

3.

Tela, fé e poder: A ordem do discurso da crítica católica de cinema

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não só pesa como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Michel Foucault (1979, p.8)

Não é um exagero dizer-se que o futuro da sociedade moderna, bem como da estabilidade de sua vida interior, dependem em grande parte da manutenção de um equilíbrio entre a força das técnicas de comunicação e a capacidade de reação do indivíduo.

Papa Pio XII (Citado por McLuhan, 1964, p.35).

Como vimos, a modernidade apresenta uma agenda de transições e transformações que agem não apenas nas estruturas sociais, mas sim, principalmente, no que as constitui; no que podemos conceber como a estética e a moral. Ligado à própria ideia de modernidade, o estado nacional concebeu uma forma de sujeição propícia ao posicionamento e aparecimento do espectador moderno. Esta estética hegemônica tem em artistas como Robert Bresson e Pier Paolo Pasolini emblemas de outras formas de relacionamento com o cinema, algo que atenta se insere na ampla rede de discursos estéticos vigentes. As relações entre os estados e a produção cinematográfica em si já tornam clara a importância de determinar estes lugares de discurso: aquele que apresenta e aquele que é platéia, concepção de que o espectador e o nó da articulação entre a produção massiva de cultura e seu estatuto de arte ou entretenimento.

Como engendra Foucault (2008), acerca dos procedimentos de controle do discurso, formador e parte constitutiva das sociedades, em todas elas, a produção de discursos é regulada, organizada, selecionada e redistribuída, conjurando seus poderes e perigos. A verdade discursiva se materializa nas obras sob a concepção moral de determinado grupo, sem ignorar as contradições e contingências, as incoerências internas, nutritivas à criatividade. Dentre tais interdições de discurso seria a da sexualidade a mais acirrada. Encaramos o discurso católico acerca do cinema como não apenas a prática de apontar verdades e censurar procedimentos condenáveis, mas como uma forma de posicionamento do desejo enquanto

representado no discurso, na fala. “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2008, p. 10).

Neste sentido, em paralelo com a lógica capitalista de produção de bens culturais, a *separação/rejeição* se apresenta sob a palavra do louco, que não deve ser ouvida, ou se ouvida, não deve ser levada em consideração. Um discurso sem densidade. Desarmado e reconciliado. Assim, o sentido fílmico se faz no espectador, pois é “sempre na manutenção da cesura que a escuta se exerce. Escuta de um discurso que é investido pelo desejo, e que é – para sua maior exaltação ou angústia – carregado de terríveis poderes” (Foucault, 2008, p.13). Portanto, o uso do discurso cinematográfico necessitaria, como tal, da legitimação ao estatuto de verdade, em um processo de construção do saber que abarcaria para sua teoria e prática contribuições de diversas áreas, como a semiótica, a lingüística, óptica e a estética. Tal *vontade de verdade*, como Foucault apresenta - deslocada do discurso sofista para o discurso platônico da verdade essencial e imóvel - ganhou corpo com o cientificismo e contou com apoios institucionais de práticas *disciplinares* como a pedagogia.

A atuação católica operadora e operada em uma vasta rede de poder ligada às representações sociais se deslocou para o campo da recepção da obra, dada a dificuldade de se inserir em um sistema industrial de criação simbólica e destes discursos. A *apropriação social dos discursos* cinematográficos seriam a *linha-de-frente* nesta luta, percebido o cinema, assim como o Estado e a própria Igreja, como articulador de uma “combinação astuciosa das técnicas de individualização e dos procedimentos de totalização” (Foucault, 1995, p.236). A Central buscou construir saber sobre o cinema e legitimar, através deste saber estético, sua vigilância moral acerca das representações do real. Em um período em que as escolas de formação e capacitação para a produção cinematográfica no Brasil existiam de forma incipiente, os católicos atuaram na criação das primeiras instituições de comentários acerca das obras. Entendido o autor, não como pessoa que diz o discurso, mas como o imbricamento de diversos discursos que tomam corpo em sua obra através de “seus nós de coerência, sua inserção no real” (Foucault, 2008, p.28).

De tal modo, a Central também operou princípios internos de controle do discurso que aqui propomos analisar tomando o texto crítico católico como *comentário* proferido por um sujeito, o crítico, também *autor*, que limita o acaso de seu discurso a um corpus da ética e estética católica. Tal processo se faz concebendo não uma comunicação vertical, mas que ela se faz de forma subjetiva no espectador, leitor, da crítica. A legitimação do discurso do crítico se dá através do saber, da disciplina – “domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas, instrumentos” (Idem, p.30), consideradas em modulação por um discurso doutrinário religioso católico.

Tomando o conceito de *poder pastoral*, como uma forma de poder cujo objetivo final é assegurar a salvação individual no outro mundo, o poder não apenas comanda: também se sacrifica pela vida e pela salvação do rebanho. É o pastor, aquele que tem o privilégio do discurso e a representação do sagrado, quem se submete às penas dos homens como exemplo para aqueles que os seguem. A expiação cristológica toma assim um plano básico para entendermos a relação do crítico católico de cinema e seu posicionamento moral. Ele - inicialmente pessoa não especializada e *a posteriori* especialista no cinema - expunha-se a dezenas de filmes potencialmente “nocivos”, para apresentar as recomendações aos espectadores. Assim, aqueles aos quais o discurso destina-se não precisariam passar pela experiência “perigosa” para sabê-lo. É a nomeação do mal o que concerne ao pecado a possibilidade da confissão e do perdão. O *poder pastoral* é uma forma de poder que não cuida apenas da comunidade como um todo, mas de cada indivíduo em particular, durante toda a sua vida. “Finalmente, esta forma de poder não pode ser exercida sem o conhecimento da mente das pessoas, sem explorar suas almas, sem fazer-lhes revelar os seus segredos mais íntimos. Implica um saber da consciência e a capacidade de dirigi-la” (Foucault, 1995, p.237).

Foucault reconhece a perda da eficácia do poder pastoral no enfraquecimento da institucionalização eclesiástica, porém aponta a ampliação e multiplicação de sua *função fora da instituição*. Interessante levarmos em consideração que tais ações no campo cinematográfico foram realizadas por grupos de católicos leigos, não ligados diretamente à instituição católica em

parceria com não católicos. Esta relação é complexa, como veremos mais à frente. No processo de secularização das sociedades ocidentais, a função do poder pastoral passa a ser instrumentalizada pelo estado, agora com o objetivo de salvação neste mesmo mundo através dos serviços de saúde, segurança e etc.

Os críticos de cinema católicos assistiam aos filmes antes mesmo de sua exibição, por acordos com a censura estatal ou com as distribuidoras e em seguida escreviam os comentários sobre as obras, que eram publicadas em diversos periódicos e reproduzidos pelo país, como veremos à frente. Interessa-nos agora pensar como tal procedimento de controle do discurso cinematográfico ocorria.

Como visto, as relações de poder atravessam toda a sociedade, movem e são movidas por ela e também contingência do acaso, do impensado, de conseqüências além das conseqüências projetadas. Concebendo o cinema como produtor e mediador de troca de signos por onde o poder se exerce, a Central, em uma estratégia “de guerrilha”, pelo cerceamento do discurso, soube expandir sua influência na formação dos sujeitos se apropriando de forma “agonística” do discurso cinematográfico.

Veremos como esta atuação foi modulada pelo estado das coisas, vivido. O posicionamento da Igreja no Brasil, principalmente nos anos da ditadura militar, determinou posicionamentos de mudança por parte da Igreja e o posicionamento estético não se manteve estático.

Tal forma de resistência a forças hegemônicas de produção simbólica de entretenimento fez de sua instituição lugar de injunções de idéias e produção de saber/poder. Como apresenta Foucault, a liberdade é uma condição de existência do poder. “A relação de poder se articula em dois elementos indispensáveis: que o outro seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como sujeito de ação e que se abra um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis” (Foucault, 1995, p.243).

Se as lutas contra a sujeição, contra a submissão da subjetividade contemporânea, podem ser remetidas a lutas emblemáticas dos séc. XV e XVI que tiveram a Reforma como expressão máxima por meio da leitura e interpretação subjetiva (Iden, *Ibidem*, p.263), temos aqui um duplo imbricamento: em uma direção as críticas católicas de cinema mostravam, em um nível superficial,

através de um pastor-intelectual a forma “correta” de se ver um objeto; em outra, talvez menos direta e mais *a posteriori*, na qual o *poder pastoral* articulou relações complexas com grupos de reflexão (estudo da linguagem cinematográfica) e de ação (luta por igualdade social). Para se legitimar, para erguer um estatuto de verdade em seu discurso, fomentou a construção e a problematização do estatuto artístico do cinema e a necessidade de que os espectadores se posicionassem crítica e eticamente frente aos produtos veiculados, alinhando-se assim á concepção do neo-realismo, ás *nouvelle-vagues*, aos terceiros cinemas e a formas de apropriação crítica de cunho ético e não de pura fruição espetacular que dominava – e infelizmente ainda domina – a distribuição de filmes. Este espectador ativo, relaciona-se com a arte de forma profunda e quiçá, estabelece com ela uma relação sagrada, independente da moral religiosa.

3.1.

Precedentes da atuação católica organizada em cinema: como falar da Igreja e seu reposicionamento político

Iniciamos então um percurso que procurará apresentar uma contextualização da atuação católica no Brasil até a criação da Central e suas permanências, foco da investigação aqui empreendida.

Falar sobre a Igreja Católica é algo que pede um desenho claro de contexto, pois entre os seguidores da religião encontram-se grupos muito diversos e muitas vezes conflitantes. Essa peleja está presente no estudo empreendido e a qual, por clareza de índole, não poderia ignorar. Como apresenta Luiz Alberto Gómez de Souza, sobre a Igreja, “nela se cruzam diferentes tendências que têm a ver com a diversidade social, política, cultura e claro está, espiritual da sociedade mais ampla onde ela se insere” (Souza, 2004, p.77).

Tão logo, faz-se necessário desenhar melhor esta silhueta. Os agentes aqui trabalhados são leigos católicos, a comunidade de fiéis, muitas vezes seguindo indicações pontifícias, mas com certa liberdade, fruto de luta pela atualização do catolicismo no Séc. XX. Ainda de acordo com Souza, a intensa atividade de grupos pequenos pode realizar maior influência do que grupos grandes, porém pouco militantes. “Minorias abráamicas”, de acordo com Dom Hélder Câmara

(Souza, 2004, p.77), poderiam promover grandes transformações. Entendemos a Central neste sentido.

Estudos⁹ sobre a relação da Igreja com o estado tem sido uma constante em áreas como História, Sociologia e Ciência Política (Azevedo, 2004, p.109). Entretanto, pesquisas que cruzem a questão política, econômica e cultural, no caso com o cinema, não são tão comuns, como vimos. Realizaremos uma breve contextualização da atuação católica no então novo paradigma político nacional.

O início do Séc. XX foi um período crucial para o reordenamento e reposicionamento da Igreja nas relações com a sociedade civil. Desde o período colonial, quando a religião oficial atuava em parceria com o estado e seria um poder político e cultural formador da sociedade emergente, a crise já anunciava-se. Azevedo (2004, p.111) aponta a expulsão dos jesuítas em 1759 e a “progressiva hegemonia da mentalidade racionalista e iluminista” como emblema da crise do modelo Colonial de relação entre estado e a Igreja.

A partir do segundo reinado, a Igreja se desvincula da Coroa luso-brasileira e passa a receber ordens diretas do Pontificado, período conhecido como romanização do Catolicismo. Sempre de acordo com Dermi, este período concebeu três fases, a ver:

- 1^a) Formação do clero nos moldes do Catolicismo romano.
- 2^a) A experiência de reestruturação institucional agora separada do estado.
- 3^a) Neocristandade. A igreja opta por participar com toda força nas questões políticas, posicionando-se na vida pública brasileira.

Reorganizando-se na recente república, quando seu poder direto ligado ao Estado havia enfraquecido, se deslocado, tal panorama permitiu que ações pudessem apontar para outras áreas (Almeida, 2007, p.309). Neste contexto, o cinema não poderia ser ignorado, já que o público brasileiro desde os primeiros anos do século XX, manifestou interesse pelos filmes e à época, a discussão sobre os poderes coercivos do cinema era calorosa.

⁹Para um olhar mais profundo deste contexto, ver: BANDEIRA, M. A Igreja Católica na Virada da Questão Social (1930-1964). Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.

Além do debate sobre o posicionamento da Igreja no campo cultural ser imprescindível para filmes em geral, no contexto explicitado, filmes com temas católicos eram exibidos e obtinham público. Durante os dias santos, mas não apenas, os exibidores projetavam “vistas móveis”, de cenas da vida e paixão de Cristo. Porém, não há comprovação de alguma ligação oficial da Igreja com estas exposições: “Talvez o seguro investimento que isso representava levou os empresários a sempre colocarem estes filmes em cartaz.” (Vadico, 2006, p.101). Tais vistas móveis perduraram até meados da década de 1970 quando cópias antigas ainda circulavam pelo interior do Brasil (Vadico apud Araújo, p.1985).

O interesse do público, não apenas por filmes claramente cristãos, mas também por filmes considerados impróprios, gera o interesse da Igreja e também sua motivação pelo controle do discurso cinematográfico. Como vimos, a ampla relação entre Igreja e artes é notória, desde a Idade Média, a arte gótica, romântica, possuía um cunho explícito de catequese (Vadico, 2006, p.87). Tais escolas estéticas eram também posicionamentos morais e éticos da instituição para o mundo, como apresenta José Tavares de Barros¹⁰:

Que a igreja foi um elemento importante nas artes, pensando só nas plásticas é inegável. Desde o renascimento, Giotto, a presença da iconografia religiosa é fundamental. Quando surgiu o cinema houve aquele impacto, pois foi visto como fonte de divertimento de baixo nível. De palhaçadas. O Carlitos surge assim como fonte de riso sem uma vinculação com uma idéia maior. No início ele era isso mesmo, mas depois foi criando, crescendo. Havia uma desconfiança do cinema ser projetado no escuro, que podia ser imoral, pelo beijo, pelas coisas da época eram muito discretas. Então o cinema sempre foi visto com desconfiança (Barros, 2008).

Pesa que inicialmente a postura católica da época foi de restrição. Mas este mesmo posicionamento de resguardo não impediu a relação da Igreja, que não deixou de se manifestar sobre o novo contexto cultural, estabelecesse uma firme relação no campo da distribuição de filmes.

Censura. Uma das primeiras manifestações da censura cinematográfica no Brasil coincidiu com o início das atividades de Francisco Serrador no ramo da exibição em São Paulo, em 1908. Serrador, que seria posteriormente proprietário de centenas de salas nas principais cidades do País havia alugado um salão dos padres Salesianos quando surgiu uma fita considerada imprópria, pela ótica dos padres. Ele então mostrou que o filme poderia ser cortado sem a necessidade de suspender toda a apresentação (Ramos, 2000, p.113).

¹⁰ Barros, como era conhecido, foi importante personalidade na relação Igreja-cinema no Brasil. Ver entrevista em anexo para mais informações.

Enquanto Serrador relacionava-se com a Igreja em São Paulo, no Rio de Janeiro surgem iniciativas no campo da comunicação social católica, entre 1907 e 1921, que acarretariam na criação da revista *Vozes de Petrópolis* e do *Centro da Boa Imprensa*, o qual passou a organizar nacionalmente produções informativas no intuito de “elevar o nível” e fomentar a sua manutenção. Seu coordenador, Pedro Sinzig era entusiasta do cinema e acreditava que os católicos deveriam atuar pela sua utilização como ferramenta de moralização. Este grupo cria a *Liga Antipornográfica da União Católica Brasileira* em 1911 (Almeida, 2007, p.312). Com apoio da polícia do então Distrito Federal assistia aos filmes e tinha o poder de editar e até mesmo proibir a apresentação das películas. As publicações católicas passaram a apresentar periodicamente o cinema em seu temário.

A proposta de saneamento dos filmes exibidos no território brasileiro a partir do Rio de Janeiro coloca em evidência o profundo conhecimento dos católicos sobre os mecanismos de distribuição cinematográfica. É a partir de uma arguta análise de dados referentes a esse mercado que os católicos vão identificar os últimos anos da década de 1910 como um momento decisivo da luta pelo controle do cinema. (Almeida, 2007, p.319).

O *Centro da Boa Imprensa* ampliou as críticas e passou a realizar censura prévia através de um pacto com os distribuidores, assim, modulava a distribuição de filmes pelo seu julgamento das obras. Os católicos lançam então uma publicação exclusiva sobre a nova arte: *A Tela* (1919-1921) que trazia críticas dos filmes acompanhadas de um texto sobre o enredo (Idem, p.324). O resguardo católico quanto ao cinema pode ser explicado por diversas razões e neste momento, primeira década do século, nada indica que a atuação fosse organizada. Pelo contrário, como vimos, os grupos católicos de atuação política iriam se concretizar uma década depois.

É exatamente no contexto da Neocrisandade, iniciada nos anos de 1920, que a atuação católica sobre o cinema se contextualizará em diálogo com outras formas, mais proeminentes de ação, como a mobilização dos intelectuais católicos leigos em grupos, uma estratégia do Vaticano, representado por Pio XI. Bandeira (2000, p. 29) afirma tratar-se de “formar um laicato de elite, absolutamente fiel às determinações da Santa Sé e dos bispos diocesanos, para desempenhar a difícil tarefa de confrontação com os Estados Fortes – muitos deles nitidamente anticlericais”.

Durante este período, a bibliografia destaca principalmente a criação da revista *A Ordem* (1921)¹¹ e o *Centro Dom Vital* (1922), órgãos comunicantes (CPDOC e, 2010).

Em 1922, ano de muitas transformações no país – Semana de Arte Moderna, início do tenentismo, fundação do Partido Comunista -, foi criado por Jackson de Figueiredo o Centro Dom Vital, com o incentivo do Cardeal Sebastião Leme. Aí começou uma presença no mundo da cultura, que iria se acentuar com o surgimento da Ação Católica na década seguinte (Souza, 2004, p.78).

Esta militância teve três figuras centrais. Dois leigos e um clérigo, líderes do impulso católico no período. Jackson de Figueiredo foi personalidade capital. Organizador do movimento, com ideário de reunir católicos de diversas vertentes para o estudo da doutrina, era jornalista e bacharel em direito. Colaborou com jornais e revistas, entre eles, *Gazeta de Notícias* e *O Jornal* e escreveu obras como *Afirmações* (1921), *A reação do bom senso* (1922) e *A coluna de fogo* (1925) antes de falecer, em 1928. Manteve contato constante com Sebastião Leme, clérigo formado na Universidade Gregoriana em Roma, após o Seminário Menor Diocesano de São Paulo, que assumiu em 1921 o cargo de arcebispo coadjutor no Rio de Janeiro. Em 1930 foi elevado a cardeal pelo papa Pio XI, assume a arquidiocese do Rio de Janeiro e durante o levante militar deste ano, cumpre papel de mediador entre as forças revoltosas de Vargas e o então presidente Washington Luís, deposto (CPDOC b, 2010).

No contexto estético, arquitetônico e público, a estátua do Cristo Redentor é inaugurada no Rio de Janeiro, então capital da República, em 1931, após cinco anos de construção. Posiciona assim, o cristianismo como presença visível do invisível no horizonte brasileiro e articula, “modernidade e religião” pela Igreja, como apresenta Giumbelli (2008, p.75), em pensamento onde procura evidenciar “como algo de moderno está presente nas iniciativas e nos argumentos católicos” à época.

Leme dirigiu a Liga Eleitoral Católica, criada em 1932 com objetivo de inserir nas colunas políticas representantes dos ideais católicos. Sua função era de

¹¹ Para aprofundar, ver: RODRIGUES, C.M. *A Ordem: uma revista de intelectuais católicos (1932-1945)*. São Paulo: Autêntica, 2006.

“supervisionar, selecionar e recomendar ao eleitorado católico candidatos aprovados pela igreja, mantendo uma postura apartidária” (CPDOC e, 2010).

A Constituição de 1934 registra alguns resultados desta ofensiva, tal como a instituição do ensino religioso nas escolas públicas, a presença de capelães militares nas Forças Armadas e a subvenção estatal para as atividades assistenciais ligadas à Igreja. (Azevedo, 2004, p.112).

Dom Leme manteve sua posição de diálogo com a ditadura do Estado Novo, em 1937, e obteve sucesso no sonho antigo da universidade católica com a criação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1940 pouco antes de falecer, em 1942 (CPDOC b, 2010). Em 1941 é aberta a PUC-RIO, como conseqüência lógica da Associação dos Universitários Católicos, criada em 1929, do Instituto de Estudos Superiores, em 1932, e da Confederação Católica Brasileira de Educação, em 1933. Na cerimônia de abertura, discursaram Pe. Leonel Franca, primeiro reitor e o intelectual Alceu Amoroso Lima.

Marco intelectual do grupo, Alceu era bacharel pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, fez cursos na Sorbonne e no *Collège de France* durante estadia na Europa. De volta ao Brasil, foi advogado e adido do Itamarati. Por influência de teóricos como Jacques Maritain e Gilbert Chesterton e orientação de Jackson Figueiredo, passa a externar interesse pelo catolicismo e, com a morte de seu orientador, em 1928 converte-se e substitui Jackson na direção do Centro Dom Vital. Em 1935, atuando na LEC e já dando aulas, é tornado diretor nacional da Ação Católica Brasileira, entidade que possibilitou uma mudança de base na prática católica. É neste contexto que Hilda de Azevedo Soares inicia sua militância pela atividade católica em cinema:

A Ação Católica, pra mim, abriu um quadro novo que era a posição do leigo dentro da igreja. Ele não era um que ficava a margem, ele começou a participar propriamente da vida da igreja propriamente como um cristão responsável dentro da Igreja. Então ele não recebia, ele era responsável pelo que ele fazia. (Azevedo, 2007).

Alceu é eleito na academia Brasileira de Letras e assume ainda como membro o Conselho Nacional de Educação. Durante a ditadura do Estado Novo, assume a reitoria da Universidade do Distrito Federal. Durante os anos de 1940, dá aulas na PUC-RIO e na Universidade do Brasil, mas entre 1949 e 1953 vive entre a França e os EUA. Em 1962, foi representante brasileiro no Concílio

Vaticano II, em profundo acordo com as novas orientações católicas do papa João XXIII. Apóia as reformas de base defendidas pelo então presidente do Brasil, João Goulart e passa a acreditar em benefícios sociais e humanos do socialismo. Posição que o impeliu, após o golpe militar de 1964, em uma posição contrária ao estado ditatorial em sua coluna no *Jornal do Brasil*, já que sua posição de intelectual renomado o legitimava além da censura estatal. Foi nomeado pelo papa Paulo VI, em 1967, membro da Comissão de Justiça e Paz. Morreu em Petrópolis, em 1983 (CPDOC d, 2010).

De acordo com Campelo, o Centro Dom Vital, entidade católica leiga, teria o objetivo de “reunir a intelectualidade católica, incluindo a edição de livros com o caráter conservador e polêmico” (Campelo, 2005, p.108). Souza (2004, p.78) discorda, ao apresentar a atuação em São Paulo como verdadeiramente retrógrada, em uma posição “ideológica oposta”, sob presença de Plínio Corrêa de Oliveira e Pe. Castro Mayer que buscavam um “integrismo conservador militante que, anos adiante, produzirá o movimento Tradição, Família e Propriedade”. Debate que é prova da diversidade e da impossibilidade de um olhar generalizado sobre a atuação.

Bandeira (2000, p. 92) frisa como as chamadas Elites Católicas tinham certo distanciamento, um ar de superioridade, em relação às pessoas de outras classes sociais e eram vistos como diferentes entre os católicos e também entre os intelectuais laicos.

Um fator importante na estruturação da Ação Católica no Rio de Janeiro foi a presença feminina (Idem, p. 102). Principalmente por ocasião da visita da presidente da Juventude Feminina Católica, em 1932, a convite de Dom. Leme. Alunas que conviveram com Christine de Hemptinne criaram, imediatamente, um grupo de AC estudantil, a JECF (Juventude Estudantil Católica Feminina).

Neste processo, foi através de colunas sobre cinema, em publicações católicas e em jornais leigos, que Hilda Azevedo, até então uma interessada por cinema que colecionava revistas sobre o tema, começa a ler as críticas e a perceber uma possível relação entre seu catolicismo e a arte afluente. O Centro Dom Vital teve importância capital para o primeiro impulso, que formaria Hilda, no final dos anos de 1930, como ela narra:

Eles tinham uma coluna de cinema dentro do jornal deles. Não era um jornal, era um semanal. E foi através deles que eu me interessei em estudar. Era um jornal que era de um grupo, não pertencia a nenhuma associação, talvez. Se eu não me engano tinha alguns elementos dos Marianos ali. Dali eu alarguei meu campo de criatividade. Quando comecei a freqüentar o Centro, não me lembro, e um que funcionava ali na praça XV, onde hoje é a (faculdade) Veiga de Almeida. Ali funcionou um centro de atividade de renovação de olhar do cristão sobre o mundo, sobre as suas responsabilidades pessoais e sociais. O doutor Alceu era a figura (...) Dali facilitou muito esse contato, uma visão diferente do que era a Igreja, o cristão dentro da Igreja. Foi um momento de evolução dentro da Igreja, de reforma, de uma porção de coisas. E eu passei só a atuar na área de cinema. Ficava responsável pela divulgação do material que o pessoal nos fornecia e nós divulgávamos através do boletim ou ainda dentro daquele jornal, cujo nome eu não me lembro mais. (Azevedo, 2007).

Tal movimento do laicato católico ganha força ao aglutinar-se, do mesmo modo que, como vimos, diversas organizações pelo mundo, principalmente durante os anos de 1920. É neste contexto, que, em abril de 1928, a União Internacional de Ligas Femininas Católica convidou representantes de quinze países europeus e latino-americanos, ativos no campo do cinema, para discutir sobre a atuação internacional, criação de críticas, distribuição e produção de filmes. Realizando assim, o primeiro Congresso Católico Internacional de Cinema que teve como resultante a criação do OCIC por leigos na Bélgica. O primeiro presidente foi dr. Georg Ernst da distribuidora Leofilm A.G de Munique (OCIC, 2010). No mesmo ano em que foi criada também a Organização Católica Internacional para Rádio, esta que viria a aderir à televisão posteriormente. O objetivo da OCIC era fomentar as realizações cinematográficas com valores estéticos e humanistas, oferecendo prêmios e realizando eventos de discussão acerca do tema. Em 1947, inicia a publicação da revista *Revue Internationale du cinéma* (distribuída em 3 línguas, com periodicidade trimestral) e passa ainda a conceder as premiações católicas nos festivais de Cannes e de Veneza entre outros.

No último dia de 1929, a atenção da Igreja para o cinema se materializa encíclica *Divini illius magistri*¹², do papa Pio XI. O texto direcionava-se à educação dos jovens cristãos e lamentava sobre “tais poderosos meios de divulgação, que podem ser, quando inspirados por princípios sãos, de grande

¹² Ver texto completo em anexos.

utilidade para instrução e educação, são muitas vezes desgraçadamente subordinados ao fomento dos instintos maus, à avidez do lucro” (Pio XI, 1930).

No exterior, tão logo, esta movimentação ganha corpo. Na Itália, a Igreja passa a investir no controle das salas de exibição e controla a maior parte dos cinemas, ditando assim quais os filmes que deveriam ser destinados ao público.

Ao privilegiar a organização de massa, os católicos contavam com uma vasta rede de ação cultural desde a década de 1930, utilizando-a, com grande determinação, como instrumento de pressão política sobre os meios de comunicação, principalmente sobre o setor cinematográfico, e ocupando todos os espaços institucionais (valendo-se da presença eclesial nas comissões censórias, de sua possibilidade de intervenção na programação das salas paroquiais e do circuito comercial, e dos acordos com os distribuidores), conseguindo casar perfeitamente ideologia e cultura (Fabris, 2006, p.192).

“Na Itália de então existiam 12.000 cinemas paroquiais”, afirmou Francesco Angelicchio, “o primeiro seguidor” de Josemaria Escrivá, fundador da Opus Dei na Itália. “Amigo e confidente de Federico Fellini, Roberto Rosellini, Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Liliana Cavani” entre outros diretores, seria ele o responsável pela fundação do Centro Cinematográfico Católico, a pedido do papa João XXIII¹³ e quem apresentou o cinema ao pontífice Paulo VI. “Passei a noite em claro perguntando-me: e agora o quê vou apresentar ao Papa? Decidi pelo caminho seguro: Ingmar Bergman. 'Luzes de Inverno'”, afirma ele (Opus Dei, 2009). Questionado sobre o peso de sua permissão ou não, que poderia influenciar no fracasso ou sucesso de um filme, Angelicchio afirmou o poder da Igreja Italiana à época na distribuição de filmes.

Tal relação entre ideologia e cultura, moral e arte, também se propagava entre os produtores da indústria estadunidense, que, pressionados, assinaram um termo de comum acordo em “proteger no futuro a moralidade dos frequentadores de cinema” (Pio XII, 1936, p. 2). Tratava-se do *Código Hays*, um instrumento moralizante de censura e propaganda dos valores norte-americanos que respondia aos interesses do grande capital. Tratava-se ainda de uma estratégia para mudar o olhar das classes mais abastadas sobre o cinema, visto como uma diversão popular, diferente em status do teatro.

¹³Pontificado exercido entre os anos de 1958 a 1963.

Este famoso código propõe, entre outras coisas, que o cinema deve “forjar caracteres, desenvolver o verdadeiro ideal e inculcar firmes princípios, através de um relato atraente, propondo, para admiração do espectador exemplos dignificantes de boa conduta”. Independentemente de qualquer discrepância com o “verdadeiro” ideal e com os “firmes” princípios que este documento revelador tratava de promover, torna-se interessante observar como o mais pueril dos mecanismos é adotado – o de propor à admiração do espectador “dignificantes exemplos de boa conduta” – sendo sem dúvida o que melhor mostra a atitude reacionária, porque somente se preocupava em forjar uma imagem idealizada e complacente da realidade (Alea, 1984, p.29).

O Código¹⁴ perdurou até a década de 1950, e tal iniciativa teve seu primeiro passo em 1907, quando Chicago (EUA) promulgou sua primeira lei de censura para os exibidores de “distrações baratas”, de acordo com o estudo acerca dos primórdios da censura estadunidense (Alcântara, 2008). A Legião da Decência, como era denominada, representava grupos católicos, protestantes e judaicos dos EUA. Em 1936, o Papa Pio XI publica a *Encíclica Vigilanti Cura*, mensagem direcionada ao Episcopado dos Estados Unidos da América, manifestando gratidão pelas ações da Legião. A Encíclica traçou diretrizes sobre a recepção de tais filmes, indicando que os católicos devem se posicionar de forma atuante quanto à recepção destes produtos culturais, negando filmes que ofendessem a verdade e as instituições cristãs e indicou a criação de boletins regulares com a classificação moral de filmes (Pio XI, 1936).

Em 1937 Jonathas Serrano¹⁵ era o principal responsável pelo cinema na Ação Católica e apresenta a fala “Cinema – Rádio” na sessão da Liga Feminina Católica durante a Semana Nacional da Ação Católica Brasileira (Dale, 1985, p. 52). Neste mesmo ano, Hilda Azevedo Soares iniciou um trabalho jornalístico na Revista da Juventude Feminina Católica, de divulgação nacional, onde passou a

¹⁴ Para aprofundar a questão da censura moral de filmes nos E.U.A e sua relação com a Igreja, veja: BLACK, Greg. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics and Movies*: Cambridge: Cambridge University Press: 1994 e *Catholic Crusade Against the Movies: 1940–1975*: Cambridge: Cambridge University Press: 1998; FACEY, Paul Facey. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974; WITTERN-KELLER, Laura & HABERSKI, Raymond. *The Miracle Case: Film Censorship and the Supreme Court*: Kansas: University Press of Kansas: 2008; SKINNER, James. *The Cross and the Cinema: The Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures: 1933–1970*: Westport, Conn: Praegar 1993 e WALSH, Frank. *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*: New Haven: Yale University Press: 1996.

¹⁵ Serrano era também membro da Comissão Nacional de Censura Cinema-tográfica; fundador da União Católica Brasileira e fundador/presidente do Secretariado de Cinema da Ação Social Arquidiocesana (ASA).

inserir textos sobre cinema, de jornalistas católicos e intelectuais do Centro Dom Vital:

Neste tempo eu já estava com o cinema na minha mão, no sentido de divulgar, de procurar assuntos, preocupada com a formação do espectador. Como formação do espectador, não quero que seja tomado no sentido de prevenção face ao cinema. Era para preparar um público inteligente, capaz de apreciar uma obra de cinema como ele aprecia um livro, aprecia teatro, dentro dos valores próprios do cinema (Azevedo, 2007).

Em seguida atuou no Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica do Rio de Janeiro, onde semanalmente, um boletim com críticas sobre os filmes passou a ser editado e enviado por correio para todo o País. O boletim continha críticas sobre filmes com apreciação sobre o enredo, a estética, as técnicas e uma classificação moral que ia desde “desaconselhável a qualquer público” a “recomendável”. Os críticos viam os filmes junto com a censura estatal, antes do lançamento em circuito comercial e assim, faziam chegar aos leitores tais críticas antes mesmo de o filme chegar às telas.

Estas críticas eram feitas por um grupo de jornalistas católicos do Rio de Janeiro do qual faziam parte Jonathas Serrano - que em 1931 havia lançado o livro *Cinema e educação* (Campelo, 2005, p. 108), uma publicação inovadora à época sobre o tema, em parceria com Francisco Venâncio Filho, Isaac Tapajós e José de Souza Pereira. Serrano criou ainda o Serviço de Informações Cinematográficas da Ação Católica Brasileira (Andrade, 1962, p. 9).

Durante o primeiro Congresso Nacional da ACB, em 1947, é criado o Departamento Nacional de Cinema e Teatro. É clara a preocupação, por parte do clero, da atuação leiga na vigilância em paralelo com esforços para que se articulasse apoios para tomar poder nos meios do cinema. Ao defender a atuação moralizante da Legião da Decência, “cujo papel é relevante em diversas nações”, e sobretudo, ao indicar uma versão brasileira dela, “ao DNCT confiamos sua organização”, a ACB mostra-se não muito distante à época do grupo da Orientação Moral de espetáculos (OME), de São Paulo, do qual fazia parte Hélio Furtado do Amaral (1971a). Também ficou designado ao DNCT a criação de uma empresa produtora e distribuidora de filmes (1985, p. 65). Durante a sessão de discussão entre os clérigos, reafirma-se a atenção sobre o apostolado cinematográfico:

No mau cinema vemos um dos maiores óbices à mentalidade sadia e à formação apostólica, bases da vocação para a Ação Católica. A todos os sacerdotes, portanto, e em particular aos párocos e Diretores de Colégios, recomendamos que, articulados com o Departamento de Cinema e Teatro, concorram, não apenas para neutralizar o mau cinema, mas outrossim para fomentar o bom cinema (Dale, 1985, p. 69).

Amplia-se a rede de atividades acerca do cinema e as discussões acerca dele nas alas da Ação Católica Brasileira. Tal aglutinação terá nos anos de 1950 um período de organização que teve como consequência a criação de uma instituição nacional acerca da sétima arte: a Central Católica de Cinema.