sua personalidade ao mesmo tempo forte, contraditória e centralizadora.

Hélio Márcio Gagliardi assim fala sobre o padre e a linha que a escola assumiu sob a sua atuação:

Padre Massote era preocupado com a formação cinematográfica integral. Eu acho que a escola sempre se preocupou com isso. Queria formar o profissional, mas, na medida, formar o profissional mais completo que fosse. A pessoa para fazer cinema tinha que conhecer cinema. Inclusive aí que está talvez a explicação por aquela preocupação que se tinha na Escola de Cinema com a programação de filmes. De exibir todos os filmes clássicos, a preocupação com o estilismo – com o diretor que tinha um estilo. E os diretores que, afinal de contas, eram diretores humanistas. Eu não me lembro na Escola de Cinema de ter-se dado um valor mais do que simples referência ao cinema novo francês – a Nouvelle Vague. Por quê? Porque nesse tipo de cinema, eu acho, faltava um pouco dessa característica – que era uma característica cara à escola – a preocupação com o homem. É claro que tinha, mas não tão evidente essa preocupação com o homem na Nouvelle Vague como eram nos filmes de Fellini e Bergman dos anos 60. Então, isso era a personalidade do padre Massote que a escola refletia. Como ele gostava disso, a inclinação dele era para esse tipo de coisa – a Escola assumiu essa linha (GAGLIARDI *apud* RIBEIRO, 1997, p. 165).

Segundo Paulo Antônio Pereira (*apud* RIBEIRO, 1997, p. 191), o padre Massote conhecia todos os cineastas e era conhecido por todos eles; presidia júris de cinema em nível nacional e era conhecido por toda a Ocic internacional. “O nome da ESC foi à Europa, aos EUA, foi por toda parte do mundo por causa do trabalho dele”.

Passemos agora ao relato dos dados coletados que revelam a experiência de São Paulo. Na capital paulista, Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros iniciaram, em 1952, um Curso de Iniciação Cinematográfica, integrado no currículo do curso secundário do Colégio Des Oiseaux. Desta iniciativa, resultou, quatro anos depois, a Equipe de Formação Cinematográfica, um grupo de jovens integrado à Confederação das Famílias Cristãs, com o objetivo de continuar as aulas em diversos colégios da capital. Segundo Gomes (1981b, p. 164), logo houve um entrosamento entre essa equipe e a Cinemateca Brasileira, com ótimos resultados a partir de trabalhos educacionais conjuntos.

o ponto de vista moral, mas também sob o aspecto técnico e estético e como produto para o lazer intelectual. O curso foi ainda retomado por José Tavares de Barros, que pertencia a um dos grupos dos seminaristas e se especializou no assunto). O padre Logger e Hélio Amaral ministravam também cursos na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, na década de 60 (RIBEIRO, 1997).

De acordo com Malusá (2006), mais tarde, os alunos do curso de iniciação passaram a integrar o Centro Dom Vital, importante cineclube católico, fundado em 1958, por Rudá de Andrade e Carlos Vieira. Este cineclube contribuiu para a iniciação cinematográfica de muitas pessoas que vieram a ter uma trajetória ligada ao cinema, como Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernadet e Jairo Ferreira.

Também na capital paulista, a Liga Independente das Senhoras Católicas era outra instância que promovia ações como o Curso de Formação Cinematográfica, para o qual convidaram Paulo Emilio Salles Gomes como ministrante e utilizaram filmes da Cinemateca Brasileira. No interior do estado, em cidades como Ribeirão Preto, Campinas, Marília e Sorocaba também existiram cineclubes católicos, que baseavam suas atividades naquelas desenvolvidas pelos clubes de cinema da capital (MALUSÁ, 2006). Além disso, registra-se também na capital a criação, em 1966, da Escola Superior de Cinema, no Colégio São Luís, sob a iniciativa do padre José Lopes. Segundo ele, a escola deveria “preparar técnicos que se dedicarão a verdadeiras obras de arte em filmes humanos, construtivos e otimistas” (EQUIPE DE REFLEXÃO DO SETOR DE COMUNICAÇÃO DA CNBB, 1994, p. 98).

No Rio de Janeiro, também foram desenvolvidas, sobretudo nas décadas de 50 e 60, diversas ações voltadas para a formação cinematográfica. Segundo Barros (2003), foi fundado, na capital, no início da década de 50, o Centro de Cultura Cinematográfica, dedicado à orientação dos espectadores sobre a qualidade dos filmes no Brasil. Barros sublinha que a entidade nasceu sob a “benéfica influência” de estudos e pesquisas na área da filmologia, disciplina acadêmica que emergiu na Europa sob a liderança de André Bazin no pós-Segunda Guerra Mundial (BARROS, 2003, p.11). Estimulado por D. Helder Câmara, então secretário da nascente Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, o centro era dirigido pelo padre Guido Logger, também diretor eclesiástico do Serviço de Informações Cinematográficas, sobre o qual falamos anteriormente.

Ainda segundo Barros (2003), Logger era um holandês que trazia na sua bagagem a vivência com os filmes da primeira fase de Ingmar Bergman, inéditos no Brasil. Seus conhecimentos foram compartilhados naquela época por jovens críticos de cinema, que se tornaram famosos por sua atuação na primeira fase do Cinema Novo, como David Neves, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade. Os críticos que atuavam voluntariamente no Centro de Cultura Cinematográfica tinham a oportunidade de assistir aos filmes que seriam comercializados e eram previamente

exibidos, em sessões fechadas, para o exame da Polícia Federal. Barros destaca, por exemplo, que Ronald Monteiro contava que nasceu dessa experiência seu conhecimento e paixão pelo cinema japonês, então inacessível aos cariocas, porque eram exibidos apenas em São Paulo, onde se concentravam os imigrantes nipônicos. Ele diz ainda que ele próprio teve o prazer de assistir, numa dessas sessões, ao filme *Viver*, de Akira Kurosawa, experiência que marcou de modo decisivo seu gosto pelo cinema⁶².

Na década de 60, havia, no Rio de Janeiro, três cursos em funcionamento, o básico, o de aperfeiçoamento e o universitário, vinculados ao Centro de Estudos da Ação Social Arquidiocesana, ligado à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). A direção também era do padre Guido Logger e da líder católica Irene Tavares de Sá. Esta promoveu mais de 60 cursos sobre cinema, entre 1952 e 1968, e publicou livros que se tornaram referência para a área de cinema e educação e para a implantação de cineclubes colegiais⁶³.

Além disso, como foi visto mais acima, a partir de 1969, foi criado o grupo Cinema Educação (Cineduc), vinculado à CNBB e sob a liderança de Marialva Monteiro, tendo, em 1974, se desvinculado da CNBB, mas permanecido vinculada à Ocic.

Na Região Sul do país, destacava-se, no Rio Grande do Sul, o Centro Católico de Estudos Cinematográficos, em que o Cine-Clube Pro-Deo, fundado em 1954, era referência nacional. O presidente era o militante católico Humberto Didonet, figura de reconhecida atuação, cujo empenho era o de relacionar o cinema com a educação, como defende na Revista de Cultura Cinematográfica, em texto intitulado “Cineclubismo: orientação e informação – Princípios de uma posição”, publicado em 1961. Ele afirma:

O processo cultural é lento, e não se realiza com decretos ou ação esporádica, e sim pelo ensino e assimilação constante dos filmes. É necessário e urgente introduzir o ensino do cinema no currículo escolar. Para o ensino de cinema, um dos meios mais eficientes e práticos é o curso intensivo básico, de uma semana aproximadamente. Seu programa deve contar em essência com os seguintes assuntos e práticas: 1) Como se faz um filme (processo criador); 2) História do Cinema; 3) Crítica; 4)

⁶² Militante católico na área do cinema, José Tavares de Barros ocupava o cargo de vice-presidentes da Ocic-Signis-Brasil à época em que publicou este texto no Jornal da Jornada de Cinema da Bahia, em 2003.

⁶³ Os livros são: “Cinema e Educação”, publicado em 1967, pela Editora Agir; “Cinema em debate: 100 filmes em cartaz, para cine-clubes colegiais, professores e alunos”, publicado em 1974, também pela Editora Agir; e “Cinema: presença na educação”, em 1976, pela Editora Renes.

Censura Estatal e Orientação Moral; 5) Ação Cultural (cineclubismo, cineforum, bom filme); 6) Um cineforum, exibição e discussão de filme, não sendo necessário que seja filme de longa-metragem (DIDONET, 1961 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 160).

Uma outra experiência sulista, relatada por Teixeira (2008), é a da cidade de Santa Maria, também no Rio Grande do Sul⁶⁴, de onde são dados dois exemplos. O primeiro diz respeito à contribuição da Ação Católica para a formação de novos públicos, nos anos 1950. Sob a coordenação de Dom Walmour Battu Wicrowisky, projetavam-se desenhos animados para as crianças, em sessões matinês, e outros filmes “não muito pesados” para o público adulto, nos finais de semana.

Os meninos que assistiam aos desenhos levaram a idéia para o Colégio Santa Maria, criando, em 1961, o Cineclube Colégio Santa Maria, que funcionou por mais de cinco anos, “mais pelo empenho do grupo do que pelo apoio da instituição” (TEIXEIRA, 2008, p. 168). Ainda de acordo com Teixeira, esses alunos preparavam materiais a partir de uma biblioteca sobre cinema, que conseguiram montar, e distribuíam aos freqüentadores.

Ao mesmo tempo, alunos do Seminário São José começaram a desenvolver uma atividade semelhante, inspirados em Padre Atílio Rosa, que também foi um incentivador do cinema na região. Teixeira registra que um dos integrantes deste grupo do seminário, também vindo das sessões da Ação Cultural, é Humberto Gabbi Zanatta, ex-secretário de Cultura de Santa Maria. Os dois grupos promoviam, conjuntamente, cursos de cinema com convidados vindos de Porto Alegre.

Já o segundo exemplo da cidade de Santa Maria difere-se de todos os demais aqui apresentados, pela forma com que era feita a difusão do cinema.

O relato diz:

Outra pessoa muito importante neste processo foi o Irmão Ademar que desenvolveu um trabalho de exibição de filmes em toda a 4ª região colonizada pelos imigrantes italianos, isto ainda na década de 40. Irmão

⁶⁴ Este relato, entre outros acerca de experiências cineclubistas nos estados brasileiros, faz parte de um caderno recentemente elaborado por ocasião do projeto “Circuito em Construção – seminários estaduais para a auto-sustentabilidade cineclubista”, realizado pela Associação Cultural Tela Brasilis, com patrocínio do Ministério da Cultura. Como parte do projeto, houve, em julho de 2008, no Rio de Janeiro, um seminário do qual participaram representantes cineclubistas dos estados. Estes representantes posteriormente enviaram, por escrito, os seus relatos, para que pudessem compor o referido caderno, junto com temas correlacionados. Registro que a quase totalidade desses relatos, inclusive este que são apresentados sobre a cidade de Santa Maria, não apresentam fontes ou referências bibliográficas, levando a inferir que parecem ter sido elaborados a partir do conhecimento dos seus autores acerca do tema, e não de pesquisas mais aprofundadas, o que, entretanto, não exclui a sua validade como registro de memória e, portanto, não impede que seja apresentados aqui.

Ademar percorria todos os povoados fazendo projeções que despertavam, principalmente nos jovens, um respeito e uma admiração pelo sacerdócio, já que ele apontava para uma possibilidade de conhecimento, de acesso ao novo (TEIXEIRA, 2008, p. 168).

Sobre o Irmão Ademar não se diz a posição hierárquica, mas inferimos que fosse um padre, já que se fala em sacerdócio e o relato é assim complementado: “Dessa forma, a Igreja Católica conseguia manter um contato mais próximo com as comunidades ao mesmo tempo em que arrebanhava novos alunos para os seminários que começavam a ser criados na região” (TEIXEIRA, 2008, p. 168).

4.2.2 Experiências no Nordeste

Começo esta abordagem sobre alguns exemplos nordestinos salientando que, se as informações acerca dessa relação são dispersas com relação a um contexto geral do país, isso nos parece mais ainda proeminente com relação ao Nordeste. Talvez um dos motivos seja, como afirma Gusmão (2008, p. 199), que a “historiografia do cinema brasileiro está marcada principalmente pelas narrativas paulistana e carioca, ficando apenas pontuados os percursos regionais do cinema no país”.

Por outro lado, isso nos indica um importante campo a ser explorado, com vistas a contribuir para a reconstrução dessas memórias. Por ora, é possível trazer aqui dois exemplos de experiências católicas cineclubistas desenvolvidas nos estados da Paraíba e do Piauí.

Segundo Wills Leal, numa publicação da Universidade Federal da Paraíba em 1986, a divulgação e estudo da cultura cinematográfica na Paraíba, nascidos na década de 1950, teve forte inspiração católica e foi exercida como verdadeiro apostolado pelos pioneiros.

Leal salienta:

O cinema seria uma nova vivência para os católicos que professavam um cristianismo à Debret, Maritain, Abé Pierre ou Alceu Amoroso Lima. Juntava-se a esse cristianismo o ardor cinematográfico de padres recém-chegados da Europa, ávidos por poderem seguir os caminhos indicados pelo Papa, para que a Sétima Arte fosse um instrumento dos novos destinos da Igreja (LEAL, 1986 *apud* RIBEIRO, 1997, p. 160-161).

Como em vários estados do país, o trabalho com o cinema na Paraíba contou com a arregimentação de grupos leigos católicos, como a JEC, a JOC e, sobretudo, a JUC, apoiados na estrutura administrativa da Organização das Voluntárias, então comandada por D. Alice Carneiro, esposa do governador do estado, José Américo de Almeida. As atividades contavam com a atenção de padres e freiras, muitos vindos da Europa, sobretudo da França e da Itália, que traziam livros e revistas, que possibilitaram os estudos e os debates, principalmente sobre filmologia (a ciência ou a filosofia do cinema), fazendo surgir um forte grupo conhecedor do assunto, ligado a então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (Fafi). Em outubro de 1953, esse grupo fundou o primeiro cineclube da Paraíba, o Cine-Clube de João Pessoa.

Em novembro de 1953, o Correio da Paraíba trazia a notícia, com otimismo:

O cineclube oferecido pela Organização das Voluntárias às famílias da cidade encontrou um simpático acolhimento. Todos querem compreender a linguagem específica do cinema, sua arte e sua técnica, para estar à altura de assimilar o seu potencial educativo e cultural. Estão inscritos mais de 130 sócios, das mais distintas famílias. Houve de início um descontrole imprevisto. Dois filmes anunciados não chegaram a tempo de Recife. Não foi possível continuar as projeções no auditório da Rádio Tabajara. Esses contratempos lamentáveis no lançamento de um cineclube não desanimaram seus organizadores nem os sócios inscritos. O cineclube vai continuar todas as sextas-feiras no Salão de Festas da Casa do Calvário. As sessões começarão impreterivelmente às dezenove horas para permitir um debate após os filmes de conteúdo mais rico. Para o dia 20 teremos A Pérola, obra-prima do cinema mexicano (*Apud* MEDEIROS, 2008, p. 161).

Durante o processo da presente investigação, o frei Hugo Fragoso, do Convento de São Francisco em Salvador, relatou que o seu irmão, o também religioso Dom Fragoso, havia desenvolvido um importante trabalho com cinema em João Pessoa (informação verbal)⁶⁵.

Ora, Dom Fragoso é citado no trabalho de Ribeiro (1997) como o padre que, vindo da Europa, “trazendo livros atualizados e inúmeras revistas, abre perspectivas outras para os planos que diversos setores da Igreja paraibana tinham em prol de um bom cinema” (LEAL, 1986 *apud* RIBEIRO, 1997, p.160-161). Em busca de mais informações sobre esta figura de referência, encontrei uma entrevista por ele concedida a Durval Leal e Manoel Jaime e publicada *on line* no Informativo Para’iwa⁶⁶, em 1999, em que ele fala dessa relação com o cinema.

⁶⁵ Realizei entrevista com o frei Hugo Fragoso no dia 7 de agosto de 2008, em Salvador.

⁶⁶ No expediente, consta que o Informativo Para’iwa é semanal e editado pela Organização Não-Governamental Para’iwa - Coletivo de Assessoria e Documentação, tendo como jornalista responsável Luciana Rabelo Oliveira (DRT-DF/1894/97). Mais informações, no site

Na entrevista, Antônio Batista de Fragoso, o Dom Fragoso, conta que quando se ordenou, em 1944, seminaristas e padres eram aconselhados a não irem ao cinema. Mas, passando a ser assistente eclesiástico do Ciclo de Operários Católicos, pensou que a implantação de uma sala de projeção poderia ser uma alternativa de sustento financeiro para a entidade. Foi ao Rio de Janeiro, comprou as máquinas, instalou a sala e era responsável ainda pela seleção dos filmes, que, segundo ele, seguia um critério ético tradicionalista. Mas percebeu que “precisava ir mais longe, que o cinema não é só questão de ter uma sala e selecionar os filmes, é questão também de criação, de produção e de e de uma educação da consciência dos espectadores que vão ao cinema” (FRAGOSO, 1999). Foi então que se organizou o cineclube, do qual Dom Fragoso fazia parte, junto com outros universitários.

Dom Fragoso explica:

Para nós o cinema ia sendo descoberto pouco a pouco uma arte, uma arte que tem sua linguagem específica, sua gramática, sua sintaxe, e quem não é iniciado nela dificilmente percebe um mundo de coisas que o cinema quer comunicar. Então nós fomos obrigados a estudar um pouco, debater a linguagem do cinema e, na luz desse critério (qualidade cinematográfica), a gente escolhia os filmes. É claro que entrava o ponto de vista ético. Quarenta anos atrás, além de eu ser um padre, é claro que isso influía, mas não era o critério principal. O critério principal era a qualidade cinematográfica. Até começamos a assinar algumas revistas. Eu assinava da França, que ajudava a compreender a história do cinema, a história dos cineastas principais. [...] A gente sabia que era só o ponto de partida de todo um trabalho que se estava fazendo na Alemanha, na França, que era a educação da juventude nas escolas, para que se aprendesse a ter uma visão crítica do cinema, não ser envolvido pelo show do cinema, pelas emoções do cinema, mas guardar uma certa distância crítica, para poder aproveitar o que o cinema tem. A gente estava muito preocupado com isso. Aí algumas pessoas de escolas, alguns professores ou professoras, algumas pessoas interessadas na educação, começaram a se reunir conosco para isto [...] (FRAGOSO, 1999).

Além do direcionamento do cinema como arte e como instrumento de educação, mais tarde haveria ainda a preocupação com o social. Como membro da Juventude Operária Católica na época e assessor do assistente eclesiástico, D. Fragoso diz que acompanhava a movimentação desde a Bahia⁶⁷ até o Maranhão, e

www.paraiwa.org.br. O acesso foi *on line*, em 10 de fevereiro de 2009. Quanto aos autores da entrevista, a informação é de que Durval Leal é documentarista e coordenador de projetos do Para'iwa e Manoel Jaime é médico.

⁶⁷ O irmão de D. Fragoso, frei Hugo Fragoso, como dissemos acima, afirma que D. Fragoso veio à Bahia “aprender” com o frei Hildebrando Kruthaup, do qual falaremos mais adiante, sobre a administração do cinema.

queria saber também qual era a mensagem de transformação da sociedade que havia no cinema. “O cinema deve ajudar a construir pessoas humanas capazes de serem cidadãos para ajudar o país”, ele diz (FRAGOSO, 1999).

Além da atuação na exibição e no cineclubismo, Dom Fragoso foi o único clérigo paraibano autorizado a assistir e escrever sobre filmes nos anos 50 para o jornal *A Imprensa*, periódico da Arquidiocese da Paraíba, tendo publicado centenas de artigos. Ficou conhecido como um dos maiores expoentes da ala progressista da Igreja à sua época e um dos grandes disseminadores da cultura cinematográfica ligada aos católicos, apesar das “muitíssimas dificuldades” relatadas por ele, na manutenção das atividades. Ele faleceu aos 88 anos, em 2006. Já estava em projeto um filme do diretor cearense Francis Vale sobre o missionário paraibano.

Outro exemplo de cineclubismo católico que trazemos aqui é a do Cineclube Teresinense, que existiu no colégio diocesano de Teresina, o Colégio São Francisco de Sales, durante 25 anos. Essa experiência me foi narrada, durante as pesquisas, pelo padre jesuíta Carlo Bresciani, nascido na Áustria em 1912, criado na Itália e que veio para o Brasil em 1956, tendo sido o primeiro diretor jesuíta do colégio diocesano, onde ele assumiu a direção do cineclube na década de 70 (informação verbal)⁶⁸.

Além da entrevista que fizemos com o padre Carlo Bresciani, também tive acesso à transcrição de uma outra entrevista que ele concedeu aos alunos do colégio no ano de 1978. Ambas fornecem informações sobre o cineclube, das quais considero interessante apresentar algumas para mostrar um pouco do funcionamento de um cineclube colegial católico, de experiência duradoura.

O Cineclube Teresinense foi criado em 1962⁶⁹, pelo padre Moisés Fumagalli, então vice-diretor do Colégio São Francisco de Sales. A entidade funcionou até o ano de 1987, dentro do colégio, com toda a sua estrutura física e organizacional. Sobre a sua importância no processo educativo dos jovens, o padre Bresciani diz:

Se se pensa no grande poder de influxo que o cinema exerce sobre um número enorme de jovens, facilmente se entende o valor e a importância que os jovens sejam preparados a saber distinguir o que vale e o que não,

⁶⁸ Realizei entrevista com o padre Carlo Bresciani em 6 de agosto de 2008, em Salvador. Atualmente, o padre é assistente eclesialístico do Colégio Antônio Vieira, na capital baiana, e diretor da Comissão da História Inaciana da Bahia (Cohiba), sediada no colégio.

⁶⁹ O cineclube foi criado com estatuto e uma estrutura de gestão, composta de diretoria; presidência; vice-presidência; 1ª, 2ª e 3ª secretarias; 1ª, 2ª tesourarias; e diretoria social.

o bem e o mal, no campo artístico, moral, cívico e social, e ser assim ajudados a se formarem em personalidades e não massificados pelos meios de comunicação, um deles é o cinema (BRESCIANI, 1978).

O cineclube era aberto não somente aos alunos da escola, mas também aos jovens da cidade, que, aliás, compunham, nos últimos anos, a maioria dos sócios. O padre Carlo Bresciani (1978), explica essa participação:

O nosso Cineclube Teresinense, nestes últimos anos, é freqüentado mais por jovens de condição modesta; entre eles alguns aspiram ou sonham uma promoção pessoal no campo do cinema; e talvez estes sejam mais empenhados em ampliar seus conhecimentos. Pouquíssimos alunos do Diocesano participam; talvez se acham já sabedores ou não tenham constância para consagrar a isso os fins de semana (BRESCIANI, 1978).

Era oferecido um curso anual, cujas aulas aconteciam aos sábados, com abordagens sobre técnica cinematográfica (linguagem, roteiro, montagem) e sobre história do cinema mundial e brasileiro, críticas de filmes e debates acerca das obras que eram exibidas nos dois cinemas da cidade. No primeiro ano, matricularam-se 120 jovens, e 40 concluíram o curso. Ao longo dos anos, foi se formando uma biblioteca específica, com livros, dicionários, um *film lexicon* em vários volumes e diversas revistas, como “Cine e Cultura” e “Guia de Filmes”. Foi se constituindo ainda um extenso fichário de filmes, com cotações morais e estéticas. Todo o conteúdo trabalhado no cineclube compunha apostilas.⁷⁰

Também eram realizadas sessões bimensais com projeções de filmes em 16 mm, alugados ou emprestados, provindos da Central dos Cineclubes do Brasil (CCB), de distribuidoras de São Paulo ou de consulados, como o da França, Holanda, Itália e Estados Unidos. As exhibições também eram feitas em bairros populares de Teresina e em municípios do interior do Piauí. Além disso, o cineclube estava integrado ao circuito nacional de cineclubes, sobretudo os do Nordeste, e participou de diversas jornadas nacionais de cineclubes.

Além da parte teórica e das exhibições, houve uma formação prática, que começou quando o padre Moisés Fumagalli, vindo de Roma, trouxe para o colégio uma aparelhagem de produção em Super-8: películas, filmadora, coladeira, projetor e monitor. As primeiras filmagens foram feitas em passeios sociais; depois, já com roteiros técnicos.

⁷⁰ Também para servir de material de estudos, o padre Moisés Fumagalli traduziu para o português o livro “Leitura estrutural do filme”, de Nazareno Taddei, que foi publicado pelas Edições Loyola.

De 1980 a 1987, alguns sócios com bastante prática ofereceram anualmente ao público da cidade cursos de produção em Super-8 (roteiro, técnica, filmagem, montagem e sonorização), apoiados pela Secretaria de Cultura, que presidia a sessão solene de apresentação dos filmes, certificava os participantes e premiava as melhores obras.

A entidade ainda desenvolvia outras atividades na comunidade, como: publicação de artigos nos jornais, transmissões semanais na rádio, colaboração com os cinemas da cidade, orientado exibidores e espectadores, e palestras em associações.

O cineclube se reconhecia não somente como uma entidade recreativa ou social, mas também cultural e educativa, tendo entre as finalidades, descritas no estatuto, além dos estudos da cinematografia, a defesa do “cinema como arte de manifestação cultural” e a aplicação do “cinema como instrumento de cultura e educação popular, como força plasmadora da opinião pública e costumes populares”. Isso seria possível mediante uma educação cinematográfica, entendida como: formação cultural do espectador a fim de tirá-lo da passividade; formação psicológica e moral; formação de uma consciência pessoal para que o espectador não vá ao cinema por hábito, vício ou rotina, mas escolha conscientemente; e a integração desta consciência a uma outra, coletiva.

Na década de 80, todo o país vivia a popularização do vídeo-cassete, e o Cineclube Teresinense não teve recursos e forças para entrar na renovação. Também faltou material de filmagem no mercado, especialmente a película Super-8, e, no ano de 1987, foi realizado o último curso prático de filmagem. E foi o último ano de funcionamento da entidade, que, reconhecida oficialmente como de utilidade pública, era mantida com pequenas contribuições dos sócios e algumas doações de autoridades e parlamentares.

A vinda para a Bahia do padre Carlo Bresciani, que havia ficado durante anos à frente do cineclube, também contribuiu para o enfraquecimento das atividades. Restaram 25 filmes produzidos em película Super-8, filmadoras Super-8, projetores em 16 mm e Super-8, monitores, tituladora, coladeiras, apostilas e uma biblioteca com livros, revistas e um copioso fichário.

Sobre os resultados, o padre Carlo Bresciani dizia em 1978:

Difícil ter uma medida para alcançar os resultados: é como na educação em geral, os resultados não são imediatos, nem muito aparecem. Mais que uma vez, na entrega de diplomas, ao encerrar o Curso Básico, ouvi alunos confessarem que agora iam ao cinema com outra mentalidade, sabendo e discernindo. A respeito dos jovens que tratei por ocasiões do Cineclube, posso dizer que encontrei generosidade, entusiasmo em bom número deles: há sempre uma outra parte que é massa amorfa. Como defeito bastante comum é a inconstância em perseverar nos empreendimentos e nos empenhos assumidos (BRESCIANI, 1978).

Trinta anos depois, ele diz:

O contato que eu tinha com esses jovens não se limitava ao cinema, pois tinha um contato sacerdotal, para a educação cristã desses alunos. Esse trabalho foi importante porque o cinema se incluía ativamente na formação da pessoa humana, sobretudo a pessoa humana cristã (informação oral).⁷¹

Ao tratar um pouco, neste capítulo, como se deu a relação entre a Igreja Católica e o cinema no Brasil, no que diz respeito sobretudo aos processos de formação, mais uma vez pensamos nas tessituras que se dão cotidianamente entre indivíduos, instituições e sociedade, mediadas pelas possibilidades comunicativas humanas.

Neste caso, o cinema comparece como suporte ao mesmo tempo material e simbólico que viabiliza práticas, condutas e sensibilidades constituintes das memórias sociais, que, por sua vez, ancoram o movimento contínuo de apreensão e significação das vivências.

No capítulo seguinte, ainda me deterei sob esta perspectiva, mas, desta vez, voltada para a compreensão desta relação da Igreja com o cinema na Bahia.

⁷¹ Trecho da entrevista que me concedeu, em 6 de agosto de 2008.

The background of the page is a light gray with a faint, artistic illustration. In the upper left, a film strip is shown looping and winding. In the center, a large, bold number '4' is superimposed over a circular frame that resembles a camera's viewfinder or a lens. In the lower right, there are faint, stylized outlines of what appear to be camera lenses or optical elements.

4

**Igreja e cinema na Bahia:
práticas e trajetórias**

CAPÍTULO 4 – IGREJA E CINEMA NA BAHIA: PRÁTICAS E TRAJETÓRIAS

Um dos mais importantes críticos de cinema brasileiros do século XX, Paulo Emilio Sales Gomes, dizia em 1962, que, quando se procura refletir sobre os acontecimentos baianos em matéria de cinema, dois nomes emergem espontaneamente: Walter da Silveira e Glauber Rocha (GOMES, 1981b, p. 401). O primeiro foi responsável pela grande escola de formação que o Clube de Cinema da Bahia representou para toda uma geração. O segundo, filho dessa geração, tornou-se o pai do Cinema Novo, conhecido nacional e mundialmente como maior cineasta brasileiro. Ambos estavam inseridos, como afirma Risério (1995, p. 13), “num momento especial da vida baiana, no interior de uma conjuntura especial da vida brasileira”, atravessado pela Bossa Nova, pelo Cinema Novo, pela Tropicália, pelo projeto desenvolvimentista que envolvia o país.

Esse contexto e essas influências têm, merecidamente, figurado, cada vez mais, nos registros da história e da memória do cinema baiano, no que se refere à cultura, à crítica e à produção cinematográficas. Isso tem ficado sempre claro nas discussões acadêmicas e cineclubistas das quais tenho participado graças aos estudos sobre cinema na Bahia e à minha participação no Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb⁷². Por outro lado, essa minha inserção tem me levado a perceber também outros fluxos dos acontecimentos, das memórias e das significações relativos à cultura cinematográfica baiana. Referimo-me, neste momento, à relação da Igreja com o cinema, cujas memórias são absolutamente escassas e dispersas, mas que nos instiga a investigar e analisar a sua importância no contexto de formação cultural para o cinema na Bahia.

Saliento que a minha tentativa de fazer emergir essas memórias, que, muitas vezes, à maneira de Pollak (1988,1989), permanecem no subterrâneo ou, no mais das vezes, limitam-se à informalidade, encontrou uma série de barreiras, no trabalho empírico de levantamento de fontes orais e escritas.

⁷² Em novembro 2009, o Janela Indiscreta completa 17 anos de existência, como programa de extensão da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Além das práticas cotidianas voltadas para “ver, ouvir e falar de cinema”, ao longo dessa trajetória os integrantes do programa tem tido a possibilidade de participar, como convidados a representar a Bahia, de encontros e discussões sobre cultura cinematográfica em diversos lugares do país. Além disso, a equipe do programa se insere no grupo de pesquisas Cultura, Memória e Desenvolvimento (vinculado à Universidade de Brasília) e tem desenvolvido, também em nível de pós-graduação, diversos estudos sobre cinema, principalmente cinema na Bahia.

Primeiro, a ausência ou desorganização/má conservação dessas fontes documentais, como livros, revistas e fotografias, o que parece, muitas vezes, um desinteresse ou um desconhecimento da importância desses registros.

Segundo, quando há registros, a própria natureza histórica da instituição pesquisada muitas vezes reflete certo fechamento no acesso às fontes, sejam os documentos, como jornais e revistas, sejam aos “*guardiões da memória*” dessa instituição e de seus braços organizacionais, como as escolas confessionais.

Terceiro, o próprio trabalho de reconstrução de memória encontra limites imbricados nas tensões e disputas de significação e de discurso que se dão nos níveis individual e coletivo, como bem aborda Pollak (1988,1989), ao tratar do enquadramento da memória, e Bourdieu (1996), ao tratar de histórias de vida e trajetórias.

Na contrapartida, pude contar com a colaboração de pessoas e instituições que, na medida do possível, dispuseram fontes e informações, que contribuíram, neste esforço de pesquisa e análise, para o desenvolvimento deste capítulo.

4.1 O cinema em Salvador: da chegada à efervescência

Em 27 de novembro de 1897, o Diário da Bahia⁷³ anunciava, para os dias 4 e 5 de dezembro, no Teatro Politeama Baiano, a “exibição das últimas invenções de Edson ainda não vistas na Bahia”. Era a primeira exibição pública do cinematógrafo na cidade de Salvador. Quem trazia a novidade era o farmacêutico Dionísio Costa, baiano que estava residindo em Paris e era representante de uma casa francesa que fabricava cinematógrafos, grafofones e outros aparelhos de Thomas Edison. Ele estava sempre acompanhado do conhecido músico e proprietário de uma casa de instrumentos musicais de Salvador, Feliciano da Ressurreição Baptista⁷⁴. Pouco antes, no dia 1º de dezembro, Dionísio Costa havia promovido uma sessão para a

⁷³ Os principais jornais que circulavam no Estado da Bahia eram o Diário de Notícias, Correio de Notícias, Jornal de Notícias, Diário da Bahia e Cidade do Salvador.

⁷⁴ Em 20 de outubro de 1904, Feliciano da Ressurreição Baptista faleceu vítima de uma explosão de um balão de oxigênio, quando fazia experiências com a luz oxietérica para projeções cinematográficas. Ele foi o primeiro baiano vítima do cinematógrafo, mas o fato está entre os muitos acidentes que se sucederam nos primeiros anos do cinema, por conta do material que era utilizado nos equipamentos e nas películas.

imprensa, que noticiou o fato com entusiasmo, como o Correio de Notícias: “Agradou muito a perfeição das imagens projetadas pelo cinematógrapho. Este aparelho deveras maravilhoso, faz ante os olhos do espectador scenas animadas de uma verdade surpreendente [...]” (LEAL, 1997, p. 12). A imprensa, assim, prestou-se a conclamar o público para a “função fílmica” inaugural, em que seriam projetadas películas com um trem em movimento e um esquadrão de cavalaria, entre outras (SAMPAIO, 1996, p. 9).

Segundo Silio Bocannera Júnior (2007), por um defeito no aparelho de grafofono adicionado ao cinematógrafo ou por imperícia do operador, o fato é que esse cinema não agradou absolutamente ao público e não prosseguiu. Em meados do ano seguinte, 1898, foi inaugurado o Cinema Lumière, que obteve grande êxito, com funcionamento diário, e pode ser considerado, de fato, o primeiro cinema da Bahia. Ao final do ano, inaugurou-se o Cinema Edison, que era muito concorrido, mas três meses depois suspendeu as atividades na capital e seguiu para Cachoeira e Nazaré. Estes foram os cinemas pioneiros na capital ainda no final do século XIX.

Naquela época, as atividades de “distração” da população na capital baiana, assim como nas outras cidades brasileiras, estavam restritas, quando não ao carnaval, a eventos sociais, festas de aniversário, acontecimentos religiosos, procissões e quermesses nos largos (LEAL, 1997, p. 50).

Havia dois teatros, o Politeama Baiano e o São João, que recebiam de companhias líricas a lutas de boxes, passando pelas mais diversas realizações artísticas, políticas, estudantis e religiosas, entre outras. Nelas também começaram a se alternar as exibições cinematográficas, que, nos primeiros anos do século XX, não eram muitas, mas que logo se tornaram o mais popular dos divertimentos. Aliás, como afirma Sampaio (1996, p. 9), no início o cinema foi visto como a “ópera dos pobres, diversão para as classes mais rasteiras da população baiana”, pois os pequenos incêndios, comuns nos tempos das películas de nitrato e dos projetores incipientes, afastaram o interesse das elites, que o viam como o mais perigoso dos espetáculos.

Mas, já nos tempos da energia elétrica, grandes e suntuosas salas, apropriadas para as exibições cinematográficas, começaram a ser construídas, e a receber as “famílias e cavalheiros da parte seleta, da gema de nossa sociedade”, como diz Silio Bocannera Júnior (2007, p. 37). A esse respeito é bastante ilustrativo um relato sobre o Cinema Bahia, a primeira sala de cinema propriamente dita

inaugurada na capital, em 1909, pelo coronel Umbelino Dias, que fundou outros cinemas na mesma época:

Naquele tempo era, realmente, ali o *rendez-vous* elegante da sociedade baiana. Seu salão de espera, profusamente iluminado, bem como a sala principal, à luz elétrica, era, sem contestação, um salão de arte, tal o gosto requintado que a tudo presidia (...). As suas matinês infantis, aos domingos e dias feriados, muito concorridas pelas crianças, oferecia-lhes, muita vez, seu amável proprietário, brinquedos e bombons. As suas *soirées* floridas, dedicadas ao belo sexo, distribuía-lhe, gentilmente, flores e postais. (...) No “Jornal de Notícias” da época havia uma seção, denominada Semana Mundana, que publicava tudo referente a esse cinema, e mais uma relação das famílias que o freqüentavam (BOCCANERA JUNIOR. 2007, p. 37-38).

O fato é que as salas foram se multiplicando⁷⁵, e, como no resto do mundo, o cinema foi se configurando uma importantíssima prática social na capital baiana, sobretudo até a década de 60. Quanto à produção, o cinema nasceu na Bahia também em 1909, quando Diomedes Gramacho e José Dias da Costa realizaram o pequeno documentário “Segunda-Feira do Bonfim” e o mais elaborado “Regatas da Bahia”, ambos exibidos em 1910. Depois deles, não há registros de outras iniciativas até que Alexandre Robbato Filho começou a produzir, no final dos anos 30, uma série de filmes de curta-metragem, retratando a paisagem e a cultura da cidade de Salvador. Iniciou com 8 e 16 mm, mas o grosso da sua produção é em 35 mm, englobando também documentários de registro político-histórico e na área de agropecuária. Produziu até o início dos anos 60, e entre os seus filmes mais conhecidos, está “Entre o Mar e o Tendam”; a remontagem deste, “Xaréu”; e “Vadiação”. As suas obras, além do pioneirismo, guardam grande importância documentária, histórica e de memória da Bahia, sobretudo dos anos 40 e 50.

O caminho estava aberto para o cinema na Bahia. A década de 50 e primeira metade da de 60 viriam a figurar como o período de maior efervescência cultural e cinematográfica do século passado. Sob a égide do projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, o Brasil vivia, na década de 1950, um processo de modernização técnica, que estaria na base da superação do subdesenvolvimento⁷⁶.

⁷⁵ Como o objetivo aqui não é traçar uma cronologia das salas de cinema, limitamo-nos aos marcos iniciais. Essa cronologia pode, entretanto ser encontrada nas obras “Os Cinemas da Bahia, 1897-1918”, de Sílio Bocannera Junior, publicado em 2007 pela Edufba/Eduneb, e “Um cinema chamado saudade”, de Geraldo da Costa Leal e Luis Leal Filho, publicado em 1997, pela Gráfica Santa Helena, ambos em Salvador.

⁷⁶ Como exemplos, entidades estatais e mistas e universidades discutiam a compra de um cérebro eletrônico a ser utilizado coletivamente, e a indústria automobilística, com seus moderníssimos DKW,

Dando os primeiros sinais da criação de uma indústria cultural no país, era instalada a televisão – o “chicle” para os olhos –, redefinido o rádio, incrementada a publicidade e renovado o aspecto e conteúdo dos jornais (CARVALHO, 1999).

Nesse novo país, uma nova capital, Brasília; uma nova poesia; a concreta; uma nova música, a bossa. E, sob a denominação da Bossa Nova, uma nova estética cinematográfica: o Cinema Novo. O marco, em 1955, foi “Rio, 40 graus”, de Nelson Pereira dos Santos, e, paralelamente ao Cinema Novo carioca e ao paulista, nasciam o do nordeste paraibano, de Minas Gerais e da Bahia. Incluindo o experimentalismo dessa nova estética, a vida cultural baiana nesse período, é, como afirma o historiador Antônio Risério (1995, p. 14), “referência constante para todos os que se debruçam, com o mínimo de atenção sobre a história da produção estético-intelectual brasileira no século XX”. Surgiam nomes como Caetano Veloso e Gilberto Gil, na música, Florisvaldo Mattos e José Carlos Capinam, na poesia, João Ubaldo Ribeiro, na literatura, e Sante Scaldaferri e Calazans Neto, nas artes plásticas.

A respeito de tal processo, Risério afirma:

Aconteceu ali, numa circunstância histórica concreta, a feliz coincidência espaço-temporal entre o desejo de fazer, a existência de condições objetivas para desenvolver os trabalhos e a presença ativa de pessoas dispostas a tripular – e capazes de pilotar – o barco. Mais ainda: a movimentação aglutinava levas geracionais diversas, indo do reitor Edgard Santos ao estudante universitário Glauber Rocha (RISÉRIO, 1995, p. 14).

O cinema, aquela arte nômade e plebéia, que nasceu na barraca da feira e no *music-hall* (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 208) era a principal atividade de lazer na capital, Salvador. No entanto, grandes espaços dos jornais eram dedicados às críticas à programação, à qualidade das instalações e equipamentos e à discussão sobre o preço dos ingressos. A programação era predominantemente de filmes norte-americanos, e os nacionais eram, basicamente, as chanchadas da Atlântida, produções populares e artesanais vindas do Rio de Janeiro. O número de salas era considerado pouco para uma população, na época, de 600 mil habitantes, e as enormes filas, muitas vezes com câmbio negro, e as brigas pela disputa de cadeiras contribuíam para afastar as elites e tornar a atividade eminentemente popular (CARVALHO, 1999).

Numa primeira instância de compreensão, segundo Carvalho (1999), foi o caráter popular atribuído ao cinema que conferiu a essa arte pouca importância por parte da Universidade da Bahia, que, na época, era tida como fomentadora cultural e geratriz do progresso social. Isso porque o então reitor, Edgar Santos, de quem se diz uma peça-chave, personagem fundamental, ou, nas palavras de Darcy Ribeiro, “um extraordinário reitor, que exerceu esse papel tão raro que é o reitor ser capaz de provocar uma onda de criatividade cultural”, cultivava uma concepção de cultura como as formas canonizadas do modelo ocidental-europeu da chamada “cultura superior” (RISÉRIO, 1995, p.46-47). Assim, aquele que se autodefinia como integrante da elite esclarecida, incentivou a música, a dança, o teatro e as artes plásticas, mas manteve o “distanciamento da Universidade da Bahia do movimento cinematográfico que se desenvolvia no Estado” (CARVALHO, 1999, p.190).

Por outro lado, o cinema recebia atenção de instâncias como o Clube de Cinema da Bahia (CCB), tido como uma escola de formação para toda uma geração. O Clube de Cinema da Bahia foi fundado em 1950, pelo desejo de valorizar o cinema e trazer para o circuito baiano algo além das produções de Hollywood. A iniciativa foi do advogado e crítico apaixonado, Walter da Silveira, que realizou a primeira sessão em 27 de junho de 1950, com o filme “Os Visitantes da Noite”, de Marcel Carné. No auditório da Secretaria da Educação, um público que Walter definiu como da mais alta qualidade, a começar pelo então secretário da Educação, Anísio Teixeira.

Nas palavras de Walter da Silveira, temos assim apresentado tal evento:

O auditório era, porém, pequeno para os espectadores que, à porta, se inscreveram como sócios. Cerca de duzentos para uma sala de cem. Não havíamos imaginado este êxito, Carlos Coqueijo Costa e eu, quando fundamos o cine-club, seguindo os modelos franceses da época. Sabíamos que nossa cidade poderia classificar-se entre as mais atrasadas cinematograficamente do mundo, desconhecendo sobretudo o cinema europeu, mas não supúnhamos que tanta gente estivesse como nós à procura do tempo perdido (SILVEIRA, 1967 *apud* SETARO, 1996, p. 28).

As informações coletadas mostram o desconhecimento do cinema que não fosse o *hollywoodiano* não apenas de Salvador, mas no mundo. Autores como Martín-Barbero (2001) evidenciam que, desde a Primeira Guerra, começou a decadência do cinema europeu e o estabelecimento da supremacia norte-americana. Os filmes estrangeiros foram eliminados das 20 mil salas de projeção

nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que, no resto do mundo, as produções norte-americanas ocupavam de 60 a 90% dos programas. O investimento mundial anual era de 200 milhões de dólares, contra 1,5 bilhão de dólares da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, comparável, em termos de capital, às indústrias de automóveis, conservas, petróleo e cigarros (MARTÍN-BARBERO, 2001).

Mas Walter da Silveira explicava que, embora a impressão inicial fosse que o CCB se tratasse de uma entidade antiamericanista, o clube não tinha sido criado para combater o cinema americano, mas para valorizar o filme como expressão de arte. Com esse objetivo, entre aqueles “à procura do tempo perdido” estavam jornalistas, artistas, intelectuais, profissionais liberais, professores e estudantes (SILVEIRA, 1978, p. 84). E, entre eles, dois grupos de realizadores: o do chamado “Ciclo Baiano” (1959-1964)⁷⁷ e o de retomada (pós-64), este numa geração que incluía críticos de cinema e cineastas como Glauber Rocha, Rex Schindler, Hamilton Correia, André Setaro, Olney São Paulo, Carlos Alberto Vaz de Athayde, Walter Lima, Orlando Senna e Guido Araújo. Para Setaro (1996), esse movimento, consequência de um processo cultural intenso em que a Bahia estava mergulhada, tinha os realizadores como aprendizes da arte do filme no Clube de Cinema da Bahia, que representava uma escola e exercia uma função de formação e informação.

Numa crítica no Suplemento Literário de 24 de março de 1962, Paulo Emilio Sales Gomes, localizando-se como brasileiro do Sul a refletir os acontecimentos baianos em matéria de cinema, avalia:

Na conjuntura salvadoriana, a expressão “cinema baiano” é ampla e envolve, num só movimento, cultura, crítica e produção cinematográficas. Essa situação dá aos acontecimentos da Bahia uma singularidade que provoca o interesse, conquista a cumplicidade e acaba mergulhando o observador numa tensa esperança. No quadro geral do grande cinema brasileiro que certamente irá eclodir na década em que vivemos, a participação baiana será eminente, e os estudiosos irão um dia pesquisar o

⁷⁷ O Ciclo Baiano foi o período em que, sistemática e continuamente, foram produzidos sete filmes longa-metragem: “Redenção” (1959), “A grande feira” (1961) e “Tocaia no asfalto” (1962), de Roberto Pires; “Barravento” (1961), de Glauber Rocha; “Sol sobre a lama” (1963), de Alex Viany; “O caipora” (1964), de Oscar Santana; e o “Grito da terra” (1964), de Olney São Paulo.

seu nascimento. Ficará então definitivamente registrado o papel histórico do pensamento e ação de Walter da Silveira (GOMES, 1981b, p. 401).

Para Gomes, tudo que havia na Bahia em matéria de cinema se vinculava às atividades críticas de Walter da Silveira e ao Clube de Cinema da Bahia. De acordo com o autor, a Bahia era o único lugar em que, além dos diretores, argumentistas, críticos, espectadores, os produtores também tinham como escola o cineclubismo. Ele ressalta que todas as personalidades do cinema baiano fizeram escola no cineclubismo do Clube de Cinema da Bahia, entre os quais enumera: Roberto Pires, Orlando Senna, Olney São Paulo, Hélio Silva, Geraldo Del Rey, Vasconcelos Maya, Antônio Luís Sampaio, Helena Inês, Jurema Penna, Milton Gaúcho e Sônia Pereira (GOMES, 1981, p. 402-404).

Entre essas personalidades, uma trajetória me chamou a atenção para certa peculiaridade e foi crucial para indicar os rumos desta pesquisa, quando ela ainda estava se iniciando, a de Orlando Senna. Baiano de Lençóis, Senna tornou-se cineclubista em Salvador, e, daí, fez carreira na área do cinema. Tornou-se crítico, assistente, argumentista e atuou em realizações nacionais como a Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, em novembro de 1960, gestora da idéia da Escola Nacional de Cinema que viria a funcionar no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince). Na retomada da produção baiana dos anos 60, produziu curtas-metragens, e, nas décadas de 70 e 80, diversos longas-metragens. Na primeira metade dos anos 90, foi diretor da Escola Internacional de Cinema e TV de Havana.

Em 2003, como secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, foi o responsável direto pelo chamado à retomada nacional do movimento cineclubista, sobre o qual falamos anteriormente. Para ele, a importância da rearticulação do movimento se dava porque “o cineclubismo é a maneira mais ativa, coletiva e penetrante de acúmulo de cultura cinematográfica” (SENNA, 2004, p. 21), e a secretaria promoveu essa reorganização porque

está ciente da necessidade de ampliação e aprofundamento do acesso a essa cultura, não apenas no que se refere à formação de artistas, técnicos e platéias, mas também e talvez principalmente no que concerne ao humanismo, à relação de cada um de nós, de todos os brasileiros, conosco mesmos e com os outros, com o mundo. O cinema e suas ramificações são fonte de conhecimento, reflexão e espiritualidade (SENNA, 2004, p. 22).

Ora, Senna atribui ao cineclubismo o seu interesse por cinema e um percentual enorme da sua formação geral. Mas detalha que antes de freqüentar o Clube de Cinema da Bahia, aproximou-se do cineclubismo no seu período de internato em Salvador, nos anos 50, quando havia cinefórum, obrigatório para os internos e aberto aos externos, todas as sextas-feiras à noite, no Colégio Marista São Francisco e no colégio jesuíta Antônio Vieira (SENNA, 2004, p. 22).

Esta informação foi um ponto alto para a inferência inicial de que houve, na Bahia, como no Brasil, uma atuação da Igreja Católica na área da formação cultural para o cinema. A partir de então, foi possível trilhar um caminho de pesquisas na cidade de Salvador, com base em livros, revistas, jornais e entrevistas, que evidenciaram importantes iniciativas da Igreja com relação ao cinema, como a implantação de salas de cinema, desde os primeiros anos do século passado, e as ações mais direcionadas, como aquelas desenvolvidas nas escolas confessionais.

4.2 Os cinemas da Igreja

Como já dito que o objetivo aqui não é traçar uma cronologia dos cinemas baianos, tomei as referências pioneiras apresentadas no início deste capítulo, para, a partir delas, localizar a utilização pela Igreja Católica da “última maravilha do século XIX”⁷⁸, na cidade de Salvador. Essa apropriação refere-se não somente à implantação de grandes salas, mas a um conjunto de iniciativas articuladas que diziam respeito a um projeto maior de educação pelo cinema.

Os dados históricos aqui apresentados são referenciados sobretudo nas obras de Sílio Boccanera Júnior (2007) e Geraldo da Costa Leal (1997) acerca das salas de cinema em Salvador. De acordo com os registros por eles apresentados, não demorou muito depois da chegada do cinema à cidade para que se tornasse uma prática também fomentada pela Igreja Católica. Não por acaso, a primeira sala de cinema católica de que se tem registro implantada na capital estava ligada a um colégio confessional, o Liceu Salesiano do Salvador. Em março de 1907, foi criado o Cinema dos Salesianos, com 300 lugares, e, embora funcionasse somente em

⁷⁸ Assim era chamado o cinematógrafo nos programas de divulgação do Cinema Lumière (BOCCANERA JÚNIOR, 2007, pág. 34).

feriados nacionais ou dias festivos do estabelecimento, voltava-se “para entretenimento dos alunos, que nele têm, ao mesmo tempo, uma escola moral, porquanto só se exibiam filmes edificantes e instrutivos” (BOCCANERA JÚNIOR, 2007, p. 71). Exceto para os internos e suas famílias, a entrada exigia convite especial.

Em vésperas do Natal de 1908, a Sociedade São Vicente de Paula, anexa à Igreja de Santo Antônio da Mouraria, utilizou um aparelho da empresa Weil para apresentar fitas temáticas, como O presepe, A Fugida para o Egito e a Árvore de Natal, com cobrança de ingresso. Geraldo da Costa Leal (1997) fala em Cinema Santo Antônio da Mouraria, e Silio Bocannera Júnior (2007) faz referência a uma sala inaugurada em 1913, no mesmo local, com 300 lugares, de propriedade do Centro Católico Baiano, onde se realizavam conferências acompanhadas de projeções cinematográficas, para as quais eram necessários convites.

Em setembro de 1917, a Obra Social Católica implantou o Cinema Recreio São Jerônimo, onde havia funcionado a Biblioteca Pública do Estado e a Biblioteca dos Jesuítas, na Catedral Basílica. Vinculado às Irmãs de Caridade de São Vicente de Paula, tinha 400 cadeiras, funcionava às quintas, sábados, domingos, dias santificados e feriados, tendo recebido mais de 30 mil pessoas no primeiro ano de funcionamento. O ingresso custava 500 réis, mas as crianças que se destacassem nas lições de catecismo, teriam como prêmio a entrada franca no cinema.

À época, Silio Boccanera Júnior afirma:

O intuito de seus fundadores, dentre os quais se destacam, por seus esforços e dedicação, Mons. Flaviano Osório Pimentel, digno Tesoureiro-mór, interino do Cabido Metropolitano da Bahia, foi promover espetáculos exclusivamente de caráter moral, para gozo e ensinamento das famílias e crianças, revertendo o produto líquido em favor das obras sociais católicas: edifica, por um lado, e por outro beneficia a todos, proporcionando, sob tão nobre pensamento, úteis e agradáveis horas de recreio. Exibe filmes de todas as fábricas: mas todos da maior moralidade (...). É muito freqüentado por famílias de escól baiano (BOCCANERA JÚNIOR, 2007, p. 86).

Em setembro de 1922, esse cinema foi reinaugurado em nova sede, junto ao arcebispado, com obras custeadas pela Associação das Senhoras de Caridade. Em março de 1932, a empresa Borges da Mota, que tinha outras salas de exibição na cidade, adquiriu o cinema e incluiu filmes de séries e livres, o que popularizou mais o empreendimento. Em junho de 1933, o cinema incendiou, mas foi reformado, e, em dezembro do mesmo ano, reaberto ao público, marcando uma nova era para a sala,

que passou a ser dirigida pela Congregação Mariana de São Luiz, sob a orientação do frei franciscano Hildebrando Kruthaup, cuja importância foi fundamental na história dos cinemas católicos de Salvador e sobre o qual falaremos mais adiante. No mesmo local, em abril de 1935, o frei inaugurou o Cine Excelsior, que durou mais de cinco décadas (LEAL, 1997).

Antes, porém, também sob a orientação do frei Hildebrando Kruthaup, foi fundada a Casa de Santo Antônio, em junho de 1932, com 550 lugares. É interessante detalhar que os rapazes que freqüentavam a missa aos domingos recebiam cupons, que reunidos em três davam direito a uma entrada no cinema (LEAL, 1997). O mesmo frei liderou também a implantação, em outubro de 1939, do Cinema Pax, o “Gigante da Baixa dos Sapateiros”, com lotação de 1.700 pessoas, e, junto com a Irmã Dulce, do Cinema Roma, em novembro de 1948, com capacidade para 1.850 espectadores. Alguns textos apontam ainda para a inauguração, em 1939, do Cinema Itapagipe, também sob a iniciativa de Hildebrando Kruthaup⁷⁹, mas, na obra de referência que estamos utilizando para estas informações históricas dos cinemas a partir da década de 1920, a de Leal (1997), o Cinema Itapagipe consta como tendo sido inaugurado com o nome de Cinema da Rua do Poço, no ano de 1920, sem ligação com os católicos (LEAL, 1997, p. 140-147).

Todos esses cinemas, exceto o Cine Roma, pertenciam à Congregação Mariana de São Luís, da Comunidade dos Franciscanos, e a renda era revertida para o Círculo Operário da Bahia (COB), ligado a esta comunidade até 1962, liderado pelo frei Hildebrando Kruthaup e pela Irmã Dulce e sobre o qual também veremos mais adiante. E pertenciam ao Círculo Operário, além do Roma, o Cinema Plataforma, cuja existência foi, segundo Leal (1997), pelo menos entre os anos de 1960 e 1982, e o Cinema São Caetano, sobre o qual se tem notícia que existiu durante a década de 60.

Em 1961, o mesmo Colégio Salesiano que havia fundado o primeiro cinema da capital, em 1907, inaugurou o Cinema Nazaré. A pedra fundamental fora lançada ainda em 1950, mas, por falta de verbas, a construção demorou mais de uma década. Ao contrário do Cinema dos Salesianos, que era aberto somente para os alunos e suas famílias, este recebia o público em geral. Em 1967, o cinema foi

⁷⁹ Entre os textos que fazem esta referência, estão os de Olleber (1949) e Fróes e Batalha (1986).

arrendado, e, em 1979, fechado por falta de condições de funcionamento. Depois de reformado, foi reaberto em 1983, com o nome Cinema Jorge Amado, sendo, a partir de então, um cinema lançador, da melhor categoria, com dia reservado para filmes de arte. Entretanto, em 1984 foi anunciado seu final e retorno aos padres salesianos (SILVA, 2000; LEAL, 1997).

Como se pode notar, havia um circuito católico de exibição, o maior da cidade e que, embora estivesse sob os preceitos da doutrina da Igreja, fazia frente ao circuito comercial tradicional. Pelo levantamento de dados que realizei, eram, inclusive, os preferidos para os programas familiares, provavelmente pelo julgamento de que neles estaria garantida a exibição do “bom cinema”, aquele que serviria à moral, a moralização e à educação de crianças, jovens e adultos.

4.3 Frei Hildebrando Kruthaup e o ideal do bom cinema

Como evidenciado no terceiro capítulo, os empreendimentos católicos relacionados ao cinema em diversas partes do país seguiam as instruções hierárquicas, mas parecem só ter sido possíveis graças ao empenho e envolvimento de indivíduos que compunham o apostolado cinematográfico, vinculando suas trajetórias a esse trabalho, habitualmente numa perspectiva de se educar cultural e moralmente para o cinema e pelo cinema.

Na Bahia, os dados coletados pela pesquisa evidenciam que a grande figura de referência nesse sentido é o frei franciscano Hildebrando Kruthaup. À procura de mais informações no Convento de São Francisco, em Salvador, encontrei-me com frei Hugo Fragoso⁸⁰, que possibilitou o acesso a registros, como livros, revistas e jornais⁸¹, que ampliaram a compreensão do que o Frei Hildebrando representou na relação entre a Igreja e o cinema na Bahia.

⁸⁰ A visita ao convento foi realizada nos dias 7 e 8 de agosto de 2008. Historiador, o frei Hugo Fragoso é responsável pela biblioteca do Convento de São Francisco. A pessoa dele e o tratamento que me deu durante as nossas pesquisas, selecionando e indicando os materiais a serem analisados, nos remete a pensar na figura do “guardião da memória” tratada, sob diferentes denominações, por alguns autores, como é o caso de Pollak (1989, p. 10), quando diz que o trabalho de controle da memória é organizado nas instituições mais formais pelo acesso dos pesquisadores aos arquivos e pelo emprego de “historiadores da casa”.

⁸¹ Tive acesso às seguintes fontes sobre o frei Hildebrando: Fróes e Batalha (1986), Souza (1996), Fragoso [198-?] e Brigham (2007).

De acordo com os dados biográficos apresentados nas fontes consultadas, o Frei Hildebrando nasceu em Boringhausen, norte da Alemanha, em 1902, tendo entrado para a Ordem dos Franciscanos em 1923, e vindo para o Brasil em 1924, onde terminou, em Olinda, o noviciado iniciado na Alemanha. Logo após, veio para a Bahia, fazer o curso de Filosofia e Teologia, em Salvador. Em 1930, depois da ordenação sacerdotal (1929), começou a dirigir a revista mensal *Orbe Seráfico*, voltada para os membros da Ordem Terceira de São Francisco, e, depois, a Tipografia São Francisco, de propriedade da Comunidade Franciscana da Bahia e que editava o importante periódico *Mensageiro da Fé*. Também nos primeiros anos da década de 30, foi diretor espiritual (assistente eclesiástico) da Congregação Mariana de São Luiz.

Entre as várias realizações, a mais destacada nas fontes consultadas e pela qual ele ganhou o respeito e a admiração de diversos segmentos da sociedade baiana e a oposição de outros foi o *Círculo Operário da Bahia* (COB). Na verdade, o movimento operário original, criado pelo Frei Hildebrando e pela Irmã Dulce, foi a *União Operária de São Francisco* (Uosf), em 1937, que, por uma visão política do frei acerca da importância de adesão ao movimento nacional, viria, então, a se tornar o COB.

O frei foi o grande líder do circulismo na Bahia. Segundo Souza (1996), o Frei Hildebrando era simpatizado pelas elites baianas, que viam em sua ação junto ao operariado uma forma de amenizar as tensões existentes no seio daquela classe e também por combater o comunismo. Entre os operários, a opinião a seu respeito não era consensual: de um lado, os segmentos mais organizados e combativos – já sob influência dos militantes do PCB – o viam como um clérigo a serviço das elites; de outro, nos quais era mais forte a idéia do circulismo, era conhecido como “o amigo dos operários” (SOUZA, 1996).

Conforme dito anteriormente, o Brasil vivia, na primeira metade do século passado, a chamada neocristandade, e, segundo Souza (1996), o espírito empreendedor de Frei Hildebrando não poderia ter encontrado campo mais fértil para seu trabalho que o Brasil das décadas de 20 a 40, incentivando a participação do laicato católico e buscando ampliar a influência da Igreja no meio operário.

Ora, por ser alemão, o frei sofreu inúmeras represálias em decorrência da Segunda Guerra Mundial. Todos os alemães eram vistos como inimigos, e muitos deles foram acusados, perseguidos e investigados pela polícia.

À época, em 1945, Jorge Amado escrevia no livro *Bahia de Todos os Santos*:

Depois fizeram uma absoluta maioria alemã e nos dias de hoje à celebridade arquitetônica da Igreja e do Convento juntou-se a triste celebridade da Ação Quinta-Colunista dos referidos religiosos que, no dizer do povo, conspiravam na Igreja e no Convento contra a segurança do Brasil, chefiados por um nome de Hidelbrando (sic). Alguns desses frades foram processados mas o processo era quase uma pilhéria de tão mal dirigido e uma absolvição os deixou em liberdade. Mas não parou a murmuração popular que garante pela existência de estações clandestinas de rádio no interior do Convento, o que parece muito provável. A verdade é que os frades são nazistas e o tal Frei Hdelbrando mantém uma enorme catequese fascista entre os operários. Sua ação nesse sentido é a mais nefasta possível (AMADO, 1945 *apud* FRAGOSO, 198-?)⁸².

Assim, o Frei Hildebrando teve que se afastar do COB, por imposição do arcebispo da Bahia, Dom Augusto Álvaro da Silva, que exigiu a retirada de todos os alemães da direção de instituições religiosas. Retornou ao movimento em 1949, dando seguimento às realizações. Entretanto, já havia dissidências no movimento, coincidentes com a transferência do frei a Recife, em 1955, de onde, um triênio depois, foi para Fortaleza, retornando à Bahia somente em 1961. Logo, numa grave crise interna, o COB desvinculou-se da Comunidade Franciscana, e o Frei Hildebrando teve, em 1962, de afastar-se definitivamente da obra, que fora a “menina de seus olhos”. Segundo Fragoso (198-?), para Frei Hildebrando foi um “cálice de amargura” essa atitude de ingratidão do Círculo Operário, que o retribuiu tantos anos de trabalho com injustiças, calúnias, ameaças, acusações e processos. Inclusive, ali se abalava os fundamentos de uma amizade de 30 anos entre o frei e a Irmã Dulce, que só viria a ser reatada em 1975.

Em 1949, foram-lhe prestadas várias homenagens, por ocasião das bodas de prata de sua chegada ao Brasil, quando ele recebeu o título de cidadão brasileiro, concedido pelo presidente da República, general Eurico Gaspar Dutra, em solenidade realizada no salão do Cine Excelsior⁸³.

⁸² A partir de 1976, as edições do livro *Bahia de Todos os Santos* não trazem mais este trecho.

⁸³ Mais tarde, outras homenagens foram prestadas ao Frei Hildebrando: em 1968, foi condecorado pelo governo alemão por relevantes serviços prestados ao Brasil; e, em 1974, recebeu o título de Cidadão Baiano e viu uma praça com o seu nome ser inaugurada em Salvador, em comemoração às bodas de ouro da sua chegada ao Brasil.

Na ocasião, o orador oficial da entrega do título, o deputado estadual Jorge Calmon, afirma:

Na ocasião do seu título de naturalização, preferimos ver, menos o atendimento de um pedido, do que uma outorga, por parte do Brasil, dessa distinção, que é a maior que nos seria possível conferir. Porque, deveras, frei Hildebrando, com sua ação social, benemérita e infatigável, adquiriu o direito de ser, de plena justiça, cidadão deste país (CALMON, 1949, p. 54).

Para o frei Hugo Fragoso, esse reconhecimento oficial foi como um “ato de reparação diante da pecha que lhe foi lançada em rosto, durante a Guerra, de ser ele um nazista a tramar contra o Brasil a serviço da Alemanha”, acusação que teria sido o seu “cálice de amargura” (FRAGOSO, 198-?).

Nos anos em que esteve à frente do Círculo Operário da Bahia, as suas realizações colaboraram com os seus ideais de cunho social-evangelizador, entre elas os cinemas. Uma publicação da Homenagem da Bahia ao Frei Hildebrando, no ano de 1949, em trecho escrito por representante do Desperta, Mocidade!, órgão do Círculo de Estudos da Congregação Mariana de São Luís, dizia do seu exemplo nesse campo:

Atentai, bem, ó Mocidade! (...) Eis aqui em BOM EXEMPLO. Um IDEAL sublime! (...) Mas, qual é o IDEAL dêste frade? – Vede, Mocidade, como é grande, como é bonito, como nos enche o coração de entusiasmo, e si não nos dá vontade de lhe seguir os passos. Vêde o que é belo. Vêde seu IDEAL: O BOM CINEMA. – O BOM RÁDIO. – A MENTALIDADE CRISTÃ. – A PAZ SOCIAL. – A BOA IMPRENSA (OLLEBER, 1949, p. 64).

Como prova do “*bom ideal*”, o texto aponta um esboço das idealizações, trabalhos e realizações do Frei Hildebrando, como os cinemas, a Rádio Excelsior da Bahia (ZYD-8), a Casa de Retiro São Francisco e a Editora Mensageiro da Fé Ltda. Quanto aos cinemas, são citados: a Casa de Santo Antônio, o Excelsior, o Pax, o Itapagipe e o “colossal, babilônico e moderníssimo” Cine Roma. O autor diz:

Eis seu Ideal do BOM CINEMA. Bons cinemas, cinemas moralizadores, cinemas que eduquem, moralizem e distraiam. Cinemas que chamem todos a si, desviando todos dos máus cinemas. Cinemas que exijam dos produtores cinematográficos bons filmes...ou os ponham na alternativa: ou bons filmes, ou maus negócios...(OLLEBER, 1949, p. 65).

Como dito, os cinemas, exceto o Cine Roma, eram de propriedade da Congregação Mariana de São Luís, e, como havia uma ligação intrínseca entre a

Congregação e o COB, pois a maioria dos associados eram os congregados, a maior parte da renda das salas era destinada ao Círculo. O COB, por sua vez, era proprietário, na década de 50, do Cine Roma, do Cine São Caetano e do Cine Plataforma. Assim, durante muitos anos, os cinemas se constituíram a principal fonte de renda do COB.

Mas o frei não estava interessado somente na utilização do cinema como recurso financeiro para as obras sociais e religiosas; ele tinha, segundo Souza (1996), um projeto de desenvolvimento do cinema católico, explicitado no 4º Congresso Nacional dos Círculos Operários do Brasil, em 1942, quando ele apresentou a tese “Os Círculos Operários e o cinema”. Nela, ele explicita que a primeira coisa a fazer seria a construção de uma rede de cinemas católicos no país. Com isso, seria possível importar um bom número de filmes católicos produzidos em outros países. Com o gradativo aumento do número de salas, poder-se-ia então pensar em fundar uma companhia de produção católica, e, na impossibilidade disso, o Secretariado da Ação Católica Brasileira acordaria com as companhias nacionais a produção de filmes condizentes com a doutrina da Igreja em troca da exibição dos filmes no circuito de cinemas católicos.

Pode notar como o Frei Hildebrando parece ser um indivíduo à frente do seu tempo, no que diz respeito ao contexto institucional ao qual estava vinculado. Obviamente, as suas ações devem ter incorporado as instruções papais a partir da *Vigilanti Cura*, de 1936, e das representações nacionais da Igreja, das décadas de 40 e 50, às quais o segundo e o terceiro capítulo fazem referência. Mas é importante lembrar que as suas primeiras e importantes iniciativas, a da Casa de Santo Antônio (1932) e do Cine Excelsior (1935) são anteriores a essas normas de difusão do “bom cinema” por meio da implantação de salas e de moralização através do controle do que era exibido. E, para que o cinema servisse para o bem, nas salas de propriedade ou administradas pelo COB, o frei Hildebrando fazia questão de cuidar desde a escolha e aquisição dos filmes que eram exibidos, até os cartazes que eram afixados nas entradas, passando pela censura às cenas que julgava inadequadas.

Para alguns, como o crítico baiano de cinema, Hamilton Correia (informação verbal)⁸⁴, a marca que ficou sobre o Frei Hildebrando foi a da censura aos filmes:

⁸⁴ Hamilton Correia nos concedeu entrevista em 4 de agosto de 2008, em Salvador.

A Igreja Católica só funcionou com a censura, que tinha nos circuitos católicos daqui, além da censura normal do Brasil. O Frei Hildebrando todo filme ele assistia antes, assistia com a tesoura na mão. É como aquela história do filme Cinema Paradiso, em que o padre, vendo o filme, toca uma buzina, e o operador coloca um papelzinho para marcar onde deve ser cortada a cena. Essa era a única atuação dos católicos.

Abrindo um parêntese para considerar que Hamilton Correia fazia parte de um outro movimento cinematográfico, o dos jovens freqüentadores do Clube de Cinema da Bahia, sobre o qual falei anteriormente, podemos notar, mais uma vez, como a memória se dá a partir de um trabalho de gestão individual e coletivo das significações, num dado contexto social sem se anularem as variantes individuais e suas forças interpretativas. Certamente, para aqueles jovens cineclubistas, a censura, de qualquer ordem, representava um atentado à sétima arte como expressão humana, política, social e cultural. Como diria Pollak (1989, p. 10), “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo”.

Com efeito, por outro lado, como foi explicitado acima, por ocasião das homenagens que foram prestadas ao frei, fica evidente que as suas ações eram vistas para além da censura, não só nos meios católicos, mas também em outros âmbitos sociais. O frei Hugo Fragozo relata que a influencia do Frei Hildebrando era tão ampla que o então governador da Bahia, Otávio Mangabeira, afirmava que ele deveria ser o prefeito de Salvador (informação verbal)⁸⁵.

No meio católico, a sua projeção era nacional e internacional. Por exemplo, ele foi, junto com Mansueto de Gregório (de São Paulo, dirigente do Circuito de Cinemas Católicos do Brasil e Presidente do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Estado de São Paulo), representante do Brasil, no Congresso Internacional dos Profissionais do Cinema, realizado em Roma, em 1950, sob os auspícios do Centro Católico Cinematográfico de Roma e da Ocic. Do congresso participaram 23 nações, tendo presentes ou representados produtores, distribuidores, exibidores, técnicos, críticos, artistas de renome e cientistas, a apoiarem as diretrizes da Igreja Católica.

Segundo a edição de outubro de 1950 da revista Mensageiro da Fé, os representantes brasileiros demonstraram as realizações práticas do apostolado do cinema no Brasil, num volumoso álbum, com numerosas fotografias dos cinemas católicos e imprensa especialista que trabalhava na divulgação dos bons filmes,

⁸⁵ Depoimento em entrevista que realizei em 7 de agosto de 2008.

despertando pelos franciscanos especial atenção por conta dos “magníficos” cinemas católicos de Salvador, obra “notável” do Frei Hildebrando. Na ocasião, numa das sessões do Congresso de Roma, o frei foi vivamente aclamado ao tomarem conhecimento de suas realizações no apostolado do cinema (OS FRANCISCANOS..., 1950, p. 6). Ao saírem, ouviram do Padre Geraldo, da Ordem Franciscana:

A missão franciscana educa: religiosa e oficial. O religioso que se dedicasse exclusivamente a vida espiritual, descuidando-se da ação social, não estaria praticando o verdadeiro espírito franciscano. Também não é a Igreja contra o cinema em si. É através do cinema que atraímos as multidões; portanto, tudo quanto fizerdes em prol do apostolado do bom cinema, merece todo nosso apoio (OS FRANCISCANOS..., 1950, p. 6).

Ora, na Bahia, este apostolado havia sido iniciado pelo Frei Hildebrando e irradiado para São Paulo, Ceará e outros estados e cidades. O frei Hugo Fragoso relata que D. Fragoso, de quem se falou no terceiro capítulo, por ter sido o grande incentivador do cineclubismo católico em João Pessoa, veio à Bahia “aprender como o frei Hildebrando sobre a administração de uma sala de cinema” (informação verbal)⁸⁶. Além disso, outras congregações, referenciando-se nos franciscanos no apostolado do cinema, implantaram cinemas paroquiais, como a Congregação de Sion, Nazaristas, Redentoristas, Assuncionistas e outras (OS FRANCISCANOS..., 1950, p. 6).

Em 1954, a edição de junho da Revista Eclesiástica da Bahia lembrava que, no mês anterior, havia-se festejado as bodas de prata do sacerdócio do frei. Dizia que os amigos e admiradores do seu idealismo cristão, bem como organizações que receberam o seu influxo criador, desejaram prestar-lhe várias homenagens, o que não foi permitido pela humildade do frei, somente tendo havido uma missa em ação de graças na Casa do Retiro de São Francisco, uma das suas obras. A revista, entretanto, como Órgão Oficial da Província Eclesiástica da Bahia, reconhecendo-o como sacerdote que prestava “excepcionais serviços à religião e à Bahia”, apresentou as suas obras mais destacadas, entre elas os cinemas: “Neste sector, a sua obra agigantou-se de tal modo que, presentemente, predomina nesta cidade, o circuito de cinemas católicos, com as melhores e mais bem aparelhadas salas de espetáculos” (FREI..., 1954, p. 170-171).

⁸⁶ Entrevista realizada em 7 de agosto de 2008.

Em 1955, o Frei Hidelbrando foi transferido para Recife, para o apostolado no Hospital Oswaldo Cruz, as missões populares e o combate ao espiritismo. Já não tinha como ter controle sobre os cinemas. Em 1961, quando retornou à Bahia, as salas estavam dando prejuízos, que só cessaram quando ele foi ao Rio de Janeiro e anulou os contratos que haviam sido mal elaborados.

Em 1985, ano anterior ao seu falecimento, o frei consentiu em dar uma entrevista sobre a sua biografia para publicação de um livro a ser vendido em benefício da Obra do Auxílio Fraternal, de D. Dalva Mattos (FRÓES e BATALHA, 1985). Nesta entrevista, quando perguntado dos cinemas, ele diz:

Não quero mais falar de cinemas. Já falei em outras entrevistas, especialmente naquela em que eu disse que, ao voltar para a Bahia, depois de 6 anos de ausência, encontrei os cinemas dando prejuízos. [Com a insistência da repórter – Mas, Frei, por que o senhor não quer falar de cinema, se foi uma das suas maiores atuações aqui na Bahia –, ele responde]. É que esse assunto é muito desagradável pra mim. O cinema me deu tantos desgostos, sobretudo ultimamente, causou-me tantos sofrimentos, que eu não gostaria de reviver essas coisas [Com mais uma insistência da repórter – Mas não vamos reviver. Vamos apenas conversar–, que já introduziu uma pergunta sobre os cinemas, o frei então começou a relatar] (FRAGOSO, 1985).

Quando o frei havia tomado posse da direção da Congregação Mariana de São Luís, já havia o cinema São Jerônimo, no qual ele passou a fazer a censura aos filmes, o que também viria a fazer depois nos outros cinemas da rede. “Porque eu queria que esses cinemas só apresentassem filmes que as famílias pudessem ver e deixar que os filhos vissem, sem preocupação”, ele justifica. Explica ainda que os cortes eram feitos sem prejuízo para as seqüências, para a integridade do filme. O frei cuidava ainda, pessoalmente, da aquisição dos filmes que eram exibidos nos cinemas. Diz que “sempre procurava trazer os melhores filmes dos melhores artistas da época” (FRAGOSO, 1986, p.141-142).

Quando perguntado sobre os filmes que fizeram sucesso, a impressão que se tem é que o relato toma outro rumo. O frei parece lembrar-se com entusiasmo, pois detalha, entre outras coisas, os nomes dos filmes, as salas em que foram respectivamente exibidos, os públicos a que atingiam, os nomes dos atores, as modas que lançavam, as histórias, as trilhas sonoras e até determinadas frases ditas nos filmes.

É ilustrativo a esse respeito um pequeno trecho relatado sobre o filme “Deuses de Barro”:

Ah, era um filme muito bonito, com um grande ator alemão, Otto Kruger. Era uma história de médicos. E terminava com uma frase inesquecível, quando o médico via baldados os esforços para salvar o doente: “Nós só podemos o possível; só Deus pode o impossível” (FRAGOSO, 1985, p. 143-144).

Ou ainda quando fala sobre os filmes importantes, o frei parece entusiasmado:

Sim, agora me lembro de um super filme da Fox, NO PORTAL DA VIDA, com Spancer Tracy, Doris Kenion e Tommy Conlon, que foi dirigido pelo genial Frank Borzage, que foi o produtor de SÉTIMO CÉU e HONRARÁS TUA MÃE. Também outro filme que demorou em cartaz foi MÃE, proibido na Rússia, com W. Barows-kaia. PROCELAS DO CORAÇÃO, com Ramon Navarro, e a primeira versão de BEN HUR, com Ramon Navarro. Enfim, esses foram os bons tempos de minha rede de cinemas, na Bahia. Tempos em que eu trazia, principalmente para o Excelsior, o que havia de melhor e mais escolhido (FRAGOSO, 1985, p. 146).

É importante lembrar que isso dizia respeito a acontecimentos de mais de meio século passado da data da entrevista, na qual o frei estava com seus 83 anos. Quando a repórter ratifica o quão foi boa a conversa sobre os cinemas, ele não hesita: “É. Eu sei que jornalista é uma gente teimosa, e sei que você está dizendo isto, mas o que vocês querem mesmo, é saber do outro lado da questão” (FRAGOSO, 1985, p. 146). O outro lado a que se refere são os aborrecimentos com os cinemas, dos quais ele parece se chatear ao lembrar. Ele refere-se aos cartazes dos filmes cuja colocação nas salas de espera ficava a cargo de quem tomava conta dos cinemas e que às vezes eram publicados à revelia dele, contendo conteúdo “impróprio”. Quando questionado se não eram pessoas de confiança a quem ele entregava os cinemas, ele esclarece:

Eram. Mas nunca lhe aconteceu de confiar em alguém que de repente resolve uma coisa que você não aprova? Pode até ser sem maldade, mas as conseqüências são as mesmas que seriam, se houvesse maldade. E isto aconteceu. Faziam um cartaz mais ousado, para chamar a atenção e, antes que chegasse ao meu conhecimento, já alguma pessoa, dessas que gostam de policiar tudo, tinha levado o fato às autoridades religiosas. E aí surgiam grandes aborrecimentos (FRAGOSO, 1985, p. 147).

Os aborrecimentos foram ainda maiores com o arrendamento dos cinemas, por não mais estarem dando o lucro esperado, porque, embora alugados a pessoas de confiança, os contratos foram passando de mão em mão. Ele diz: “Cada filme pornográfico que era exibido no Excelsior, eu ia para a cama” (FRAGOSO, 1985, p. 148). Embora o cinema de que ele fala tivesse voltado às mãos da Congregação

Mariana, ele lamenta: “Mas eu já estou velho e doente, não posso fazer voltar os bons tempos do cinema Excelsior” (FRAGOSO, 1985, p. 148). Antes de responder, por insistência da repórter, a essa última pergunta, sobre o Cine Excelsior, o frei foi enfático, quando falava dos aborrecimentos: “E disto, tenham paciência, não vou falar mais” (FRAGOSO, 1985, p. 147).

Podemos perceber neste exemplo do Frei Hildebrando como a memória sintetiza a lembrança e o esquecimento, e como o esquecimento está relacionado ao não-dito. Como visto no primeiro capítulo, desde os escritores gregos, passando por Freud e chegando à Teoria Social, podemos associar o esquecido e o não-dito ao indesejável no acesso às vivências do passado que repercutem no presente. Remetemos a Michel Pollak (1988), quando, ao tratar de “Memória, esquecimento e silêncio”, salienta a importância das motivações pessoais, ao lado das políticas, nas disputas da memória e na função do não-dito. Para Pollak, tendem a ficar no subterrâneo as lembranças proibidas, indizíveis ou vergonhosas, numa “tipologia de discursos, de silêncios, e também de alusões e metáforas, moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal entendidos” (POLLAK, 1988, p. 8).

Assim, o silêncio porta um estatuto diferente do esquecimento, integrando um trabalho de gestão da memória segundo as possibilidades de comunicação com os outros, o que ratifica que, mesmo no nível individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida (POLLAK, 1989). Mais que isso, essas lembranças são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante (POLLAK, 1988).

Então, apesar do desejo inicial do Frei Hildebrando em manter no silêncio as suas memórias do cinema, no que diz respeito ao que lhe causou dor e decepção, ele continua a falar, pois o mesmo objeto lhe havia sido um motivador na vida individual e social, conforme podemos perceber nos depoimentos.

4.4 Cinema e formação da juventude: uma visão a partir do Mensageiro da Fé

Os documentos papais e as instruções nacionais da Igreja sempre demonstraram uma preocupação prioritária com a influência do cinema na formação da juventude conforme pudemos notar, nos capítulos anteriores, tanto em trechos desses documentos quanto nos exemplos das ações implementada.

Durante o processo de análise do material produzido pela revista Mensageiro da Fé, um dos mais importantes veículos católicos em circulação na capital baiana⁸⁷, percebi que o tema foi o mais recorrente, entre as edições das décadas de 1930 a 1960. Desta forma, julgo oportuno, antes de apresentar, mais adiante, como as escolas católicas de Salvador empreenderam os direcionamentos da Igreja para a educação cinematográfica, apresentar um pouco dessa publicização do tratamento dado à relação cinema-educação, tida aqui não só relacionada à educação escolar, mas aos amplos processos de aprendizado envolvendo outros meios, como o próprio cinema.

Um dos mais importantes pensadores católicos acerca da relação entre cinema e educação, o professor Jônatas Serrano, que publicou, em 1930, o primeiro livro sobre o assunto no país, “Cinema e Educação”, argumentava em texto publicado na revista Mensageiro da Fé de 15 de setembro de 1935:

Aqui no Brasil parece que ainda há muita gente – catholica ou não – que considera o cinema simples divertimento de jovens, - coisa portanto sem maior valor, ninharia de que não vale cogitar. Outros, assustados com a parte cada vez maior que o Cinema vae tendo no orçamento da família e com a evidente influencia dos films na vida social, de hoje, nas modas, nas opiniões, nas preferências dos jovens, - pedem uma acção repressiva á Censura Official, á Polícia, ao Estado enfim. Muitos amaldiçoam o cinema, accusando-o de responsável pela anarchia geral das idéias e pelo afrouxamento de toda a disciplina. Chegam a negar que há Cinema Educativo. Há em tudo isso um lamentável erro de psychologia. A verdade é que o Cinema, como o Theatro, como o Livro, como o Jornal, é, será, poderá ser o que delle fazemos ou fizermos. A acção repressiva, o combate ao mau cinema, é uma necessidade que se impõe. Não resolve, porém, sactisfatoriamente, o problema. A acção positiva, a producção, a circulação, a recommendação dos bons films é dever inadiável dos que amam a Arte, a Educação, a Cultura, digna do nosso século. E o primeiro passo nessa direcção é entender do assumpto, estudá-lo, dar a devida attenção. Desinteressar-se delle é outro lamentável erro de psychologia (SERRANO, 1935, p. 138).

O autor sublinha ainda a tendência, revelada no Congresso Internacional da Cinematografia, em Berlim, de o Estado assumir o controle do cinema, o que seria

⁸⁷ A revista Mensageiro da Fé era quinzenal, publicada desde o ano de 1894, um ano após a chegada dos franciscanos italianos à Bahia. Quando foi assumida pelo Frei Hildebrando Kruthaup na década de 30, publicava 40 mil exemplares, que circulavam por Salvador e outras cidades da Bahia. Foi um importante veículo de comunicação católico, que veiculava não somente a visão dos franciscanos acerca dos mais diversos assuntos, mas trazia notícias das ações católicas no Brasil e no mundo. Entre os assuntos que figuravam na revista, o cinema não deixou de ser tratado, sob os mais diversos prismas.

um “pecado original”, que demandava a atenção para que fosse revertido, tendo, então, os católicos, um papel fundamental a assumir⁸⁸.

Na edição de 15 de junho de 1941, Paulo de Damasco manifesta a sua opinião sobre a ineficácia da condenação sumária ao cinema, ao tempo em que considera:

Ora, o cinema é uma das maravilhosas conquistas da inteligência humana, na sua sede insaciável de progresso. A ninguém é lícito maldizer desse belo ideal do homem de progredir, de se elevar pela ciência e pelo saber, sempre e cada vez mais. A ninguém é lícito nem dado deter o espírito humano nos seus vôos alondorados para o mais e para o melhor. [...] Depois, o cinema é, hoje em dia, uma das preferidas das distrações, e não há lei alguma que proíba a distração, desde que seja honesta e boa. Além disso, também, como elemento educativo, é o cinema de extraordinária força de penetração, pelo que urge não deixarmos que dele se utilizem, discricionariamente, as potências do mal com o fim de corromper e escandalizar (DAMASCO, 1941, p. 22).

O assunto do cinema-educação foi recorrente em 1944. Na primeira edição de maio daquele ano, o texto “Divertimentos e Educação Cristã”, citando o exemplo de Davi, o rei de Israel, que dançou diante do Senhor, não sendo por isso desrespeitoso, fala dos divertimentos procurados pela mocidade, entre eles o cinema.

O artigo ressalta:

A Igreja não é contra distrações sadias, provam-nos tantos colégios católicos, mantidos por Religiosos ou Religiosas, onde, além das salas de estudo, do gabinete de física, duma área ampla para exercícios físicos, existe quase sempre também um teatro-cinema para fornecer distração agradável e pura aos alunos e seus parentes (DIVERTIMENTOS..., 1944).

As três edições seguintes àquela, a segunda de maio e as duas de junho, trazem um texto continuado exclusivamente sobre o cinema e a educação. Primeiro, o cinema é apontado como “uma escola de perversão em que se dão cursos completos da ciência do mal, de todos os crimes e misérias que flagelam a humanidade, como o roubo, o assassinio, a traição, o ódio, a corrupção mais tôrpe”. Junto a isso, fala da responsabilidade dos pais no que oferecem ou permitem aos

⁸⁸ No Brasil, com raízes no processo de separação entre a Igreja Católica e o Estado em fins do século XIX, havia um intensa disputa entre as duas instâncias pela educação no país, que ficou mais explícita durante o Governo Vargas, mais especificamente na gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde. O cinema estava inserido nessas tensões, pois ambos já haviam percebido o seu potencial educador.

filhos, que vão desenvolvendo os gostos. A culpa primordial do que se via seria não primordialmente dos donos ou empresários das salas de cinema, mas do próprio público, formado pelos pais cristãos, pelas mães cristãs e pelos seus filhos e filhas. A solução seria, então, a atenção à cotação dos filmes que era publicada semanalmente pela Ação Católica Brasileira, no Rio de Janeiro, e que servia de guia para os demais estados. É feita menção ao Código de Menores que figurava à época, estabelecendo respectivos limites de acesso ao cinema, para, respectivamente, menores de cinco, de 14 e de 18 anos, sendo o juiz de menores a autoridade competente para se evitar que “transgrida a lei e se envenene a alma da juventude em espetáculos pouco morais”. Mas dificuldades se apresentavam devido à vastidão do país e à insuficiência dos meios de comunicação e de fiscalização/repressão.

Assim, os pais são conclamados a serem o “juiz de menor” em seu próprio lar:

Não vos falta nem a autoridade nem a independência nem a fôrça para desempenhardes bem a vossa sublime missão! Quando passa um filme que prega as virtudes, a solidariedade, um filme que desenvolve os sentimentos de abnegação, dedicação, como o amor às coisas nobres da natureza humana, quando passa um filme que ajuda à escola, administrando conhecimentos úteis, quando passa um filme que brandamente distrai sem ofender, querendo, levai ou enviai, conforme os dispositivos da lei, os vossos filhos menores! Sede vigilantes para eles não caírem numa armadilha armada e escondida hábil e freqüentemente debaixo de anúncios inocentes! [...] Recordem-se os pais e quantos cuidam de crianças, de que hão de dar severas contas a Deus das almas que lhes foram confiadas e que um só espetáculo pode ser fatal à salvação dessas crianças (EDUCAÇÃO..., 1944).

Em 1948, o mesmo assunto era tratado na edição de janeiro, num texto intitulado “Há perigo nos filmes”, no qual se diz que, muitas vezes, a classificação não corresponde ao amadurecimento da criança ou do jovem.

O exemplo é o das séries, que eram permitidas às crianças:

A meninada fica pressurosa para os cinemas para acompanhar tal série e fica para morrer se acontece perder um capítulo. [...] Não há nada demais que os menores não possam ver, afirmam. Mas, querem, por acaso melhor escola de roubo e assassinatos. [...] Isso não só desvia a moral das crianças, como afeta a sua saúde. Soube há poucos dias que o Juizado de Menores havia recebido uma queixa em virtude do melindroso estado de nervos que se encontra um menor, assíduo freqüentador das matinais domingueiras em um dos principais cinemas da cidade (HÁ PERIGO..., 1948).

Outro exemplo é dado na edição de julho de 1950, contando que, em Simões Dias, Sergipe, um rapaz de 14 anos havia forjado um assalto ao cofre do patrão, inspirando-se, para toda a trama, num filme que havia assistido. Nesta, como na maioria das vezes, aos pais era atribuída a responsabilidade pela “perdição” dos filhos por causa do cinema (CINEMA..., 1950).

A tendência das opiniões era distinta nos diferentes textos, uns postos a acentuar o caráter maléfico dos filmes na formação da juventude. Outros, embora não deixassem de reconhecer esse lado, tendiam a apontar outras características e possibilidades.

Um poético texto do início de 1949 é um exemplo dessa análise.

A cinematografia é uma verdadeira arte. É expressão artística e em grande escala também satisfação do anseio tão vivo na alma do homem moderno, por felicidade vinda de fora. É arte para o homem comum e para a grande massa. No cinema, estes dois que se sentem enganados no tocante à herança dos bens desta terra, acham seu bom direito. Ou crêem pelo menos achá-lo; mesmo que seja apenas uma visão de um sonho ou um mundo de belas aparências. Não faz mal: “Aqui eu sou gente. Aqui eu posso estar” (WINTZ, 1949, p.3).

Pondera o autor que, por tão bela, agradável e maravilhosa, a arte cinematográfica não estaria isenta de “sedutora problematidade”:

Sabemos bem que a ele, como a toda a arte, não cabe pregar, moralizar, doutrinar no sentido estrito. Ele é expressão, representação, “ludus”; é às vezes delicioso, às vezes maravilhoso, às vezes assustador, é fantasia que distrai, que comove, que nos atrai e repelentes símbolos de sua variada linguagem em quadros, deve significar os escuros hieróglifos da vida. Aqui começa o grave problema do cinema, nossa distinção e nossa decidida contradição a ele. Pois nem tudo o que se chama de filme e cinema é legítima arte (WINTZ, 1949, p.3).

Conferências cinematográficas, censura, leis, criação de cinemas próprios e produção própria seriam esforços justos e eficientes, mas não tirariam a problemática do cinema, sobretudo a produção própria, porque “um tal cinema católico” não seria melhor que os outros.

O autor esclarece:

Pois, o que por fim se trata aqui é muito mais do que a simples questão do filme: trata-se de nossa posição essencial para com a moderna cultura e o mundo, que em grandes extensões parece estar ou está mesmo secularizado, descristianizado ou até ateizado. Nós nos inclinamos então a fugir diante de uma tal cultura de tal mundo, para um ghetto cristão [...]. Numa teoria de defesa, que talvez uma vez ou outra, passageiramente,

esteve certa, há um trágico erro. Pois nós não nos guardamos praticamente de coisa alguma porque simplesmente é impossível fechar-se hermeticamente antes os contactos dados, não só diariamente, mas a cada instante, com a variedade da vida moderna (WINTZ, 1949, p.3).

Ora, o cerne da questão estaria na formação:

Nós devemos interiormente nos formar – e naturalmente mais ainda os jovens de tal maneira, que suportemos cristãmente os embates da vida.(...) Com isto, o problema do cinema e nossos sérios cuidados com ele torna-se uma questão da educação e da formação certa. Uma coisa do espírito, de distinção e convicção; uma tarefa que diz respeito a nós pais, mestres e curas d'almas de uma maneira como não estávamos acostumados (WINTZ, 1949, p.3).

Em janeiro de 1951, o Frei Venâncio, da Ordem dos Franciscanos, tinha um texto publicado no mensageiro da Fé, sob o título “Meninos e Cinemas”, no qual defende:

O filme instrutivo tornou-se auxílio indispensável ao ensino. Não há outro meio que tanto quanto a fita prenda a atenção e concentração dos alunos. O filme não transmite apenas conhecimentos novos, mas também influi na formação do caráter e do gosto estético (VENÂNCIO, 1951 , p. 5).

Em oposição aos filmes instrutivos, haveria os recreativos, que eram os preferidos, exercendo uma “influência incalculável” sobre os jovens: “modas, maneiras boas e más, delitos e crimes”. Inclusive, estatísticas cada vez mais onerosas de criminalidade juvenil estariam esclarecidas pela má influência do filme recreativo. A solução não estaria, para o Frei Venâncio, na proibição da assistência de todo e qualquer filme, mas na observância do “valor educativo ou pelo menos ausência de qualquer efeito nocivo na fita” e “respeito a todos os sentimentos religiosos e morais” (VENÂNCIO, 1951 , p. 5).

A educação dos espectadores também figurava como necessidade frente ao cinema num texto de 16 de outubro de 1960, transcrito da Revista del Cinematografo, 1959, n. 8, p. 33). Isso seria necessário frente à moral própria que apresenta o cinema comercial, que seria “uma estranha mistura de princípios tomados de empréstimos às mais disparatadas doutrinas e reduzidas a função de normas comuns, a serem observadas na realização dos filmes”. Citando as mais significativas condutas morais expressas nos filmes, o autor propõe que, para neutralizar a cilada latente nos filmes, não haveria outro meio: “educar os

espectadores, desenvolver seu sentimento crítico de tal forma que eles, no decorrer da representação, assumam uma atitude positivamente crítica, e não, como acontece em geral, negativamente receptiva” (MORAL, 1960, p. 1).

Junto à formação moral das pessoas, sobretudo das crianças e adolescentes, haveria a influência do cinema no corpo, nos gestos, no comportamento cotidiano. A Carta Pastoral Coletiva dos Prelados do Estado de São Paulo, publicada em 1940 também nos demais estados, já aponta, entre os possíveis danos causados pelos filmes, os danos ao corpo, como os de estética e de higiene (COELHO, 1940, p. 190).

Na edição do Mensageiro da Fé de outubro de 1946, o Padre Adalberto de P. Nunes S.D.S. ao falar da “Influência do Cinema” destaca como os soldados norte-americanos foram treinados para a Segunda Guerra por meio do cinema, quanto às atividades, por exemplo, do manejo de armas, técnicas de assaltos, coberturas e entrincheiramentos. A influência do cinema seria na mesma medida, no sentido de “dirigir” os hábitos, como uma “paralisação progressiva da vontade”, “uma gangrena na imaginação”, no cotidiano das pessoas nas cidades, sobretudo nos grandes centros (NUNES, 1946).

A respeito Nunes diz:

As modas, masculinas e femininas, e também os modos que muitos afetam e outros adquiriram sem saber, demonstram logo sua origem cinematográfica. Estes namoros escandalosos que tanto trabalho tem dado à polícia, uma certa desenvoltura exagerada nos gestos, no riso, no tom de voz, são transposições para a vida real de imagens da tela. E talvez este gosto pela pompa, pela vida fácil, de diversões e prazeres, pelo menos em parte, seja devido à influência do cinema. No mundo infantil, esta influência ainda se torna muito mais patente. Muitos meninos e meninas de hoje, pensam e vivem no cinema. Vão talvez 3 ou 4 vezes por semana, mas durante o resto do tempo, continuam revivendo o que viram na tela. Quando se encontra numa esquina o grupo de meninos conversando com muitos gestos e voz acalorada, pode-se dizer de longe que estão contando algum film. Nos brinquedos e divertimentos, a reprodução de cenas dos filmes tem a preferência do garoto moderno, enquanto os tradicionais brinquedos brasileiros vão sendo completamente esquecidos. O menino quer imitar o artista briguento e levado. A menina quer imitar a “estrela” cheia de glamour, de requebros e olhares significativos (NUNES, 1946).

A análise dessas publicações me leva mais uma vez a pensar na preocupação da Igreja com um *habitus* baseado no cinema, que ia progressivamente moldando gostos, gestos, condutas e afetividades. Isto imediatamente remete à relação entre linguagem e corpo, tão bem abordada tanto

por Norbert Elias (1993), em sua teoria dos processos civilizadores, quanto por Pierre Bourdieu (1996; 2004), na sua sociologia praxiológica, conforme visto no primeiro capítulo. Ambos os autores nos ajudam a compreender como se dão os processos de incorporação e transmissão dos saberes, que estão relacionados à memória, às práticas e às estruturas sociais, como a família, a escola e, para a nossa análise, também a Igreja e seus braços representativos.

De Bourdieu, comparece-nos fortemente aqui a idéia da relação entre as estruturas objetivas (do campo social) e as estruturas incorporadas (do *habitus*), ou seja, de como os campos moldam os corpos a determinada disposição a praticar.

De Elias, duas formulações básicas vêm à tona nesta análise: a modelação das pulsões a partir do corpo, inserido nas estruturas sociais; e a concatenação de três elementos no armazenamento e transmissão simbólicos: conhecimento/aprendizado (saber vivencial); linguagem/expressão (possibilidade de transmissão do saber); e mimesis (possibilidade de, pela imitação, utilização do saber).

Essas proposições me parecem bastante apropriadas para pensar a visão e a atitude da Igreja, a partir da análise de textos num veículo católico que narram episódios e comportamentos gerados pela influência do cinema, sobretudo na juventude, e conclama pais, mestres e sociedade a agirem neste campo, pelo bem físico e moral das crianças e adolescentes. Também lançam uma luz para pensarmos como as práticas de cinema em escolas confessionais de Salvador contribuíram para um *habitus* que comparece em trajetórias individuais e sociais ligadas ao desenvolvimento de atividades cinematográficas.

4.5 A cultura do cinema nas escolas confessionais

A formação cultural para o cinema, como foi visto no segundo e terceiro capítulos, deveria, segundo orientações da Igreja, ser uma tarefa também das escolas. Aliás, estas seriam lugares privilegiados para a educação cinematográfica, devido ao próprio público que acolhiam e que era preocupação central da Igreja no que se refere ao consumo do cinema: as crianças e os jovens. Segundo Moreira (2008), a doutrinação a partir do cinema nos colégios não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina, aplicada principalmente nas escolas

hispânicas, foi reproduzida de experiências européias que aconteceram sobretudo a partir dos anos 40.

Na Bahia, inserida num contexto amplo de um projeto educativo da Igreja, além das iniciativas mais gerais, como a implantação e a manutenção de salas, foram empreendidos esforços importantes na implementação de ações direcionadas, como aquelas desenvolvidas nas escolas confessionais. A exemplo do que aconteceu em diversos lugares do país, várias foram as escolas de Salvador nas quais existiram atividades de exibição e debate, cineclubes e, em algumas delas, até salas de projeção. São exemplos o Colégio Antônio Vieira, o Colégio Marista São Francisco, o Colégio Salesiano do Salvador e o Colégio das Sacramentinas.

Antes da abordagem, é preciso registrar aqui que a pesquisa empírica acerca dessas atividades nos colégios foi a que mais encontrou dificuldades no contexto da pesquisa como um todo. A primeira delas é o acesso às próprias fontes das instituições, sejam as pessoas ou os materiais. Quando esse acesso é possível, no mais das vezes as pessoas não têm informações, justificando pela distância temporal dos fatos, e os materiais foram relocados ou descartados. O único colégio no qual foi facilitado o acesso é o Antônio Vieira, que, gentilmente, disponibilizou o acervo para a pesquisa e cujos funcionários foram solícitos em contribuir no que podiam. Entretanto, esse acervo acabara de ser “descoberto” pela atual gestão, que não tinha muitas informações sobre o assunto. Materiais como projetores, filmes e outros do acervo de imagens dos jesuítas que fundaram e passaram pelo colégio estavam então encaixotados num setor da instituição que havia relocado para a biblioteca e, então, para o setor da Comissão da História Inaciana da Bahia (Cohiba), sediada no colégio⁸⁹.

Antes de falarmos deste acervo de cinema e das atividades desenvolvidas nesta instituição, é importante pontuarmos, dentro da história do colégio⁹⁰, que

⁸⁹ Registramos aqui um fato curioso: no Colégio Antônio Vieira, a bibliotecária Amélia, que nos recebeu e auxiliou durante as pesquisas, nos convidou a uma conversa com o diretor da instituição, o padre Domingos, que também gentilmente nos recebeu, para mostrar a ele a importância daquele acervo para a memória audiovisual do colégio, dos jesuítas e da cidade de Salvador, bem como a necessidade de um investimento de esforços no sentido de uma maior preservação, uma vez que já havia ficado na iminência do descarte e, portanto, do desaparecimento como registro de memória e de história.

⁹⁰ Instituição privada de ensino religioso, da ordem confessional masculina da Companhia de Jesus, o Colégio Antônio Vieira foi fundado em 15 de março de 1911, por portugueses que, expulsos de Portugal pela instauração do governo republicano de 1910, vieram para o Brasil. Era a retomada das atividades educacionais por padres jesuítas depois de 152 anos da expulsão decretada pelo Marquês de Pombal, em 1759. Neste início, eram sete alunos, no mesmo ano aumentaram para 70, e dois

tradicionalmente, suas práticas pedagógicas, atividades sociais, culturais e religiosas são embasadas em uma formação clássica e humanista (ALMEIDA, 2002). Era pioneira em ensinamentos que tinham como base a então nova ciência experimental que ganhava força nos fins do século XIX, implantando, já nos primeiros anos de funcionamento, instrumentos como gabinete de física, laboratório de química, museu de história natural e gabinete fotográfico (RODRIGUES, 2002).

Os recursos imagéticos e, mais tarde, audiovisuais sempre estiveram presentes na pedagogia jesuíta, e, neste caso, se insere numa longa tradição de interesse pelos avanços científicos, como foi abordado com relação à ciência óptica no segundo capítulo. O Colégio Antônio Vieira possui, pois, um vastíssimo acervo fotográfico, que documenta a utilização deste recurso como registro de espaços, personagens, eventos, práticas e rituais e como parte mesmo do processo de ensino-aprendizagem adotado pelos jesuítas e pela instituição⁹¹.

De acordo com os dados coletados, o cinema aparece na pedagogia do colégio nos anos 50. Como explicitado anteriormente, no terceiro capítulo, foi uma década de diversas iniciativas da hierarquia, dos clérigos e dos leigos em todo o Brasil, inclusive as salas e cineclubes em instituições ligadas à Igreja.

O anuário de 1957-1958 do CAV faz um chamado aos jovens, com o título “Cineclube”. E depois de chamar a atenção para a necessidade de distinção entre o bom e o mau filme, o artístico e o comercial, alerta e convida:

Meu jovem, reconheças que precisa de orientação.
Eis o CINECLUBE VIEIRENSE unidade daquela que pode ser já chamada
multidão de grupos interessados na cultura e no reto uso da produção
cinematográfica.
Conhecer a técnica do Cinema, sua História – suas produções artísticas e
funções humanas.....
Tudo isto para o TEU BEM
O TEU FUTURO
TUA FELICIDADE (CINECLUBE, 1957-1958)

No anuário de 1959, o relatório de atividades das duas congregações marianas dos alunos internos do ano anterior elenca como atividades de Formação

anos depois, eram 347 (RODRIGUES, 2002). Os alunos eram, normalmente, filhos de famílias com poder aquisitivo em Salvador e de regiões do interior do estado, como o recôncavo e a região cacauêira.

⁹¹ A professora Stela Borges de Almeida realizou um trabalho de pesquisa com os negativos em vidro que fazem parte do acervo do Colégio Antônio Vieira. Ela analisou a atividade educativa dos jesuítas a partir das fotografias referentes ao período 1920-1930. O trabalho foi publicado em 2002, pela Edufba, sob o título “Negativos em vidro: coleção de imagens do Colégio Antônio Vieira, 1920-1930”.

Espiritual: (a) os retiros fechados, (b) as reuniões semanais, (c) as sabatinas, (d) as equipes litúrgicas e (e) a direção espiritual. Entre as reuniões semanais, são destacadas as “Críticas cinematográficas” das sessões dos alunos colegiais (Ensino Médio), às terças-feiras, “em que faziam um julgamento completo do filme mais interessante da semana, visando a formação da consciência moral dos congregados” (RELATÓRIO...,1959).

Alguns personagens que fazem parte de uma geração ligada à área de cinema na Bahia apontam para a importância dessas atividades de iniciação nas escolas confessionais. Nesse sentido, já dissemos, inclusive, como o exemplo do cineasta, professor e ex-secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, Orlando Senna foi fundamental para o despertar inicial deste objeto de pesquisa. Ele foi aluno do Colégio Antônio Vieira na década de 50, freqüentador das atividades de cinema, e, para ele, começou ali o seu interesse pelo cinema e pelo cineclubismo, ao qual atribui “um percentual enorme da sua formação geral” (SENNA, 2004, p. 22) e que continuou a fazer parte da sua vivência em cinema com o Clube de Cinema da Bahia.

Senna (informação verbal)⁹² ressalta que havia cinefórum, obrigatório para os internos e aberto aos externos, semanalmente. “Mesmo que não fosse obrigatório, nós iríamos, porque o que teríamos para fazer numa sexta à noite? Além disso, era um momento de encontro extra-classe, com familiares, amigos e namorados”, diz Senna. Segundo ele, os filmes eram, em sua maioria, aqueles que tendiam fortemente ao tema “Deus no cinema”, mas havia alguns mais amenos, mas ainda relacionados, e poucos sem nenhuma relação. Antes da exibição, o filme era comentado por um especialista, normalmente um padre, e, depois, seguia uma ou duas horas de debates.

Senna faz referência ainda ao Colégio Marista São Francisco, onde também estudou e participou de atividades de cinema. Entretanto, quando procuramos o representante do colégio, ele informou que não tinha informações sobre o assunto, não conhecia quem tivesse e que, se houvesse algum material referente, estaria na sede da Província do Nordeste, em Recife, Pernambuco. Assim, não foi possível o levantamento de informações e fontes junto a essa instituição, apesar das referências relatadas.

⁹² Este depoimento faz parte de entrevista concedida por Orlando Senna a mim e a Milene Gusmão, em 2005, na cidade de Lençóis-BA.

No Colégio Antônio Vieira, segundo o responsável pelo setor de comunicação e ex-aluno, Carlos Seixas (informação verbal)⁹³, no início da década de 70, o professor de Biologia, Dailton Souza, responsável pelo núcleo audiovisual da escola, estimulou os alunos a fazerem coberturas de eventos em super-8, e ocorreu até um festival de super-8 nos anos de 1978 e 1979. No mesmo período, o Conselho de Representantes de Sala criou um cineclube, que fazia exhibições em 16 mm. Depois, surgiu o vídeo-cassete, e as atividades começaram a ser em vídeo, e criou-se o Setor de Tecnologia Educacional (Seted), que abriga, hoje, equipamentos de filmagem e edição e uma videoteca. Onde hoje funciona a biblioteca, havia um minicinema, cuja data de criação os funcionários atuais do colégio não sabem precisar.

Para o acervo do colégio, ficaram os projetores antigos, os filmes que eram utilizados nas sessões para os alunos, as filmadoras e as produções em super-8. Num breve levantamento⁹⁴ sobre os filmes que teriam sido utilizados na década de 50, localizamos dois filmes em 35 mm, “A Parábola” e “Genes”; e diversos filmes em 16 mm com selo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), como “Descobrimento do Brasil”, o “Índigena Brasileiro”, “Expedições Exploradoras”, “Capitanias Hereditárias”, “Invasões Francesas”, “O Pinheiro Brasileiro”, “O café no Brasil”, “Padre Anchieta” e “Império I”. Percebemos que as temáticas variam entre religiosas, científicas e históricas, tendo todos os filmes um caráter didático-educativo. Todo o material está sendo catalogado e organizado para compor o acervo audiovisual da Comissão da História Inaciana da Bahia (Cohiba), cujo centro é abrigado no colégio.

Outro colégio sobre o qual foram obtidos relatos e referências acerca da realização de atividades de cinema é o Liceu Salesiano do Salvador. Como dito no tópico “Os cinemas da Igreja”, deste capítulo, o primeiro cinema católico da capital foi o Cinema dos Salesianos, inaugurado em março 1907, sete anos depois da fundação do colégio, um dos primeiros da cidade⁹⁵. Em 1918, Sílio Boccanera Júnior, em sua obra “Os cinemas da Bahia, 1897-1918”, refere-se à sala como em pleno

⁹³ Carlos Seixas me concedeu entrevista em 6 de agosto de 2008, em Salvador.

⁹⁴ Como foi dito, o acervo acabara de ser “descoberto”, estava encaixotado e, no período em que eu estava na pesquisa de campo, não era possível um levantamento mais detalhado.

⁹⁵ Um dos mais antigos da capital baiana, este colégio foi fundado em 1899, pelo padre salesiano Lorenzo Giordano, para abrigar os filhos órfãos dos soldados que lutaram na Guerra de Canudos. Os alunos eram internos, frequentavam a escola profissional e aprendiam diversos ofícios, como encadernação, tipografia, marcenaria e outros (LEAL, 1997).

funcionamento, mas nem mesmo as bibliografias referentes ao histórico do colégio fazem referência até quando funcionou esta sala. O fato é que em 1950, foi lançada a pedra fundamental do Cinema Nazaré, também no e do colégio. Por dificuldades financeiras com a construção, só foi inaugurado em 1961. Este cinema, ao contrário do Cinema dos Salesianos, que somente recebia os alunos e suas famílias, era aberto ao público. Entretanto, também era usado para atividades com os alunos (SILVA, 2000; LEAL, 1997).

O professor da Universidade Federal da Bahia e crítico de cinema, André Setaro (informação verbal)⁹⁶ afirma que, quando era estudante secundário no Salesiano, na década de 60, havia a exibição semanal de filmes, com comentários, dentro de uma proposta de educar pelo cinema.

Setaro fala da proposta maior em que estas atividades estavam inseridas:

A Igreja Católica teve uma importância muito grande no germinar do cineclubismo dos anos 50 [...]. Várias pessoas foram formadas no sul do país, em Minas Gerais, em Salvador... pela Ocic, por outros centros de estudos. Elas se interessaram pelo estudo do cinema e deram continuidade a isso, mesmo que talvez sem a ideologia católica, sem o pensamento católico, mas, levando o cinema às escolas, ajudaram na divulgação do cinema. Isso é inegável, houve um sentido útil no trabalho da igreja, porque várias pessoas que, depois se desgarraram da própria Igreja, continuaram o trabalho de ensino e divulgação do cinema em outras escolas [...]. Então, foi um embrião, a influência da Igreja teve essa grande importância, como embrionária do cineclubismo do Brasil, disso não há dúvida nenhuma. Segundo, a importância está na divulgação do cinema como uma atividade cultural, uma expressão artística, embora sempre vendo nos filmes não a arte necessariamente [...], mas utilizando aqueles considerados bons pelas suas formas de conteúdo.

Outra experiência tem como indício um trecho do livro de Geraldo da Costa Leal e Luís Leal Filho, “Um cinema chamado saudade” (1997), em que são narradas iniciativas de “cinema residencial”, ou seja, de pessoas que, por gosto, improvisavam locais de projeção e realizavam sessões em casa. Um dos incentivadores desse tipo de prática foi o Sr. João Karr, “homem de grande cultura”, nascido na França. Sua casa era um dos palacetes da cidade, no Corredor da Vitória, onde ele exibia, em 16 mm, inúmeros filmes, muitos que ainda não tinham sido exibidos no circuito comercial. Ora, o Sr. João Karr também fornecia filmes para o Colégio das Sacramentinas, próximo dali. A sua filha, D. Delza Karr, narra, segundo Leal, que, naquela época (presumivelmente década de 40 ou 50), a freira

⁹⁶O depoimento faz parte de entrevista que o professor André Setaro me concedeu, em novembro de 2007, em Vitória da Conquista-BA.

Irmã Aparecida era responsável pelo manuseio de uma máquina de projeção, em que filmes de boa procedência moral eram exibidos para as alunas internas (LEAL, 1997, p. 49). Quando procurado, durante a pesquisa de campo, o Colégio das Sacramentinas informou, por meio de representante, não ter informações ou fontes documentais sobre tais atividades. Foi inclusive informado que havia sido realizado, recentemente, um projeto de comemoração aos 80 anos da instituição (1928-2008), com levantamento histórico, e nada foi encontrado a esse respeito.

Ao ter buscado analisar a relação da Igreja com o cinema na Bahia, a partir de livros, jornais, revistas e entrevistas, pude perceber de que maneira o estado, mais precisamente Salvador, se inseriu num projeto maior, histórico, nacional e mundial da utilização do cinema por esta instituição religiosa. Ao mesmo tempo em que as ordens papais ecoavam na Bahia, como no Brasil e no mundo, o trabalho educativo e moralizador por meio do cinema contou com empenho dos apóstolos, com menor ou maior destaque, como caso de Salvador foi o Frei Hildebrando Kruthaup.

Circuitos de salas de cinema, ações nas escolas e críticas nos jornais católicos compuseram um contexto que se iniciou ainda na primeira década do século passado, certamente antecipando na Bahia o que somente mais tarde viria a acontecer em outros estados do país. Mas podemos concluir que há outros dados, informações, fontes e acontecimentos que ainda permanecem na sombra das memórias acerca do assunto e que, portanto, nos abre outras e muitas perspectivas de pesquisa e análise.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Olhar para trás e refazer mentalmente o percurso que trilhei até chegar a esta dissertação é, na verdade, continuar empreendendo o trabalho da memória, reconstruindo os passos, lembrando, esquecendo, relacionando o presente com o passado. Digo “continuar” porque desde que apresentei o projeto para a seleção ao mestrado, lá estava escrito: “Este será um trabalho de memória”. E foi assim que tracei o caminho, sempre acompanhada pela tríade: Igreja Católica, cinema e memória.

Estes três elementos carregam em si uma grande complexidade. Juntos, demandam um enorme esforço de compreensão, que tende a atravessar diversos campos disciplinares, como a história, a comunicação e a teoria social, aliados à pesquisa de campo. Esta foi a minha constante tentativa: fazer dialogar os elementos teóricos e práticos que iam se apresentando no percurso. Falas; silenciamentos; jornais que quase não podem ser manuseados porque foram consumidos pelo tempo, mas que ainda guardam os registros desse mesmo tempo; projetores e filmes empoeirados sendo “descobertos” numa escola confessional; a falta de arquivos; os arquivos e a falta de acesso... O que isso tem a ver com Halbwachs, Pollak, Elias, Bourdieu e tantos outros autores que empreendem suas análises do mundo da vida?

As respostas que encontrei estão nas linhas deste trabalho, que apresenta, na medida do que me foi possível realizar, teorias da memória, registros de memórias e análises desses registros. O cinema é o grande elemento mediador, material e simbólico ao mesmo tempo. A Igreja Católica é o grande aporte institucional. E assim está situada a problemática, relacionado-os com a sociedade e com os indivíduos, sem antinomia, mas, obviamente, com tensões habituais às configurações humanas.

Primeiro, julguei necessário compreender como a concepção de memória atravessou os tempos e os saberes e chegou à contemporaneidade, sendo abarcada pela teoria social. Para tanto, tracei um percurso que remonta à filosofia grega e atravessa os séculos, embasado em diversos campos disciplinares.

A partir desses entendimentos, estabeleci a relação com o cinema. Ora, boa parte dos estudos que analisam a relação entre a Igreja e o cinema tendem a enfatizar o papel censor que a instituição religiosa exerceu sobre os filmes sobretudo

nas primeiras décadas do século XX. Num contraponto, levantei e analisei como se deu o movimento diverso, ou seja, como o cinema passou a ser apropriado como instrumento educativo e evangelizador, compreendido pela Igreja como “lição de coisas”, como afirma o Papa Pio XI e ratifica Pio XII. Fiz isto considerando um plano mundial, no qual a instituição implementou seus organismos e documentos instrucionais.

Parti, então, para o contexto brasileiro e me surpreendi, durante as pesquisas, com os dados que foram se apresentando no que diz respeito a esta relação Igreja-cinema. Notei que as ações, os organismos, os grupos, os indivíduos que marcaram esta conjuntura e a importância que ela teve na educação cinematográfica no país pouco ou nada figuram na maioria dos registros da história e da memória do cinema brasileiro, senão como produção, pelo menos como parte da cultura cinematográfica. Num âmbito mais localizado dos estados, consegui, para este trabalho de dissertação, levantar exemplos de Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraíba e Piauí, mas certamente eles fazem parte de um número maior de experiências no país.

O próximo passo foi investigar e analisar a experiência da Bahia. As pesquisas nos mostraram como na capital, Salvador, a relação dos católicos com o cinema, e, mais ainda, tendo o cinema como elemento educativo, começou bastante cedo, ainda na primeira década do século XX, com a inauguração de uma grande sala de cinema num colégio católico. Dali em diante, começaria a sucessiva inauguração de salas de exibição, até a formação de um circuito exibidor. Além disso, localizei entre as décadas de 1950 e 1960 ações com cinema em escolas católicas, que, segundo depoimentos, acabaram por figurar uma importante “iniciação” cinematográfica para pessoas que têm ou tiveram suas trajetórias de vida ligadas ao cinema.

Pelas necessidades habituais de cumprimento de prazos acadêmicos, não foi possível que, neste momento, as pesquisas prosseguissem, e me resta o sentimento de que há muito mais a saber. Acredito que este é um trabalho apenas inicial de levantamento e compreensão de práticas atravessadas por dois importantíssimos vetores sociais de influência na humanidade: a Igreja Católica e o cinema. Esse universo, como eu disse, certamente é muito mais amplo e comporta infindáveis memórias à espera de serem reconstruídas, retransmitidas e ressignificadas. Para

mim, o exercício e o esforço de investigação e análise foram extremamente valorosos e deixam desperto o grande desejo de prosseguir na caminhada.

REFERÊNCIAS

A AÇÃO católica e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 2 de junho de 1940, ano XXXVIII, n. 08, p. 84.

ALCÂNTARA, Maria Aparecida Beldi de. **Cinema, Quantos Demônios (A relação da Igreja com o cinema)**. Vol. 1. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. **Cinema, Quantos Demônios**. São Paulo, 1990. Disponível em: <www.imaginario.com.br/artigo/a0001_a0030/a0017.shtml> Acesso: em 19/12/2005.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Stela Borges de. A Ratio Studiorum e os meninos de sapatos lustrados do Colégio Antônio Vieira. In **Colégio Antônio Vieira: 90 anos a serviço da educação (1911-2001)**. Salvador: Colégio Antônio Vieira, 2002, p. 14-15.

_____. **Negativos em vidro: coleção de imagens do Colégio Antônio Vieira, 1920-1930**. Salvador: Edufba, 2002.

ALVES, Márcio Moreira. **A Igreja e a Política no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

ARAÚJO, Guido. **A história da Jornada de Cinema da Bahia**. Salvador, 2001. <Disponível em: <http://www.ufba.br/~ofichis>>. Acesso em 23/10/2002.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

AS CRIANÇAS e as diversões actuales. **Mensageiro da Fé**. Salvador, 17 abr. de 1938, ano XXXVI, n.8, p. 61.

ATOS do Episcopado nacional: A Igreja ante problemas atuais. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, dez. 1951, ano XLIII, n. 4, p. 333.

AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social**. Salvador: Edufba, 2002.

BARROS, José Tavares de (org). **Imagens da América Latina**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____. Uma jangada na Bahia. **Jornal da Jornada**, Salvador, p.11, set. 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. **Os cinemas da Bahia, 1897-1918**. Salvador: Edufba: Eduneb, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BRESCIANI, Carlo. **Cineclube Teresinense**. Entrevista concedida aos alunos do Colégio São Francisco de Sales em 10 de setembro de 1978 (mimeo). Teresina, 1978.

BRIGHAM, Ciro. Frei Humanista – Frei Hildebrando Kruthaup, **Correio da Bahia**. Salvador, p 3-7, abr. 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: Edufba, 1999.

CINECLUBE. Anuário Colégio Antônio Vieira 1957-1958. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

CINEMA e mocidade. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jul. 1950, 48º ano, n. 13, p. 2.

CIRCUITO de Cinema Católico do Brasil. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jan.1951, ano 49, n. 2, p. 8.

COELHO, D. Manoel Nunes. Carta Pastoral sobre o Cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 15 de dez. 1940, Ano XXXVIII, n. 24, p. 190.

CONNOR, Martinho G. O. Normas sobre a gestão e o apostolado cinematográfico. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, jun. 1954, ano XLVI, n. 2, p.124-127.

C.M.L. [Crônica sobre os demônios da imprensa e do cinema]. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, ano 49, n. 21, p. 4, nov. 1951.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2002.

DALE o.p., Frei Romeu (org.). **Igreja e Comunicação Social**. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

DAMASCO, Paulo de. Em face do cinema, **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 15 de junho de 1941, ano XXXIX, n. 12, p. 22.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p 7-16.

EDUCAÇÃO e Cinema. **Mensageiro da Fé**. Salvador, mai./jun. 944, ano XLII, n. 10, n. 11 e n. 12.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

EQUIPE DE REFLEXÃO DO SETOR DE COMUNICAÇÃO DA CNBB. **Comunicação e Igreja no Brasil** – Estudos da CNBB 72. São Paulo: Paulus, 1994.

DIVERTIMENTOS e Educação Cristã. **Mensageiro da Fé**. Salvador, mai. 1944, ano XLII, n. 9.

FARIAS, Edson. **A memória, um fenômeno multimodal da modernidade**. [Texto apresentado na disciplina Teorias da Memória, do Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia Uesb] (mimeo). Vitória da Conquista, 2008a.

_____. **A memória como problema filosófico e científico**. [Texto apresentado na disciplina Teorias da Memória, do Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia Uesb] (mimeo). Vitória da Conquista, 2008b.

FRAGOSO, Dom. Entrevista concedida a Durval Leal e Manuel Jaime, em 1999. Disponível em: <<http://www.paraiwa.org.br/informativo/informativo9.htm>> Acesso em 22/02/2008.

FRAGOSO, Hugo. **Frei Hildebrando Kruthaup, uma vida a serviço dos pobres** (mimeo). Salvador, [198-?].

FREI Hildebrando Kruthaup O. F. M. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, jun. de 1954, ano XLVI, n. 2, p. 170-171.

FRÓES, Stella. e BATALHA, Olga. **Audácia e Fé: Entrevistas de duas repórteres com Frei Hildebrando O.F.M. sobre suas obras sociais e religiosas na Bahia**. Salvador-Bahia: Documentação do Arquivo Particular das Autoras, 1986.

GATTI, André. Cineclube. In RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 128-130.

G.B. Os católicos e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, mar.1952, ano 50, n. 5, p. 1.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Paulo Emilio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.

_____. _____. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Uma Janela para o Mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) -- Universidade do Rio de Janeiro (UniRio)/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Memória, Cinema e Educação: algumas considerações sobre cineclubes, Estado e Igreja Católica no Brasil pós-1930*. In LOMBARDI, Claudinei, CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos e MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (orgs.). **História, cultura e educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção Educação Contemporânea). Cap. 2, p. 47-66.

_____. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HÁ PERIGO nos filmes. **Mensagem da Fé**. Salvador, jan. 1948, ano 46, n.1.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOORNAERT, Eduardo. Prefácio: Sociologia do Catolicismo no Brasil. In AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social**. Salvador: Edufba, 2002. p 11-17.

INTERESSE positivo no cinema. **Mensagem da Fé**. Salvador, set. 1948, ano 46, n. 17.

LEAL, Geraldo da Costa. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1997.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

LOGGER, Guido. Que fazem os católicos no cinema? **Revista Mensagem da Fé**. Salvador, jan.1959, ano 57, n. 1, p. 6.

_____. Finalidade da Censura Cinematográfica. **Revista Mensagem da Fé**. Salvador. 21 fev. 1960, n. 4, p. 4.

MACEDO, Felipe. Pequeno Manual do Cineclube. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista**. São Paulo: [s.n.], 2008. p. 309-326.

_____. **Cronologia do movimento cineclubista brasileiro.** São Paulo, [2004?] Disponível em: <<http://www.utoopia.com.br/cineclubes>>. Acesso em 15/04/2004.

MALUSÁ, Vivian. **A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50.** São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>>. Acesso em 27/05/2007.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema.** Tradução de Assef Kfourí. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Unesp, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEDEIROS, Liuba de. Cineclubismo na Paraíba: um panorama assim por cima. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista.** São Paulo: [s.n], 2008. p. 161-163.

MELO, Plácido de. Cinema Católico, **Revista Mensageiro da Fé.** Salvador, 5 mai. 1940, ano XXXVIII, n. 9, p. 68.

MONTERO, Paula. A comunicação nos documentos da Igreja. In DELLA, CAVA, Ralph e MONTERO, Paula. **...E o verbo se faz imagem: Igreja Católica e os Meios de Comunicação no Brasil: 1962-1989.** Petrópolis: Editora Vozes, 1991. p.130-158.

MOREIRA, Marcelo Dominguez Rodruigues. Exemplos de visões confessional e laica de cinema educativo: aproximações e distanciamentos. In FRESQUET, Adriana. e Xavier, Márcia. **Novas imagens do desaprender.** Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

MICELI, Sergio. Introdução: A força do sentido. In BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. VII-LXI.

NUNES. S.D.S., Padre Adalberto de P. A influência do cinema. **Mensageiro da Fé.** Bahia, Salvador, out. 1946, ano XLIV, n. 19.

O PAPA e a cinematografia. **Revista Eclesiástica da Bahia.** Ano XLVI, n. 2, p. 86, jun. de 1955.

OLLEBER, Ray. As palavras convencem, mas o exemplo arrasta. In **Lembrança da Homenagem da Bahia a Frei Hildebrando Kruthaup, O.F.M.** Bahia: Imprensa Vitória, 1949. p. 63-68.

OS FRANCISCANOS e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé.** Salvador, out. 1950, 48º ano, n. 19, p. 6.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** Tradução de Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos. Tradução de Monique Augras. Vol. 5, n. 19. Rio de Janeiro, 1992.

PIO XI, Papa. **Vigilanti Cura**. Roma: Livraria Editora Vaticana, 1936. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_pxi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html. Acesso em 12/01/2009>.

PIO XII, Papa. **Miranda Prorsus**. Roma: Livraria Editora Vaticana, 1957. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html>. Acesso em: 12/01/2009.

PUNTEL, Joana T. A Igreja e a Democratização da Comunicação. Tradução Floriano Tescarolo. São Paulo: Pulinas, 1994.

RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RELATÓRIO de atividades. Anuário Colégio Antônio Vieira. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte**: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RIOS, Nelson. Entrevista com Guido Araújo, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, 1996, v. 32, n. 25, p. 101-117.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RODRIGUES, Carlos Alberto Bahia. Colégio Antônio Vieira: 90 anos na história da educação baiana, **Colégio Antônio Vieira: 90 anos a serviço da educação (1911-2001)**. Salvador: Colégio Antônio Vieira, 2002, p. 10-13.

SAMPAIO, João Carlos. E a Bahia respirou cinema, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, 1996, v. 32, n. 25, p. 8-19.

SANTOS, Diogo Gomes dos. Textos históricos, **Revista Cineclubebrazil**. São Paulo, n. 1, 2003, p. 1.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva & Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

S.d'A. Películas Manchadas. **Mensageiro da Fé**., Ano XXXII, n.17, p. 138, 2 de set. 1934.

SENNÁ, Orlando. Um cineclubista no poder. Entrevista concedida à Revista CineclubBrasil. **Revista CineclubBrasil**. São Paulo, ano 1, n. 3, p. 21-23, nov. 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. Uma introdução a Pierre Bourdieu. In **Revista Cult**. São Paulo, nº 128, Ano 11, 2008, p. 48-49.

SERRANO, Jonathas. *Cinema e psicologia*. **Mensagem da Fé**. Salvador, 15 set. 1935, ano XXXIII, n. 18, p.138.

SETARO, André. **O passado não perdoa**. Salvador, 2000. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br>>. Acesso em 23/10/2002.

_____. Bahia Cinema: 65-71, nascimento do surto contracultural, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, v. 32, n. 25, p. 20-43, 1996.

SILVA, Antenor de Andrade. **Os salesianos e a educação na Bahia e em Sergipe - Brasil, 1897-1970**. Roma: Libreria Ateneo Salesiano, 2000.

SILVEIRA, Walter da Silveira. A história do cinema vista da província. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SOUZA, George Evergton Sales. **Frei Hildebrando Kruthaup, o “pai” do Círculo Operário da Bahia**. In Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (Ufba), Salvador, 1996.

TEIXEIRA, Tradição Cineclubista em Santa Maria. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista**. São Paulo, 2008. p. 168-172.

VENÂNCIO O.F.M, Frei. Meninos e cinemas. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jan. 1951, ano 49, n.2, p. 5.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WINTZ, Hans. O cinema: problemas e tarefas. **Mensagem da Fé**. Salvador, janeiro de 1949, 47º ano, nº 1, p. 3.

REFERÊNCIAS

A AÇÃO católica e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 2 de junho de 1940, ano XXXVIII, n. 08, p. 84.

ALCÂNTARA, Maria Aparecida Beldi de. **Cinema, Quantos Demônios (A relação da Igreja com o cinema)**. Vol. 1. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. **Cinema, Quantos Demônios**. São Paulo, 1990. Disponível em: www.imaginario.com.br/artigo/a0001_a0030/a0017.shtml Acesso: em 19/12/2005.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Stela Borges de. A Ratio Studiorum e os meninos de sapatos lustrados do Colégio Antônio Vieira. In **Colégio Antônio Vieira: 90 anos a serviço da educação (1911-2001)**. Salvador: Colégio Antônio Vieira, 2002, p. 14-15.

_____. **Negativos em vidro: coleção de imagens do Colégio Antônio Vieira, 1920-1930**. Salvador: Edufba, 2002.

ALVES, Márcio Moreira. **A Igreja e a Política no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

ARAÚJO, Guido. **A história da Jornada de Cinema da Bahia**. Salvador, 2001. <Disponível em: <http://www.ufba.br/~ofichis>>. Acesso em 23/10/2002.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

AS CRIANÇAS e as diversões actuais. **Mensageiro da Fé**. Salvador, 17 abr. de 1938, ano XXXVI, n.8, p. 61.

ATOS do Episcopado nacional: A Igreja ante problemas atuais. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, dez. 1951, ano XLIII, n. 4, p. 333.

AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social**. Salvador: Edufba, 2002.

BARROS, José Tavares de (org). **Imagens da América Latina**. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

_____. Uma jangada na Bahia. **Jornal da Jornada**, Salvador, p.11, set. 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **Os cinemas da Bahia, 1897-1918**. Salvador: Edufba: Eduneb, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BRESCIANI, Carlo. **Cineclube Teresinense**. Entrevista concedida aos alunos do Colégio São Francisco de Sales em 10 de setembro de 1978 (mimeo). Teresina, 1978.

BRIGHAM, Ciro. Frei Humanista – Frei Hildebrando Kruthaup, **Correio da Bahia**. Salvador, p 3-7, abr. 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento**: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961). Salvador: Edufba, 1999.

CINECLUBE. Anuário Colégio Antônio Vieira 1957-1958. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

CINEMA e mocidade. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jul. 1950, 48º ano, n. 13, p. 2.

CIRCUITO de Cinema Católico do Brasil. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jan.1951, ano 49, n. 2, p. 8.

COELHO, D. Manoel Nunes. Carta Pastoral sobre o Cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 15 de dez. 1940, Ano XXXVIII, n. 24, p. 190.

CONNOR, Martinho G. O. Normas sobre a gestão e o apostolado cinematográfico. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, jun. 1954, ano XLVI, n. 2, p.124-127.

C.M.L. [Crônica sobre os demônios da imprensa e do cinema]. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, ano 49, n. 21, p. 4, nov. 1951.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2002.

DALE o.p., Frei Romeu (org.). **Igreja e Comunicação Social**. São Paulo: Edições Paulinas, 1973.

DAMASCO, Paulo de. Em face do cinema, **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, 15 de junho de 1941, ano XXXIX, n. 12, p. 22.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006, p 7-16.

EDUCAÇÃO e Cinema. **Mensageiro da Fé**. Salvador, mai./jun. 944, ano XLII, n. 10, n. 11 e n. 12.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

EQUIPE DE REFLEXÃO DO SETOR DE COMUNICAÇÃO DA CNBB. **Comunicação e Igreja no Brasil** – Estudos da CNBB 72. São Paulo: Paulus, 1994.

DIVERTIMENTOS e Educação Cristã. **Mensageiro da Fé**. Salvador, mai. 1944, ano XLII, n. 9.

FARIAS, Edson. **A memória, um fenômeno multimodal da modernidade**. [Texto apresentado na disciplina Teorias da Memória, do Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia Uesb] (mimeo). Vitória da Conquista, 2008a.

_____. **A memória como problema filosófico e científico**. [Texto apresentado na disciplina Teorias da Memória, do Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia Uesb] (mimeo). Vitória da Conquista, 2008b.

FRAGOSO, Dom. Entrevista concedida a Durval Leal e Manuel Jaime, em 1999. Disponível em: <<http://www.parauiwa.org.br/informativo/informativo9.htm>> Acesso em 22/02/2008.

FRAGOSO, Hugo. **Frei Hildebrando Kruthaup, uma vida a serviço dos pobres** (mimeo). Salvador, [198-?].

FREI Hildebrando Kruthaup O. F. M. **Revista Eclesiástica da Bahia**. Salvador, jun. de 1954, ano XLVI, n. 2, p. 170-171.

FRÓES, Stella. e BATALHA, Olga. **Audácia e Fé**: Entrevistas de duas repórteres com Frei Hildebrando O.F.M. sobre suas obras sociais e religiosas na Bahia. Salvador-Bahia: Documentação do Arquivo Particular das Autoras, 1986.

GATTI, André. Cineclube. In RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000. p. 128-130.

G.B. Os católicos e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, mar.1952, ano 50, n. 5, p. 1.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMES, Paulo Emilio Sales. Crítica de Cinema no Suplemento Literário. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981a.

_____. _____. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981b.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Uma Janela para o Mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) -- Universidade do Rio de Janeiro (UniRio)/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Rio de Janeiro, 2001.

_____. Memória, Cinema e Educação: algumas considerações sobre cineclubes, Estado e Igreja Católica no Brasil pós-1930. In LOMBARDI, Claudinei, CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos e MAGALHÃES, Livia Diana Rocha (orgs.). **História, cultura e educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção Educação Contemporânea). Cap. 2, p. 47-66.

_____. **Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HÁ PERIGO nos filmes. **Mensagem da Fé**. Salvador, jan. 1948, ano 46, n.1.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HOORNAERT, Eduardo. Prefácio: Sociologia do Catolicismo no Brasil. In AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social**. Salvador: Edufba, 2002. p 11-17.

INTERESSE positivo no cinema. **Mensagem da Fé**. Salvador, set. 1948, ano 46, n. 17.

LEAL, Geraldo da Costa. **Um cinema chamado saudade**. Salvador: Gráfica Santa Helena, 1997.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

LOGGER, Guido. Que fazem os católicos no cinema? **Revista Mensagem da Fé**. Salvador, jan.1959, ano 57, n. 1, p. 6.

_____. Finalidade da Censura Cinematográfica. **Revista Mensagem da Fé**. Salvador. 21 fev. 1960, n. 4, p. 4.

MACEDO, Felipe. Pequeno Manual do Cineclube. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista**. São Paulo: [s.n.], 2008. p. 309-326.

_____**Cronologia do movimento cineclubista brasileiro.** São Paulo, [2004?]
Disponível em: <<http://www.utopia.com.br/cineclube>>. Acesso em 15/04/2004.

MALUSÁ, Vivian. **A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50.** São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>>. Acesso em 27/05/2007.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema.** Tradução de Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Unesp, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MEDEIROS, Liuba de. Cineclubismo na Paraíba: um panorama assim por cima. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista.** São Paulo: [s.n], 2008. p. 161-163.

MELO, Plácido de. Cinema Católico, **Revista Mensageiro da Fé.** Salvador, 5 mai. 1940, ano XXXVIII, n. 9, p. 68.

MONTERO, Paula. A comunicação nos documentos da Igreja. In DELLA, CAVA, Ralph e MONTERO, Paula. **...E o verbo se faz imagem: Igreja Católica e os Meios de Comunicação no Brasil: 1962-1989.** Petrópolis: Editora Vozes, 1991. p.130-158.

MOREIRA, Marcelo Dominguez Rodruigues. Exemplos de visões confessional e laica de cinema educativo: aproximações e distanciamentos. In FRESQUET, Adriana. e Xavier, Márcia. **Novas imagens do desaprender.** Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

MICELI, Sergio. Introdução: A força do sentido. In BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. VII-LXI.

NUNES. S.D.S., Padre Adalberto de P. A influência do cinema. **Mensageiro da Fé.** Bahia, Salvador, out. 1946, ano XLIV, n. 19.

O PAPA e a cinematografia. **Revista Eclesiástica da Bahia.** Ano XLVI, n. 2, p. 86, jun. de 1955.

OLLEBER, Ray. As palavras convencem, mas o exemplo arrasta. In **Lembrança da Homenagem da Bahia a Frei Hildebrando Kruthaup, O.F.M.** Bahia: Imprensa Vitória, 1949. p. 63-68.

OS FRANCISCANOS e o cinema. **Revista Mensageiro da Fé.** Salvador, out. 1950, 48º ano, n. 19, p. 6.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** Tradução de Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos. Vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro, 1989.

_____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos. Tradução de Monique Augras. Vol. 5, n. 19. Rio de Janeiro, 1992.

PIO XI, Papa. **Vigilanti Cura**. Roma: Livraria Editora Vaticana, 1936. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_pxi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html>. Acesso em 12/01/2009>.

PIO XII, Papa. **Miranda Prorsus**. Roma: Livraria Editora Vaticana, 1957. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xii/encyclicals/documents/hf_pxii_enc_08091957_miranda-prorsus_po.html>. Acesso em: 12/01/2009.

PUNTEL, Joana T. A Igreja e a Democratização da Comunicação. Tradução Floriano Tescarolo. São Paulo: Pulinas, 1994.

RAMOS, F. e MIRANDA, L.F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

RELATÓRIO de atividades. Anuário Colégio Antônio Vieira. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1959.

RIBEIRO, José Américo. **O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

RIOS, Nelson. Entrevista com Guido Araújo, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, 1996, v. 32, n. 25, p. 101-117.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

RODRIGUES, Carlos Alberto Bahia. Colégio Antônio Vieira: 90 anos na história da educação baiana, **Colégio Antônio Vieira: 90 anos a serviço da educação (1911-2001)**. Salvador: Colégio Antônio Vieira, 2002, p. 10-13.

SAMPAIO, João Carlos. E a Bahia respirou cinema, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, 1996, v. 32, n. 25, p. 8-19.

SANTOS, Diogo Gomes dos. Textos históricos, **Revista Cineclubebrazil**. São Paulo, n. 1, 2003, p. 1.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva & Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

S.d'A. Películas Manchadas. **Mensageiro da Fé**., Ano XXXII, n.17, p. 138, 2 de set. 1934.

SENNA, Orlando. Um cineclubista no poder. Entrevista concedida à Revista CineclubBrasil. **Revista CineclubBrasil**. São Paulo, ano 1, n. 3, p. 21-23, nov. 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. Uma introdução a Pierre Bourdieu. In **Revista Cult**. São Paulo, nº 128, Ano 11, 2008, p. 48-49.

SERRANO, Jonathas. *Cinema e psicologia*. **Mensagem da Fé**. Salvador, 15 set. 1935, ano XXXIII, n. 18, p.138.

SETARO, André. **O passado não perdoa**. Salvador, 2000. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br>>. Acesso em 23/10/2002.

_____. Bahia Cinema: 65-71, nascimento do surto contracultural, **Revista da Bahia: 100 anos de Cinema na Bahia**. Bahia: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do estado da Bahia e Empresa Gráfica da Bahia, v. 32, n. 25, p. 20-43, 1996.

SILVA, Antenor de Andrade. **Os salesianos e a educação na Bahia e em Sergipe - Brasil, 1897-1970**. Roma: Libreria Ateneo Salesiano, 2000.

SILVEIRA, Walter da Silveira. A história do cinema vista da província. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SOUZA, George Evergton Sales. **Frei Hildebrando Kruthaup, o “pai” do Círculo Operário da Bahia**. In Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia (Ufba), Salvador, 1996.

TEIXEIRA, Tradição Cineclubista em Santa Maria. In **Circuito em Construção: Seminários Estaduais para a Auto-Sustentabilidade Cineclubista**. São Paulo, 2008. p. 168-172.

VENÂNCIO O.F.M, Frei. Meninos e cinemas. **Revista Mensageiro da Fé**. Salvador, jan. 1951, ano 49, n.2, p. 5.

WEINRICH, Harald. **Lete: arte e crítica do esquecimento**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WINTZ, Hans. O cinema: problemas e tarefas. **Mensagem da Fé**. Salvador, janeiro de 1949, 47º ano, nº 1, p. 3.