

4.

A Central Católica de Cinema: fortalecimento do olhar católico

Gostaria que todo mundo entendesse assim, não ficasse apenas recebendo. Ficasse participando inteligente. Com a vista educada, com a cabeça educada, com o gosto educado (...) Despertar nele essa sensibilidade para uma coisa e que ele não pode ficar só recebendo os efeitos. Não, ele tem que entrar dentro para apreciar melhor. Quase que uma identificação

- Hilda de Azevedo Soares

O pós-guerra é realmente um momento de reafirmação do cinema no mundo todo, sobretudo um cinema entendido como forma de participação cultural, contraposto ao mero cinema de divertimento.

- Maria Rita Galvão (1975, p.41).

O surgimento do neo-realismo e de outras cinematografias ampliam os horizontes da atuação católica. Na corrente das novas tecnologias de projeção (possibilitando o barateamento da criação de cine-clubes) e de captura de imagens (favorecendo a criações fora da indústria estadunidense), o grupo se nutre, vendo no neorealismo um exemplo de como o cinema poderia ser. Inicia-se uma mudança de olhar, como narra Hilda Azevedo:

Houve uma época engraçada com uma coisa nova em cinema, um ângulo novo, uma visão nova de cinema, que foi o cinema japonês. (...) Tinha uma característica japonesa de surpresa, velocidade que outros cinemas não tinham. Isso foi um aspecto novo. Agora, o cinema americano era a nossa alimentação naquela época e o cinema italiano durante a guerra. (...) O cinema italiano invadiu. O neo-realismo, um pouquinho antes até do neo-realismo. Mas ele invadiu e foi um enriquecimento muito grande para o público, eu acho. Todos os diretores que mantiveram seu nome até o fim. Filme italiano fora aqueles célebres Rossellini, Visconti (...) Alguns não estavam tão altos como os americanos, tecnicamente falando. Mas eles tinham a apresentação dos atores era diferente, eles eram muito mais expressivos, mais fortes do que o cinema americano (...) Agradava, principalmente porque era novidade e explicava um pouco o modo de ser daquele povo. Então eu acho que foi um enriquecimento muito grande para o espectador brasileiro. Esse contato que ele teve com o cinema italiano e grandes obras, grandes diretores (...) O cinema francês também. Muito filme francês. Aproveitando a brecha aberta pelo cinema americano (Azevedo, 2007).

O interesse do público por outras cinematografias e a possibilidade barateada de projeção em salas alternativas, principalmente durante os anos de 1950, com cursos de cinema e cineclubes, ganha corpo e ocorre no Secretariado de Cinema da Ação Católica. Em 1951, a Ação Social Arquidiocesana (ASA)

instituiu cursos de cultura cinematográfica (Andrade, 1962, p.14), coordenados por Irene Nunes de Sá¹⁶, que conta com intelectuais como Ronald Monteiro, Cosme Alves Neto¹⁷ e Rubens Rosadas, que dirigiria o Cineclube da ASA, “congregando alunos e ex-alunos do curso” (Pereira, 1973, p.178).

“Educação Cinematográfica” foi o tema da Jornada de Estudos realizada em 1952, em Madri, Espanha, que buscava maneiras de integrar o cinema e os meios de educação e cultura. Esta preocupação é uma virada no olhar católico, que neste período passa por uma transição, focando a formação do espectador ainda na juventude e na infância, buscando um olhar sobre o cinema não como meio de informação, “cinema didático”, mas “cinema como matéria de estudo, o cinema como meio de expressão e como manifestação cultural” (OCIC, 1952), apontando a importância da criação de matérias sobre cinema nas escolas e objetivando a formação cinematográfica dos futuros educadores. Por ocasião da Jornada, Andrés Ruzskowski visita o Brasil e dá suporte aos católicos brasileiros, entre eles, Hélio Furtado do Amaral e Álvaro Malheiros, que “iniciam um curso de Iniciação Cinematográfica no curriculum do curso secundário do Colégio *Les Oiseaux*, em São Paulo (Andrade, 1962, p.15).

Em outubro de 1952, ocorreu um fato importante para se entender o novo olhar católico para o cinema, em certa medida, consequência de um novo olhar da Igreja católica brasileira para sua pastoral. Foi a criação da CNBB, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Dom. Hélder Câmara nomeado então primeiro Secretário Geral da Conferência, cargo que só deixaria doze anos depois, com o golpe militar.

Podemos dizer que os motivos que levaram Dom Hélder a idealizar a criação da CNBB foram: o fato de a Igreja não possuir uma coordenação nacional para expandir a formação de outras dioceses, como também a necessidade de participar com maior intensidade nas questões políticas e sociais que envolviam a nação brasileira e os processos de renovação em curso na Igreja (Condini, 2004, p. 16).

¹⁶ Irene Tavares de Sá foi importante integrante do movimento inicial da crítica católica de cinema. Uma das precursoras do tema cinema e educação, publicou em 1967 o livro homônimo. Durante os anos de 1980 foi ativadora do grupo que instituiu o curso de extensão acerca do cinema na PUC-RIO.

¹⁷ Desde a adolescência, participa da Juventude Estudantil Católica (JEC). Chega ao Rio de Janeiro com 17 anos, cursa filosofia, filia-se à JUC e à ASA. “Na segunda, toma contato com cinematografias menos difundidas, com proposta de utilização do cinema por fins de reforma social (Ramos, 2000, p. 19).

Mas entendida a trajetória da Ação Católica Brasileira, como se daria esta relação com a recém-criada CNBB? Marina Bandeira explica:

A fundação da CNBB iria, com o correr do tempo, retirar da ACB sua posição privilegiada junto ao episcopado, que passa a contato com a sua própria estrutura Nacional e não mais precisa “usar” uma estrutura que, ao menos em teoria, era o laicato. Com o tempo, a ACB começa a se ressentir da falta de decisões rápidas, da atenção constante e prioritária à qual fora habituada, nos anos anteriores, pelo episcopado. Ao mesmo tempo, a bem da verdade, esse laicato foi “usado” pelo episcopado, que desejava uma entidade nacional, esses mesmos leigos souberam se fazer ouvir, especialmente os movimentos de juventude, pelo episcopado, em particular em nível nacional. Souberam prestar serviço à direção nacional da CNBB e, ao mesmo tempo, assegurar o direito de opinar em momentos decisivos da vida nacional e da Igreja no Brasil (Bandeira, 2000, p. 306).

Dentro da estrutura da CNBB e logo como um organismo da Hierarquia, é criada a Central Católica de Cinema¹⁸, com objetivo de orientar e coordenar todas as atividades dos católicos no campo do cinema. Filiada ao OCIC, a Central teria como atividades organizar e difundir a classificação moral de filmes, em um processo considerado como educação cinematográfica, que tinha como objetivo “ajudar os espectadores a formarem um julgamento cristão e adotarem uma atitude positiva e refletida em face do cinema, de levá-los a admitirem as diretrizes da Igreja e de pautar a sua conduta livremente pelas mesmas” (Central a, s/d). Para tanto, promoveriam cineclubes, cinefóruns e publicações de outras instituições e ainda possuíam intento de atuar no plano industrial e comercial, na produção e distribuição de filmes, assim como nos circuitos de salas católicas (idem, ibidem). Seguindo o desejo do Episcopado, a Central poderia ser dirigida por um leigo, mas um sacerdote, no caso Pe. Guido Logger¹⁹, dirigiria a comissão de classificação moral de filmes, sendo o “conselheiro e orientador espiritual” da Central e cabendo a ele a palavra final nas decisões. Articulado-se com os secretariados da CNBB, outras instituições como o OCIC e a Comissão Pontifícia de Cinema, a Central procurava frisar no campo da distribuição de filmes a

¹⁸ Anteriormente foi criado o Centro Nacional de Orientação Cinematográfica (CNOOC), que não se estabeleceu e serviu como experiência base para a Central.

¹⁹ Pe. Guido Logger redige parte dos artigos, que são replicados em diversos jornais, como *Lar Católico*. Entre os artigos da coluna Cinema, estão exemplos como: *Como se faz um filme: o plano de produção geral; A invenção, O diretor, O produtor, Ainda uma vez o roteiro, Como é que se faz um filme (parte um e dois), A procura de um assunto, A secretária; O decór e Decór natural ou decór artificial*. Todos publicados no ano de 1959 (ver anexo de recortes de notícias).

relação entre estética e moral; promovendo a formação de cronistas que levassem ao público as exigências pastorais no cinema. Institucionalizava-se assim o movimento de orientação católica que estimulava a cultura cinematográfica brasileira (Ramos, 2000, p.129 e Galvão, 1975, p.41). No mesmo ano de sua criação, a Central participa pela primeira vez do Congresso do OCIC, em Colônia, representada pelo Frei Secondi e Cândido Mendes (Andrade, 1962, p.17).

Em 1957, Pe. Guido ministrou o Curso de Moral e Crítica Cinematográfica, como relata o jornal *O Diário do Pequeno Polegar*, em Belo Horizonte e na ocasião ele explica como funcionava o serviço de críticas e como era constituído o grupo:

É composta por elementos que possuem cursos especiais para o julgamento de filmes sendo eles pais e mães de família, médicos, advogados, professores e estudiosos dos problemas sociais do cinema. Eu sou o único sacerdote. Cada crítico tem o seu dia de censura. Os julgamentos dos filmes são feitos imediatamente, e, na ocasião do lançamento são resumidos no Boletim da Associação de Pais de Família do Rio, sendo mais tarde mimeografados e mandados para as capitais de todos os estados e para todos a quem possam interessar. O SIC mantém ainda um fichário para atender a todas as solicitações que lhe são enviadas, principalmente do interior, onde os filmes demoram mais a serem exibidos, também para o caso de reprises (Logger, 1957).

Além disso a Central realizava eventos, muitos em parceria com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual Cosme Alves Neto era diretor e colaborador próximo. Outros cursos são ministrados por padre Guido Logger e Hélio Furtado do Amaral: em Belo Horizonte (MG) e Ribeirão Preto (SP) em 1956, Vitória (ES) em 1958, Porto Alegre (RS) e Campinas (SP) em 1960 (Andrade, 1962, p.20). A atuação da Central não foi tão ligada à organização de cineclubes, mas sim no direcionamento estratégico de suas atividades, dos filmes a serem apresentados e principalmente, de produção de massa crítica para debates. A articulação nacional passava em parte pela Central, elo de ligação internacional dos católicos brasileiros.

Da crítica ferrenha e censora aos filmes, a atuação católica sofisticou-se e o moralismo pouco a pouco se diluiu, após cerca de quarenta anos de trabalho em cinema, que se desenvolvia com novas linguagens e hibridações. Para os intelectuais católicos, a sétima arte deveria ser instrumento artístico por elevação espiritual e também social, tomado o cinema como arte e não apenas como uma

fábrica de consciências ou uma indústria mercadológica com objetivo único de retorno financeiro.

Vivia-se um momento de expansão da cultura cinefílica, a reboque da criação das cinematecas e dos cineclubes católicos, que eram uma parte importante deste movimento mais amplo, que incluía obviamente organizações laicas, ligadas a universidades e sindicatos.

Por ocasião do Encontro de Responsáveis por Salas Católicas de Cinema, em 1961, no Rio de Janeiro, são debatidas as diretrizes da Santa Sé para salas católicas de cinema (1953), quando se indicava a criação de centros nacionais de cinema católico, nos moldes do Centro Católico Cinematográfico Italiano, órgão da Ação Católica Italiana, criado em 1937, empenhado principalmente em organizar e normatizar nacionalmente as classificações morais de filmes e sua distribuição por milhares de salas católicas de cinema. Na ocasião do debate, Pe. Guido Logger comenta uma questão prática. Muitas salas acabam aceitando a projeção de filmes inadequados de acordo com a norma (filmes classificados como “para adultos”) por assim verem uma possibilidade maior de público e até casos de uso das salas com fins lucrativos, fato peremptoriamente criticado por ele.

Mas tal posicionamento dificultava a projeção pela dificuldade de encontrar nas distribuidoras a quantidade de filmes moralmente aceitos, já que a maioria dos exibidores grandes formavam cartéis de exclusividade, deixando assim o cineclubes, católicos inclusive, com poucas opções. Este fator é fundamental para se entender a apresentação variada e fora do sistema de *blockbusters* comum nas salas comerciais. Aqui desenha-se uma relação entre o ideal moral e possibilidade, na qual o cinema nacional é alternativo ao cinema hegemônico dominante.

Quando surgem as primeiras escolas de cinema do país, entre os professores selecionados, estão intelectuais católicos como José Tavares de Barros:

Comecei a dar cursos de cinema para todo o lado e criei junto com o pessoal da cidade o Cine Clube Nova Friburgo. Uma instituição laica, que não tinha nada a ver com a Igreja Católica, mas com um grupo de intelectuais. Fizemos uma sala de projeção e quinzenalmente havia um filme que era debatido. Eu era o coordenador. A abertura foi com o Nelson Pereira dos Santos: *Rio 40 Graus*. Foi interessantíssimo, pois era um grupo “de direita”, representantes do empresariado, discutindo com o Nelson um filme sobre favela (Barros, 2008).

Cineclubes como o de Nova Friburgo pululam pelo País: em Porto Alegre (RS), Humberto Didonet²⁰ criou o Cineclube *Pro Deo*, em 1954 (Andrade, 1962, p. 17). Em Recife (PE), o Cineclube *Vigilanti Cura* é criado em 1951, contando com o apoio do Serviço de Cinema da Liga Operária Católica (Malusá, 2007, p. 2). Em São Paulo (SP) é criado o *Curso de Iniciação Cinematográfica* no colégio secundário *Les Oiseaux*, em 1952, com aulas que seguiram anos depois em outros colégios da capital com a equipe formada por membros da *Confederação das Famílias Cristãs*. Fundado por Rudá de Andrade e Carlos Vieira em 1958, o *Cineclube do Centro Dom Vidal* teve responsabilidade pela formação de emblemáticos pensadores do cinema como Jean-Claude Bernardet e Jairo Ferreira (Malusá, 2006). Desta forma, pessoas como Hélio Furtado do Amaral, Álvaro Malheiros, Guido Logger, Valdir Coelho, Humberto Didonet²¹ e Carmen Gomes passaram a ser referência no tema para outras localidades e grupos, como apresenta Malusá. Os estados com movimentos mais atuantes eram Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Em todos estes estados, a Igreja Católica contribuiu para a difusão da cultura cinematográfica com a criação de cineclubes paroquiais, verdadeiros centros de debate sobre a linguagem e os fins sociais do cinema. Em carta endereçada à Central, Amaral (Ibidem, 1971) cita cerca de 2.000 cineclubes em funcionamento no Brasil.

No final da década de 1950, a terceira encíclica acerca dos meios de comunicação de massa, *Miranda Prorsus*²² (1957), de autoria do Papa Pio XII, foi publicada e focou com mais intensidade os aspectos ligados à distribuição, ao papel dos artistas, produtores e diretores.

²⁰ Pe. Humberto Didonet, *que publicou no Jornal do Dia*, de Porto Alegre, em 20 de outubro de 1962: “Para quê e como fundar um cineclube” (pasta 1051 da cinemateca Brasileira). Foi Didonet o principal responsável pelo primeiro curso de formação cinematográfica em um seminário católico, no Colégio Cristo Rei dos padres jesuítas em São Leopoldo no Rio Grande do Sul (Andrade, 1962, p. 18).

²¹ Gostaria de frisar a necessidade de estudos mais aprofundados sobre a atuação crucial de Pe. Humberto Didonet no Rio Grande do Sul, mais especificamente no antigo colégio Cristo-Rei, que viria a se tornar a Universidade Unisinos.

²² Anexo

4.1. Publicações da Central

A principal atuação da Central dava-se através do seu Serviço de Informações Cinematográficas (SIC), que, seguindo os pressupostos da encíclica *Vigilanti Cura*, e das centrais católicas de outros países, assistia aos filmes antes de seu lançamento em salas de distribuidoras concomitantemente com a Censura Federal. O corpo de censores²³ da Central era formado basicamente pelo Pe. Guido Logger, o crítico de cinema Ronald Monteiro e outros colaboradores, eventualmente Hilda de Azevedo Soares participou da redação de críticas. Parte da produção das críticas morais católicas do SIC da Central foram compiladas em quatro publicações entre os anos de 1954 a 1961. Entretanto, estas críticas eram formatadas inicialmente como fichas cinematográficas, com objetivo de proporcionar aos assinantes do boletim um arquivo para consulta e sua autoria era anônima. Desde 1967 a cotação moral foi suprimida e a autoria passa a aparecer até o ano de 1972, último registro encontrado. No período, foram criadas cerca de 4 mil fichas. Estas informações chegavam até os interessados por meio de um boletim contendo cerca de 15 fichas de filmes e notas informativas acerca de novidades do cinema sob olhar católico e eram recebidos por assinatura anual, com periodicidade bimensal. Já os catálogos anuais eram impressos editados e contavam com anunciantes.

A classificação moral seguia a seguinte normatização por faixa etária não específica e abria certo arbítrio ao espectador. Vejamos:

1 – TODOS A esta classificação pertence o filme de valor educativo ou recreativo que pode ser visto por todos, inclusive crianças, mesmo quando uma ou outra passagem escape ao entendimento destas. Em geral, não se trata de filme feito para público infantil, mas não oferece maior perigo para seus sentimentos religiosos e morais. O tema tem tendência moral positiva ou, quando muito, permanece neutro. Toleram-se detalhes deseducativos quando corrigido posteriormente, ou quando não apresentam importância real num conjunto sadio. As manifestações sentimentais não devem chocar a vida familiar. (Central 1959, p. 12).

A esta faixa, compreendem filmes basicamente infantis no estilo dos desenhos animados, documentários de observação da natureza e esporádicos dramas leves, que representam a quarta maior parte das críticas. O

²³ Outros censores ainda não puderam ser identificados, mas assinavam iniciais como L.S.F., F.I, F.H e F.B.

comprometimento do grupo com o conteúdo revela-se no termo “entendimento” e a moralidade cristã na preocupação com tudo o que possa questionar os “sentimentos religiosos” das crianças. Entretanto, uma consciência social não é foco. A crítica do filme de *far-west Fúria dos Peles Vermelhas* (Rock Island Trail, 1950), sobre ataques contra os indígenas, considera como um dos poucos atrativos do filme “algumas lutas (que) animam um pouco o andamento” (Central, 1961, p. 171). Entre esta categoria incluem-se poucos filmes com valor reflexivo e estético, como *O evangelho segundo São Matheus* (Vangelo secondo Mateo, 1964, Pasolini) e *Meu Tio* (Mon Oncle, 1957, Jacques Tati).

Já as cotações para adolescentes preocupava-se principalmente com o regime de moralidade social do jovem.

2 – ADOLESCENTES Dentro desta classificação está o filme que necessita de algum esclarecimento por parte de pais ou responsável para que possa ser visto por crianças. Sua tese, implícita ou explicitamente, não deve incitar os jovens contra lei, a autoridade ou a moral; as minúcias não chocam os menores normais, educados sadiamente; as manifestações de amor (imagem, diálogo, canção etc.) são discretas: trajas e atitudes não chegam a perturbar seriamente os adolescentes.

Não muito diferente da classificação inicial, estes filmes representam, mantendo o valor moral infantil, temáticas mais rebuscadas que os censores criam ser de difícil entendimento por parte de crianças. Compreende a segunda cotação mais oferecida. Exemplos são *Os brutos também amam* (Shane, 1952, George Stevens) e *Um rei em Nova York* (A king in New York, 1957, Charles Chaplin).

3 A – ADULTOS De modo geral, o filme desta classificação não convém a adolescentes e, com maior razão, a crianças. Nele a vida é descrita tal como é, com suas taras e misérias, mas estas não vêm apresentadas com simpatia e são mesmo desaprovadas. O elementos bons dominam; os maus são tolerados. Aqui se inclui também o filme cujo valor recreativo atenua a ausência de aspectos morais e ainda o que contém imagens realistas cujo efeito, benigno sobre adultos, seria perigoso para adolescentes não devidamente advertidos. Em resumo: filme que exige reação e reflexão.

A última frase da definição torna clara a concepção de que, para a Central, apenas adultos poderiam ter reação e reflexão sobre filmes. Este é um axioma no qual a Central trabalha e que a impele a reduzir muito a faixa de filmes indicados a crianças e jovens, tendo aqui uma maior quantidade de filmes e entre eles, principalmente filmes de entretenimento (na verdade consequência não da escolha do SIC, mas da produção cinematográfica internacional). Entre estes filmes

encontramos grandes obras do cinema mundial, como *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1958, François Truffaut).

3 B – ADULTOS, COM RESERVAS Nesta categoria está o filme que encerra alguns elementos bons mas não desaprova explicitamente os maus, deixando o julgamento a cargo do espectador. Destina-se, portanto, a um público adulto devidamente esclarecido. Os elementos negativos são atenuados por um balanço geral positivo ou, ao menos, pelo tom banal do argumento, pelo caráter meramente expositivo ou ainda pelas características da época em que se desenrola a história.

Tal categoria abarca a maior parte de filmes que rebuscam e exploram a linguagem cinematográfica a afastando da literatura e do teatro, portanto, aproximando da especificidade do cinema, entretanto, trazendo, como toda a obra de arte, um valor moral dúbio e posicionando o espectador na posição de escolha e de posicionamento frente a uma questão própria da arte. Neste corte encontramos grandes filmes do cinema mundial, como *A aventura* (*L'Avventura*, 1960, Michelangelo Antonioni) e obras de diretores marcantes, como *Intriga Internacional* (*North by northwest*, 1958, Alfred Hitchcock).

3 C – PREJUDICIAL Desta categoria é o filme que encerra graves perigos para a maioria do público, com consequência para a saúde moral e espiritual da sociedade. Mesmo quando a impressão penosa é atenuada pelo caráter histórico da obra, pelo aspecto humorístico, pelo valor artístico ou algum elemento positivo, recebe esta classificação o filme que apresenta ideias falsas como naturais e sadias, ambiente malsão, conclusão negativa e pessimista, um elemento repulsivo. Só motivos muito justificados deveriam levar o espectador a ver um filme “prejudicial”.

Mesmo filmes de grandes cineastas não são poupados da censura moral aqui acirrada aos adultos. Contrariando a concepção apresentada na classificação 3 A, a partir da qual compreendemos que ao menos adultos teriam capacidade de reflexão e decisão frente a obra, os filmes considerados prejudiciais incluem obras como *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960, Federico Fellini).

CONDENADO Aqui se inclui o filme que prega abertamente ideias más ou subversivas, que ataca a religião ou a torna desprezível, odiosa ou ridícula, que apresenta complacientemente vícios, crimes e desregramentos, sem compensação de elementos bons de real valor ou sem atenuar sensivelmente a má impressão com o tom humorístico, o clima de inverossimilhança ou caráter histórico. É o filme definido pelo Santo Padre como “positivamente mau”, a ser evitado pelo público católico sob risco de prejuízo pessoal, escândalo e cooperação com o mal.

Os filmes condenados pelo SIC da Central compreendiam a menor fração dos filmes analisados. O fator de espetáculo sexual foi percebido como o principal motivo da condenação dos filmes nesta categoria. Mas também ideologias que minavam na base a concepção judaico-cristã de mundo eram duramente reprovados, mesmo que apontando para inovações estéticas como é o caso de *Acossado* (À bout de souffle, 1959, Jean-Luc Godard).

Ao debruçar-se sobre o segundo catálogo, referente ao ano julho de 1958 a julho de 1959, que trazia 548 cotações de filmes assistidos pelos membros do SIC. Pe. Guido Logger explica, na apresentação do texto o motivo da continuidade:

O bom acolhimento ao 1o catálogo por parte do clero, religiosos, associações para juventude, de todos que de uma ou outra maneira se ocupam da cura de almas e da educação, revelou quanto se fazia urgente uma publicação como aquela, mesmo contendo apenas dados sintéticos (Central, 1959, p. 5)

A divisão segundo classificações teria um duplo fim: marcar os desvios, hierarquizar as qualidades, as aptidões; mas também castigar e recompensar (Foucault, 1983, p.162). Assim, os católicos do SIC procuravam tornar claros quais eram os distribuidores, diretores, produtores e países de origem que melhor atendiam às reivindicações da Santa Sé. Na busca por “curar almas”, o catálogo realizava um cruzamento de informações, como a relação entre as cotações morais e os países de origem, permitindo criar por fatores específicos, normas de controle gerais, como a classificação dos filmes franceses, os mais condenados, como filmes contra-indicados, assim como entre os produtos advindos dos Estados Unidos da América, 26 cotações para todos, como filmes mais “sãos”.

Além das 6 cotações, o filme poderia receber algumas variáveis simbólicas, como “●”, para filmes bons ou excepcionais em qualidades artísticas; “O”, para filmes que, sem se distinguir artisticamente, possuem valor “religioso, humano, educativo e instrutivo” e “★” para os filmes que “espiritual e cinematograficamente” eram merecedores do apoio do público, além de inicialmente grafar os sobrenomes dos diretores considerados importantes em caixa alta. De forma simples, até este período, as críticas apresentavam apenas a cotação moral e informações, como o exemplo a seguir:

Rec	Título – Nacionalidade – Distribuidor	Class. Art.	Class. Moral	Gênero	Diretor
★	Condenado à morte escapou, Um (fr) França <i>Un condamné à mort s'est échappé -Le vent souffle où il veut</i>	•	2	drama	R. BRESSON

(Central, 1959, p. 23).

Deste catálogo, pinçamos as obras elencadas pelo SIC como merecedoras da designação “□”, mantendo o destaque dado a alguns diretores. São elas: *Acorrentados* (S. Kramer), *Amigos do peito* (F. Rossi), *Condenado à morte escapou* (R. BRESSON), *O Grande ditador* (C. CHAPLIN), *A grande ilusão* (J. RENOIR), *O Homem do riquixá* (H. Inagaki), *O Homem errado* (H. HITCHCOCK), *Lourdes e seus milagres* (G. ROURQUIER), *Meu tio* (J. TATI), *As noites de Cabíria* (F. FELLINI), *Uma sombra em sua vida* (J.L. Thompson) e *O velho e o mar* (J. Sturges). Analisando tais referências no ano do segundo Catálogo Geral de Filmes, percebemos que o grupo representava em si a crise entre moral rígida e apreço pelo valor estético das obras. Entre as sete obras apoiadas e de diretores destacados, encontramos cinco indicações para adolescentes, uma para todos e uma para adultos com reservas, prova de que o moralismo não era tão acentuado a ponto de afastar a juventude das salas.

A partir do terceiro Catálogo Geral de Filmes do SIC, a estrutura das críticas passou a se configurar da seguinte forma: dados técnicos sobre o filme (produção nacionalidade, distribuição, direção, roteiro, foto, música, elenco e gênero), enredo (onde geralmente a maior parte do espaço era usado); apreciação artística (algumas vezes era dado maior espaço a este tópico) e apreciação moral (texto curto, com a explicação da cotação moral) e cotação moral. Além do sinal “+” para filmes com qualidades estéticas fora do comum e “o” para filmes que causavam especial interesse religioso aos críticos do SIC. Hilda explica este momento do Boletim da Central:

Ele cresceu, mas tinha uma certa dificuldade na divulgação (...) Esse boletim ia pro Brasil inteiro mas era limitado, eram poucos exemplares. Embora ao meu ver tivesse um conteúdo muito rico de informações, como era o padre Guido, como era dois ou três críticos de cinema. Ele tinha mais ou menos 6 ou 7 paginas mimeografadas (naquele tempo era mimeografado). E nós mandávamos pra pessoas interessadas, pra grupos interessados e particulares que se interessavam. Além de mandar também pra imprensa, mandávamos pra alguns críticos. Os críticos, eles reconheciam que a gente estava muito honesta em relação ao cinema, que era um interesse de divulgação do cinema dentro de suas qualidades próprias. Então eles eram simpáticos a esse trabalho, pelo valor das críticas que eram publicadas (Azevedo, 2007).

Este catálogo trazia 707 fichas e esclarecia de certa forma como funcionava o trabalho. As cotações artísticas e morais eram definidas pelo censor e a cotação, em diálogo com o grupo, mas não sem antes consultar as cotações de outros CN. Um comentário de Pe. Guido demonstra um certo abrandamento na cotação moral:

(...) um acordo perfeito em matéria de classificação moral é impossível. Cada espectador e também cada colaborador do SIC julga conforme a sua condição psicológica e sensibilidade moral, mesmo dentro das normas traçadas, sobretudo nos casos em que as intenções do artista ou da obra não estão suficientemente claras. As cotações representam a opinião média bastante estudada e cuidadosamente comparada, mas não podem satisfazer ao mesmo tempo gregos e troianos. Não esquecer que cada ambiente tem a sua susceptibilidade e exigências próprias. Rio de Janeiro não é Brasil, e no interior existem diferenças entre a população citadina e a rural. As nossas cotações somente podem oferecer uma apreciação válida PARA A MAIORIA DOS CASOS. (Central, 1960, p. 5)

Ele seguia apontando a relação entre a Censura Federal e a Censura do SIC.

Mas é possível que a severidade exagerada que atribuem ao SIC provenha de outra causa que não diz respeito à equipe de colaboradores ou à sua orientação. Há caso, por exemplo, de filme que exige certa reserva, mesmo para adultos. Mas acontece que a Censura Governamental impõe cortes ou a Companhia distribuidora, por sua própria iniciativa, corta cenas julgadas ousadas demais para determinada clientela.

Neste caso, a cotação do SIC parecerá severa demais, pois ela diz respeito à versão integral como foi vista pelo SIC. Tais casos, porém, são bastante raros. (Central, 1960, p. 6)

Procuraremos então relacionar a cotação moral do SIC com a cotação da moral do Estado com base em algumas fichas que apresentavam ambos os dados. *A felicidade não se compra* (It's a wonderful life!, 1946, Frank Capra), recebeu cotação “Para todos” do SIC e 10 anos pela Censura Federal; *Meu tio* (Mon Oncle, 1957, Jacques Tati) recebeu “Para todos” e livre; *Esses maridos* (1958, Luigi Comencini), “Prejudicial” pelos católicos e mínimo de 14 anos pela Censura e *Esse corpo tão desejado* (Ce corps tant désiré, 1958, Luis Saslawski) “Adultos com reservas” e 18 anos. Portanto, havia uma variação, até onde pudemos perceber, entre a censura católica, sem força de lei e a cotação do Governo Federal, proibitiva, mas menos ferrenha na maior parte do tempo. Infelizmente, a criança menor de 10 anos não poderia assistir ao filme de Capra, mesmo que a moral católica o liberasse.

O Catálogo IV apresentava 851 fichas “correspondentes à quase totalidade dos filmes exibidos no Brasil” (1961). O texto inicia com uma análise da produção mundial – 851 filmes assistidos pelo SIC no período de um ano e meio:

O país com maior número de filmes lançados ou reprisados no Brasil continua sendo os Estados Unidos, com 323 produções, seguidos imediatamente pelo Japão (87), cujos filmes atendem de modo especial à colônia japonesa de São Paulo, embora ganhem cada vez mais atenção do público em geral. Vêm em seguida a Inglaterra, Alemanha, o México, o Brasil, a França e a Itália. As coproduções, sempre crescentes, alcançaram a 104 filmes (Central, 1961, p. 12).

Após uma análise comparativa aos catálogos de anos anteriores, afirma-se que “só foi possível” recomendar 15 filmes. Destes, um brasileiro, três estadunidenses, dois franceses, três ingleses, um japonês, um mexicano, duas produções franco-italianas, uma franco-alemã e uma hispano-francesa. A relação entre as distribuidoras e os filmes “bem cotados” também é realizada, apresentando, por exemplo, os cumprimentos a “Allied, Metro, Paramount, Pelmex, Rank, Warner, distribuidoras brasileira e todas as que não entregaram ao público filmes que merecessem a cotação 4” (Idem, p.13).

Durante sua existência, a Central publicou os livretos *Falando de filmes*, um dossiê, com críticas e informações internacionais sobre determinados filmes, para divulgação no Brasil. O primeiro, publicado provavelmente em 1965, era sobre *O Evangelho Segundo São Mateus (Il vangelo secondo Mateo)*, de Pier Paolo Pasolini, como explica a apresentação:

Ampliando suas atividades de informação cinematográfica, a CENTRAL CATÓLICA DE CINEMA inicia com este filme um serviço de promoção de obras que, por seu conteúdo e sua forma, contribuem para uma visão mais lúcida do homem e do mundo.

Estes textos, selecionados por critério de interesse mais popular, foram extraídos de publicações nacionais e estrangeiras e de pareceres da equipe da CCC. Um trabalho mais completo sairá brevemente (Central, 1965?).

Outra publicação foi o livro *75 anos de cinema*, de autoria de Pe. Guido, através da qual ele tenta dar conta de uma introdução à história do cinema, no qual ele posiciona como importante a dinâmica da auto-conscientização do espectador e sua conscientização social²⁴.

²⁴ A auto-conscientização do sujeito, em um conceito evolutivo de Teilhard de Chardin (jesuíta, teólogo e filósofo), onde é no desapego pela aparência, pela máscara social, e pelo

Assim como pertence ao processo de individuação descobrir as “sombras” do próprio eu, assim também pertence à conscientização da Humanidade descobrir as sombras da sociedade vigente. A diferença de classes, o racismo, o bairrismo, os “trusts” capitalistas, a intolerância religiosa, a ditadura militar, a concorrência desenfreada são algumas sombras da nossa sociedade de consumo (Logger, 1970, p.12).

Para ele, o cinema moderno obriga o espectador a “co-criar” os personagens e a interpretar os fatos apresentados, portanto, a consciência do espectador do que seja o cinema é vital. “Torna-se necessária a educação da platéia que está disposta a ficar presa pela anestesia de uma irrealidade apresentada como realidade, continuando desta maneira seu estado alienado” (idem *ibidem*, p.21).

Ele cita os diretores Carl Teodor Dreyer, Robert Bresson, Federico Fellini e “muitas vezes” Ingmar Bergman como “grandes mestres” e mostra estar atualizado sobre as discussões sobre a cultura de massas ao debater as mudanças de sua época com base em Edgar Morin (1997). Por fim, analisando os cinemas novos, conclui que o cinema é uma informação e o espelho cultural de determinada sociedade, que comercialização é um fator “alienante que impede a auto-conscientização e a conscientização social” e que “a auto-conscientização existe, entretanto é bastante limitada pela própria limitação do Cinema e do Homem”. O julgamento de um filme é preponderante, diz ele, e esta relação entre autor e espectador deve ser mediada. “Para isto existe somente uma coisa: EDUCAÇÃO CINEMATOGRAFICA”, finaliza ele, em caixa-alta.

O grupo católico reunido no Rio de Janeiro mantinha constantes correspondências com a OCIC e com grupos similares de outros países latino americanos. Anualmente esta instituição organizava congressos e jornadas de estudos unindo representantes das ON para debates e articulação de ações conjuntas.

Em 1958, Hilda Azevedo, Hélio Furtado do Amaral e Dulce Barros participam do *Encontro Internacional da OCIC*, realizado em Havana, Cuba. Participou deste congresso, Paulo Emílio Salles Gomes, que em sua coluna no Suplemento Literário no jornal *O Estado de S. Paulo* do dia 26 de Janeiro de 1957, sublinhava que para além da postura “desconfiada e hostil” quanto ao cinema, haviam grupos contra-hegemônicos:

reconhecimento de si mesmo que a pessoa pode “evoluir”, em direção a uma consciência plena, após ver a face noturna de seu ego, conceito articulado por ele ao de auto-conscientização do psicanalista Jung. Entretanto, a auto-conscientização não seria apenas pessoal, mas também social.

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 forma cultural. (Gomes, 1981, p.71)

Coadunando com este olhar, José Rafael de Menezes publica *Caminhos do cinema* (1958), neste ano. Livro voltado para a formação cinematográfica sob orientação católica, procurou analisar a condição da cultura moderna dos meios de comunicação de massa, a espetatorialidade, os benefícios e malefícios do cinema, a prática e linguagem cinematográfica. Conclui ele que

não se trata de transformar o cinema num púlpito; mas esquecer o sobrenatural numa linguagem de tamanha expressão seria o máximo sinal de indigência e ingratidão do homem: não sabendo aproveitar para o seu fim mais alto e não sabendo reconhecer a verdadeira origem do seu poder criador (Menezes, 1958, p. 186).

Caminhos do cinema e Elementos de cinestética (1957) de Pe. Guido, obra voltada especificamente sobre as formas de fazer cinematográfico, tornam-se os principais livros orientadores da postura jovem católica na época em que a bibliografia acerca do cinema disponível no Brasil era parca, principalmente em língua vernacular.

Em 1960, entre 10 e 14 de julho, Dulce Barros participa da jornada de estudos internacional do OCIC, representando o Brasil, cujo tema era “Cinema, juventude e poder público” em Viena, Áustria. Nos dois dias seguintes, ocorreria a Reunião do Conselho Geral do OCIC, com participação de 24 países, entre eles, os latino-americanos Brasil, Argentina, Colômbia, Cuba, Equador, México, Peru, e Venezuela. Em reunião, os países da América Latina, em resposta a uma solicitação do Conselho Episcopal Latinoamericano (CELAN²⁵), indicaram Andrés Ruzkowski como membro de ligação, um secretário. As atividades da elite católica no apostolado cinematográfico articulam-se internacionalmente e prometem cada vez mais um esforço de pressão e convencimento sobre a importância do cinema como instrumento de educação e de conscientização pessoal. Mas os anos de 1960 apresentariam mudanças inesperadas que

²⁵ Órgão criado em 1955.

deslocariam o prumo deste discurso. Principalmente pelas mudanças implementadas pelo papado de João XXIII.

4.2.

Aggiornamento: militância e resistência

Percebemos como o cinema passou a ser tema da atenção católica e como o interesse de católicos, leigos ou da Hierarquia, abriu certo olhar para o cinema que tinha a moral como base, mas que ganhou paulatinamente mais espaço para diálogo. As críticas católicas passam a contar com mais debates e o discurso católico acerca do cinema se amplia, contendo em si contradições. Vimos também como anteriormente as relações entre a Igreja e o estado haviam tornado-se mais estreitas. Entretanto, esta relação repousava ainda preponderantemente sobre uma concepção burguesa do catolicismo, cujo núcleo está na doutrina da salvação individual e numa moral rígida, entretanto, os anos de 1960 seriam emblemáticos para uma guinada mais humanista e igualitária:

A “esquerda católica” não pode ser entendida fora do contexto político e religioso do final dos anos 50 e dos anos 60. A liberdade política da época favorece a manifestação das novas forças sociais geradas pelo processo desenvolvimentista do pós-guerra. Num país que se modernizava, debatia reforma ou revolução, sentia o impacto do triunfo cubano, a Igreja não podia manter-se refratária às mudanças, sob pena de perder sua influência na sociedade. É assim que ela abre seus espaços para grupos que representem essas novas forças sociais numa perspectiva de modernização, de reforma e até de revolução, marcando seu processo de renovação interna, em consonância com o impulso de *aggiornamento* do pontificado de João XXIII (Oliveira, 1992, p.42).

Neste contexto, a Juventude Universitária Católica (JUC), a Juventude Estudantil Católica (JEC) e o Movimento de Educação de Base (MEB) ganham importância ao articular uma relação religiosa que passa pela luta por igualdade de possibilidades sociais, de pensamento, de olhar crítico e de escolhas políticas. A participação do laicato católico, realiza assim uma segunda onda de renovação interna, agora já revisando os conceitos da neocristandade. Sob influência do pontificado de João XXIII a Igreja ganha um novo olhar, um novo movimento que busca a sua religião com aqueles aos quais Cristo mais valorizava: os pobres e oprimidos. Até mesmo Fidel Castro reconheceu tal mudança em relato a Frei Betto:

O Terceiro mundo e os revolucionários do Terceiro Mundo receberam o impacto das profundas colocações de João XXIII, que é lembrado em nossos países com respeito e simpatia por todos, inclusive os marxistas-leninistas. (...) Não podemos falar do movimento da Igreja na América Latina, deste compromisso com o povo, sem mencionar João XXIII (Moraes apud Betto, 1989, pg. 40).

Como consequência e plano de ação desta ideia, é organizado o Concílio Ecumênico Vaticano II, como explica Marina Bandeira:

O Vaticano II é uma assembléia de todos os bispos católicos romanos e se destina, em sua origem, a promover reformas internas na Igreja Romana e criar condições prévias para o retorno à unidade de todos os cristãos (Bandeira apud Küng, 2000, p. 207).

Como referencial das mudanças implementadas, a constituição pastoral *Gaudiam et Spes* apresenta o papel da Igreja no mundo, afirmando atenção sobretudo aos pobres e todos os que sofrem (Bandeira, 2000, p. 207). Hilda explica como sentiu, na sua prática diária esta mudança que veio com as decisões do Concílio II do Vaticano finalizado em 1965:

Na medida que a própria igreja tomava uma feição nova, impulsionada pelo Concílio, tudo o que estava dentro dela, todos os interesses da Igreja, todos eles ganharam uma roupagem nova, uma luz nova e o cinema também. Ele foi se alargando, foi tirando alguns preconceitos que havia em torno do assunto, alargando, mostrando um valor próprio daquilo e divulgando esse valor. Porque o cinema já era uma presença forte na sociedade, portanto era uma obra que merecia respeito de janeiro de (...) esse nosso trabalho dentro das atividades ligadas a Igreja foi esclarecer isso (2007).

Mas o horizonte brasileiro teria um empecilho a ser transposto. O golpe militar de abril de 1964, que depõe o presidente João Goulart e instaura o Regime de Segurança Nacional, ataca estas liberdades cultivadas pelos grupos minoritários progressistas católicos e os dirigentes eclesiais brasileiros colaborando com o regime militar, “sacrificam as lideranças e entidades que mais tinham avançado nas propostas sociais e políticas” (Oliveira, 1992, p.43). Em um curto período de tempo a “esquerda católica” está em frangalhos, alijada da presença vital de Dom Hélder Câmara, enviado para longe das áreas de sua influência, e de seus maiores líderes. Entretanto, o alinhamento institucional e estratégico da Igreja não recebe retorno do governo dos militares, interessados em

ter o apoio da Igreja, mas sem conceder a ela verdadeira influência política (Oliveira, 1992, p. 44), ao contrário do ocorrido na ditadura Vargas, como vimos.

Consequência do Concílio Vaticano II, o decreto *Inter Mirifica* de 4 de dezembro de 1966, acerca dos meios de comunicação social, aponta maior poder ao laicato católico, sem que este deixe de submeter-se à cúria romana. A questão moral permanece como tópico principal e se afirma a moral sobre a arte. Entretanto, o chamado mal moral passa a ser aceito como representação, para que, através dele se possa concluir um bem moral (Paulo IV, 2010). Em 1966 é realizada uma Reunião Extraordinária do Conselho Geral da OCIC em Cuernavaca, México. O primeiro após as conclusões do Concílio Vaticano II, “Espírito Novo” é o título do texto da Central com o resumo do que ficou entendido durante o Congresso (Paulo VI, 1966). Reconhecendo a importância para o progresso humano “para a construção de um mundo mais perfeito e mais fraterno, para a evangelização do mundo” dos meios de comunicação de massa, e incluindo o cinema entre eles, o Concílio abriu precedente para a substituição “de uma postura de excessiva prudência e censura por outra mais aberta e acolhedora, alimentada no espírito novo que é todo o sentido de ‘*aggiornamento*’ proposto por João XXIII”, reconhece a mensagem. Diálogo, cooperação e serviço passam a ser as palavras de ordem.

É ilusório pensar que a Igreja possa *ex autoritate* impor suas diretrizes no mundo de hoje, como fazia antigamente (...) este paternalismo não tem mais efeito junto ao homem de hoje; e mesmo na Igreja, os fiéis querem ser tratados como adultos. Convencer os outros é o único meio de ação, se quisermos exercer alguma influência no mundo cinematográfico. Impossível ditar leis, mas sim persuadir quanto a boa fundamentação natural e espiritual das nossas exigências.

Este diálogo se estabelece sobretudo no plano humano, em pé de igualdade, de simpatia, de amizade. Que não vejam em nós os moralistas, mas pessoas que se interessam pelos valores e problemas do cinema (OCIC, 1966).

O documento segue apontando metas para tal ação nova, tal olhar ativo sobre o cinema: promoção de filmes de qualidade; educação cinematográfica; educação pelo cinema; penetração do espírito cristão no mundo do cinema. Na ocasião, Leo Lunders apresentou o texto *Qualificação moral e crítica cinematográfica*, no qual colocava em questão a forma com que era feita a qualificação moral, realizada, com afincamento desde o primeiro congresso da OCIC, em 1928, quando o sentido era de “melhorar as censuras estatais e colaborar com

ela” (Lunders, 1966). Um amplo debate ocorre, com trocas de experiências e incluindo Don Angelicchio, representante da Itália, que afirma não usar cotações negativas, mas apenas indicações dos filmes que convém aos jovens e aos cineclubes. Em seguida dá um depoimento que permitimo-nos transcrever na íntegra:

Entre as perguntas mais angustiantes que nos fazemos figura a seguinte: Qual é a influência real da nossa qualificação moral sobre a consciência do público e dos produtores? Na nossa Comissão trabalham 26 pessoas, o que representa um gasto de muitos milhões de liras por ano. Vemos mais de 600 películas antes de sua exibição pública, o que significa três ou quatro filmes ao dia. E nos perguntamos: Será que isso verdadeiramente vale a pena em relação aos resultados obtidos? Começamos agora a fazer uma pesquisa, autorizada pelo episcopado italiano, para conhecer exatamente o alcance da influência da nossa qualificação no público. Esta pesquisa se encontra igualmente em curso entre os párocos que recebem a lista de qualificação. Do mesmo modo, temos pedido a opinião de teólogos em seminários e em universidades pontificias. Com muito gosto colocaremos à disposição de vocês o resultado desta pesquisa. Nós empregamos métodos de publicidade muito intensos para a difusão da classificação. Por outra parte, 4.500 salas paroquiais sobre um total de 11.000 salas de cinema influem seriamente sobre a marcha da indústria cinematográfica de forma que os distribuidores se oferecem eles mesmos a fazer cortes especiais para nós (OCIC, 1966).

Falamos aqui de diferenças: a classificação do filme para o espectador e o controle das salas de exibição. Se um filme é condenado e portanto, impedido de entrar em cerca de 40% das salas italianas, isso é logicamente um impacto grande. Mas quanto ao impacto direto, o acato do público às cotações, Grabowski, representante dos EUA, apresentou uma pesquisa que indicava que 60% a 80% dos jovens de escolas secundárias não liam as críticas e quando as liam, o faziam após ver o filme (Idem, Ibidem). O estatuto das cotações morais, sob as transformações propostas por João XXIII é arranhado de forma irreversível.

Em 1967, durante os preparativos da Jornada de estudos da OCIC, Pe. Guido envia carta a Alex Viany com questões sobre cinema e indica que o OCIC estava tentando levar um certo número de cineastas que se revelassem “mais dispostos a dialogar com a Igreja, que após o Concílio Vaticano II manifesta o desejo de firmar positivamente Sua presença no mundo cinematográfico” (Logger, 1967). É durante a reunião do Conselho Geral da OCIC, em Berlim, na qual Pe. Logger e Hélio Furtado do Amaral representam o Brasil, que Leo Lunders afirma a importância da presença da organização em organismos internacionais, como o Conselho Internacional de Cinema e Televisão, órgão que tem voto dentro da Unesco (OCIC, 1967). Amaral (1967), conclui seu levantamento dos temas

abordados no Congresso com a tese lançada pelo Canadá, que buscava uma nova forma de classificação moral de filmes e maior respeito à livre escolha do espectador, representado por Lucien Labelle. De acordo com ele, as classificações negativas não respeitavam, ao proibir o espectador, a consciência do sujeito, que deveria decidir por si mesmo se verá ou não determinado filme; para o comitê censório, é praticamente impossível ter certeza sobre o alcance e influência dos filmes; a classificação moral se direciona para um “público médio”, seria tão difícil definir este grupo que podemos dizer que há tantos públicos quanto espectadores, afirmara ele na ocasião.

Não se trataria de deixar de fazer o juízo moral, mas de inseri-lo na apreciação do filme, que tornar-se-ia mais ou menos longa de acordo com o volume de aberturas para comentários. A apreciação, diz Labelle, deve buscar os aspectos positivos (no campo humano e cristão) do filme seja lá qual for. Para crianças e adolescentes continuaria uma indicação simples. O objetivo seria de “mais respeito pelas pessoas e pelas obras” (Labelle, 1967).

O tema principal, o plano de fundo da discussão – e da própria razão de ser da censura moral – era o caráter da “mensagem” do filme, seu conteúdo. Philip T. Hartung, de Nova York, na mesa redonda denominada “Pró ou contra uma mensagem” propõe o debate acerca da relação entre meio e mensagem, como postulada recentemente por Marshall McLuhan. Nela o teórico canadense postula que é o meio que proporciona, condiciona, mudanças no comportamento das pessoas e não a mensagem. Entendendo a relação meio/ mensagem como similar à da forma/contéudo, Hartung afirma que “O filme é a mensagem”. Aproxima-se de Susan Sontag (1986) e coloca a importância estética sobre o conteúdo na arte.

No mesmo ano, Hilda Azevedo, junto a Pe. Massote, quando da realização do II Seminário Latino-americano do OCIC decidem que o Brasil abandonaria a cotação moral de filmes. Participaram ainda Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Chile, Ecuador, El Salvador, Jamaica, México, Paraguai, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela. E como consultoras, Yvonne de Hemptinne, representante da OCIC e América Penichet²⁶, da OCIC na América Latina (OCIC, 1967). O tema principal foi *Contribuição do cinema para a atual transformação*

²⁶Penichet teve grande importância na articulação entre os países latino-americanos. Um estudo mais aprofundado sobre as relações por ela mediadas é importante.

da América Latina. Entre as resoluções finais, apontavam a importância de que estes grupos se legalizassem como organizações sem fins lucrativos, de caráter cultural e que se posicionassem de forma empresarial; o cinema com objetivo de promoção do homem, da educação e da participação no mundo profissional. São, assim indicadas as criações das ON.

As críticas de filmes seguem sendo realizadas agora sem a cotação moral e impulsionadas por um *leitmotiv* de resistência e de protesto contra os abusos de poder impetrados pela ditadura militar brasileira. Neste contorno, estéticas vanguardistas e críticas são cada vez mais bem-vindas, algo que aflora no comentário publicado sobre o filme *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968):

Sinopse: As atividades de um ladrão e assassino sedutor desprovido de qualquer sentimento comunitário e humano; a perseguição febril de um detetive desprovido das mesmas características e sem a inteligência do perseguido.

Apreciação: Evolução do personagens atirados num ambiente que chegou ao ponto de elasticidade limite. Nenhum valor tem sentido, nada justifica alguma coisa. O libelo, a despeito do seu tom absoluto, tem aspectos de extraordinária acuidade na demolição de uma sociedade de consumo. Por outro lado, os “achados” cinematográficos para caracterizar a exploração do consumo na sociedade brasileira e a concepção desumana de valores surgem, frequentemente, com uma força invulgar (a narração à moda das reportagens policiais radiofônicas, o comportamento do político popularesco, os atrativos da moda e da comunicação transistorizada etc) Pena que, na demolição desabrida, muito se perca na impressão mais de bagunça inconsequente do que de crítica lúcida. De qualquer forma, um trabalho bastante curioso apesar das sérias ressalvas sobre o exagero na destruição de todos os valores. É preciso saber separar o jôio para não estragar o que, abagunçada e precipitadamente, é tomado como ruim sem o ser.

R.M

Procurando afirmar-se no mundo do crime, já que não o consegue de outra maneira, “o bandido da luz vermelha” torna-se um mito através dos meios de comunicação de massa. É real a força do talento de Sganzerla. Na base da chanchada, consegue não apenas dar o levantamento da personalidade infantil do marginal, mas ainda fazer a crítica dos MCS: um homem, na verdade um menino, amedronta toda uma cidade graças à imprensa, ao rádio e à TV. Tem-se a impressão de Gulliver entrando na cidade dos anões, ou um exército inteiro invadindo uma cidade. E o “bandido” aprecia euforicamente toda esta gigantesca promoção, inteiramente grátis, que leva o terror aos quatro cantos da cidade. Seu triunfo é espetacular: biloca, triloca, multiloca...

L.F.S

(Central, 1970, p. 2) 6 fls. Janeiro/Fevereiro 1970

“Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, dizia Sganzerla pela boca de seu anti-herói no momento em que a ditadura brasileira tornava a vida cotidiana um ponto de “elasticidade limite”, como frisa Ronald Monteiro. A estética do filme lança o espectador na vertigem do pânico social vivido. Assim também se apresentava a situação política latino-americana que não era nada boa no período. Praticamente todos os países viviam ditaduras militares e, no Brasil, o endurecimento do regime inconstitucional e o posicionamento absolutamente violento dos golpistas contra a Igreja causa reações:

A partir daí a repressão à Igreja vai se tornando generalizada: não são mais padres e leigos – individualmente considerados – os acusados de subversão; é a Igreja enquanto instituição que se torna suspeita de infiltração comunista. Qualquer protesto seu, qualquer medida em defesa dos direitos humanos violados, é vista como colaboração com o comunismo e proteção a terroristas. O governo federal e os órgãos de repressão não poupam a Igreja Católica; ao contrário, usam seus poderes discricionários para pressioná-la e demovê-la de sua posição contestatária ao Regime. Porém, ao invés de dobrar-se às pressões, é justamente neste momento que a Igreja adquire maior capacidade de resistência, fazendo diminuir suas divergências internas. (Oliveira, 1992, p. 45).

Neste ano, a censura estatal, que durante décadas havia apoiado a censura católica, dando permissão para que os filmes fossem vistos, muda-se do Rio de Janeiro, para Brasília, o que impossibilitou a continuidade prática das críticas prévias e faz com que ela se mantenha agonizante até 1972. Entretanto, com a queda das cotações morais e uma outra forma de relação entre cinema e religião, menos individual e mais social estava sendo estabelecida, principalmente pensando-se o cinema como possibilidade de reflexão-denúncia sobre a situação que viviam comumente os países latino-americanos. É neste contexto que Hilda Azevedo idealiza²⁷, representando a Central e por conseguinte a CNBB, o prêmio *Margarida de Prata*²⁸.

Criado dentro do Secretariado de Opinião Pública da CNBB, o júri era constituído de membros da Central que escolhiam o filme que melhor representava os critérios do olhar católico brasileiro sobre a produção nacional, principalmente durante o período da ditadura militar, quando representou uma voz

²⁷ Hilda afirma ter se espelhado nos prêmios que eram conferidos em outros países, como a Bolívia. Porém, no Brasil, não havia nenhuma iniciativa católica neste sentido.

²⁸ Relação dos premiados desde 1967 até 2008 disponível em www.cnbb.org.br.

de apoio às iniciativas de filmes que não ignoravam as condições de opressão vividas pela população e “tornou-se uma expressão de resistência e afirmação da liberdade artística brasileira” (CNBB, 2010). Sobre a concepção do troféu, ela ficou a cargo do artista plástico e joalheiro Márcio Mattar, como explica Hilda:

Falei com ele: Nós temos esse trabalho e queríamos de alguma forma manifestar o nosso apressado e alegria pela realização de alguns filmes, e eu acho que a melhor manifestação é a gente deixar uma lembrança pro dono do filme. Mas tem que ser uma coisa muito simples porque nós não temos recursos para grandes prêmios. É um grupo pequeno, de expressão pequena. De acordo com essa idéia o que você imagina?

- Você quer simples?

- Quero.

- Uma coisa bem bonita?

- Bem bonita.

- Não tem nome?

- Não, não tem nome. Prêmio pro cinema.

E eu estava crente que ele ia apresentar alguma coisa que lembrasse o cinema. Não, ele só trabalhava com fio de prata. Ele pegou um montão de fio de prata que tava ali, enrolou assim, enrolou. Ele pegou uma madeira, ele usava umas madeiras velhas queimadas. Pegou, grudou assim e disse Margarida de Prata. Pronto ficou.²⁹

Através da CNBB, a premiação sempre se manteve sem lastros de financiamento com as grandes indústrias de produção, distribuição e exibição de filmes, como explica o senso da premiação: “Não se trata de escolher uma obra necessariamente de fundo religioso, mas aquela que, por sua inspiração e qualidade, melhor contribui para o progresso espiritual e o desenvolvimento dos valores humanos” (Central, 1961). Concedido pela primeira vez em 1967, durante o III Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, para o filme *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz*³⁰, o Margarida surge sob a seguinte justificativa:

A Central Católica de Cinema, representante no Brasil do Office Catholique International du Cinema – OCIC – pela primeira vez participando de um Festival no país, resolveu, pelo seu corpo de jurados, premiar o filme proezas do satanás na vila do leva-e-traz, de Paulo Gil Soares.

Para isto, se fundamentou nas seguintes razões: o filme em questão aborda a problemática do mal que atinge uma determinada comunidade, mal identificado

²⁹Ver: Imagem 1.

³⁰Filme dirigido por Paulo Gil Soares, que em foi co-roteirista e assistente de direção de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e co-roteirista e cenógrafo em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (Muniz, 2007).

plasticamente de maneira compreensível para o público na figura do diabo. Mal da injustiça para com os fracos, os inválidos, os sub-homens. Mal da tecnocracia exacerbada que destrói e aliena a pessoa humana. Mal da demagogia, vazia e falaciosa dos políticos.

O filme tem ainda como credencial uma estrutura de linguagem adequada à comunicação dessa temática, tudo isso se inserindo num contexto de realidade histórica brasileira. O júri foi integrado pelas seguintes pessoas: presidente, Hélio Furtado do Amaral e srs. Humberto Geraldo Pereira, Rogério Costa Rodrigues, José Vieira Madeira, Hélio Márcio Galiardi e, como assessor eclesiástico, o padre Guido Logger, presidente da Central Católica de Cinema (Correio Braziliense, 1967).

Poucos dias antes do decreto do Ato Inconstitucional número 5, pelo governo militar, o filme *Blá- Blá-Blá*, de Andrea Tonacci recebia o Margarida. O golpe simbólico sobre os golpistas militares se explicava da seguinte forma:

Em todas as culturas e particularmente na cultura judaico-cristã, a palavra é instrumento nobre da comunicação entre os homens. Ela é produtiva, transformante, revolucionária, promotora do homem e preservadora de sua dignidade. O filme *Blá-Blá-Blá* denuncia a utilização indébita dessa palavra por parte de um governante qualquer que dela se serve para saciar sua sede egoísta de poder. Um governante que ignorando a realidade, com a qual não tem contato, esvazia o conteúdo daquilo que fala. Não tendo vínculos com a realidade tal como ela é, essa palavra não atinge os homens a quem ela pretende dirigir-se. É estéril, de uma diferença pernicioso, eliminando qualquer possibilidade de comunicação. É a palavra, enfim, que se deteriora em mero blá-blá-blá, ineficaz e improdutiva. Outrossim, o filme sugere com bom gosto e arranjo, em imagens destituídas de preconceitos, a situação de nosso mundo carente de verdade, justiça e amor, insinuando muito oportunamente a traição do homem veiculada pela traição de seu verbo. (Jornal do Brasil, 1968).

No ano seguinte, 1969, a valorização de filmes que questionavam o momento histórico brasileiro continuou. *Meteorango Kid, o herói intergalático*, de André Luiz de Oliveira levou o prêmio e *Os homens do carangueijo*, de Ipojuca Pontes recebeu menção honrosa, pois

ambos informam uma realidade social que, desprezando a pessoa humana, a conduz para uma condição de revolta ou de conformismo, reveladora de desumanização da vida no mundo contemporâneo.

Tais filmes fazem prever a possibilidade de que jovens cineastas brasileiros compreendem a necessidade de aliar a criação artística à posição ética de documentar e de protestar contra essa desumanização (Amaral, 1969?).

Neste ano, o júri da Central, como de costume, contou com convidados não interessando sua ligação com a Igreja, mas seu conhecimento do cinema. Fizeram parte Aristides Martins Filho, Cosme Alves Netto, Geraldo da Rocha

Moraes, Miguel Pereira, Maria Rita Galvão e Lucila Ribeiro Bernardet. Ambas últimas indicadas por Paulo Emílio Salles Gomes ao presidente do júri, Amaral (1969?).

O prêmio *Margarida de Prata* tornou-se um importante ponto de apoio à produção livre de obras cinematográficas em época de ditadura militar e é mantido até a atualidade, porém com maior dependência da instituição eclesiástica. A índole da premiação na verdade acabou, com o afastamento dos críticos da central, se ligando a uma nova geração de críticos e assessores, mas principalmente se modula pela linha do clero vigente. Um bispo mais reacionário, influencia na escolha de forma menos livre, por exemplo. Reação consequente desta ingerência por parte dos Bispos, em 1984, o grupo católico oficializa-se como representação do OCIC no Brasil, criando a OCIC-BR. Como conseqüência, procurando uma premiação diferenciada do Margarida de Prata e portanto, disposta a premiar filmes sem o aval da CNBB, é criado o *Troféu Jangada*, pelo primeiro presidente do grupo, Pe. Conrado Berning, como explica Barros:

(...) a primeira coisa que ele fez foi, na Jornada da Bahia, dar um prêmio que ele inventou o nome: Jangada. O primeiro filme premiado foi um com o Fagundes, sobre um líder político que havia sido torturado, morreu. Um filme de grande importância. (...) O *Jangada* é independente. Embora católico, vinculado à Igreja, mas independente. Agora o Bispo Tempestre, de Belém, sempre me perguntava, porque não unimos os prêmios. (...) Por isso, porque o *Jangada* tem essa característica de Independência. Nós participamos dos festivais nacionais. Enquanto o Margarida escolhe os filmes e faz uma seleção (Barros, 2008).

Pe. Conrado foi também um profícuo clérigo realizador, cineasta, como explica:

Em 1986, o Padre Conrado Berning descobriu no Instituto Goiano de Pré-História, da Universidade Católica de Goiás, milhares de metros de filmes coloridos e preto-e-branco realizados pelo indigenista Jesco Von Puttkamer. Decidiu então compilar o material e realizou o documentário “Ameríndia”, concluído em 1990, às vésperas do Quinto Centenário do chamado Descobrimento do Brasil. Trata-se de um filme-testemunho da história da dominação dos povos indígenas pelos portugueses e espanhóis, com roteiro de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra (Idem, *Ibidem*).

Portanto, Margarida de Prata e Jangada são duas expressões do olhar católico presentes nas premiações cinematográficas brasileiras. Representam, cada

qual com características próprias, o empenho do olhar católico em manter-se atualizado e valorizando obras esteticamente apoiadas por eles.

4.3. Pasolini e crise

Em 1964, Pasolini recebeu o Grande Prêmio do OCIC no Festival Internacional de Veneza por *Evangelho segundo São Mateus (Il vangelo secondo Mateo, 1964)*, em um contexto explosivo: com este filme, fez a Igreja se perceber como incapaz de realizar um cinema realmente cristão até o momento, e ainda mais, a necessidade de assumir o valor de um cineasta tido pelos setores reacionários como uma pessoa ideologicamente (comunista) e moralmente (homossexual) condenável, pela alas retrógradas da religião. Na primeira publicação da série *Falando de Filmes*, da Central, *O evangelho segundo São Mateus* foi esmiuçado em um polêmico debate, como cita a publicação:

A arena deste debate “cultural” parece-se muito com o palácio do Festival na noite de estréia. O mármore cobriu-se de ovos e tomates podres, que a extrema direita julgava de seu dever jogar à cabeça daquele que, com suas mãos vermelhas, tivera a ousadia de tocar na figura do Cristo; a extrema esquerda jogou os trinta dinheiros da traição do “Judas” do marxismo! (Central, 1965?, p.3).

Esta confrontação da própria Igreja entre suas práticas de controle do discurso e a inevitável abertura modernizante (incluiríamos ainda o contexto favorável à abertura que era o debate propiciado pelo Concílio Vaticano II) já estavam na gênese do filme, já que, de acordo com Francesco Angelicchio, Pasolini teria idealizado o filme em diálogo com padres (OCIC, 2010a). Na verdade, Pasolini narra que estava em Assis e por visita do Papa João XXIII as ruas estavam bloqueadas. Ele acabou no quarto do hotel com uma Bíblia, o único livro que encontrou para ler.

Depois da terceira ou quarta página, veio-me de maneira inesperada e irracional a idéia de fazer o filme (...) Que poderia eu fazer por Mateus? Estava tão deslumbrado que não conseguia ficar quieto, sem fazer nada. Raras vezes fiquei tão comovido esteticamente. Tratava-se realmente de uma emoção estética, em que se revelava, como numa visão, aquela “maré de vitalidade” na expressão de Bergson, uma necessidade imensa, quase física, de dar forma àquilo que compreendeu, que transforma sua admiração numa contribuição lógica e história” (Idem, p.5).

Sem dúvida, a relação de Pasolini com a Igreja não era velada, já que o filme dedica à “querida, feliz, familiar memória de Giovanni XXIII”, ele explica que foi este Papa “o primeiro a mostrar ao mundo que um marxista não é necessariamente um monstro” e se declarando como um crente, não no sentido completo e consciente do termo, não ignora e relaciona categorias sacras como o *humilis* e o *sublimis* (Idem, p.6).

Explorando a potencial ambivalência da Igreja, o artista termina por criar, nesta obra, uma crise entre visões sobre o cinema dentro da Igreja que permaneceria durante muitos anos. Até que ponto a Igreja deve se implicar nas lutas por igualdade e respeito social? Uma vitória progressista, sem dúvida.

Durante a premiação, o então presidente do júri do OCIC em Veneza, Andrés Ruszkowski pronunciou-se em discurso que trazemos em sua maior parte:

Muitas destas opiniões contrárias (...) são fruto de sincera posição religiosa e moral em merecem todo o respeito. Mas existem graves malentendidos na origem de tais críticas. Sobretudo por quem se faz de malentendido.

Em primeiro lugar, confunde-se a obra com a pessoa que a realizou. Um júri qualquer, especialmente um júri imparcial e justo como deve ser o do OCIC, precisa considerar o filme e não o criador do mesmo. Em Veneza pronunciamonos não sobre Pasolini, mas sobre o filme, que adquiriu uma existência própria, independentemente de seu autor, e que será projetado para um público cuja maioria, fora da Itália, nem sequer ouviu falar do discutido poeta.

Portanto, deixando de lado o argumento contra o filme, fica o valor intrínseco do mesmo para o juízo da opinião pública. Mas surgem agora outros malentendidos. Há quem considere a obra não como um produto do cinema contemporâneo, mas como uma versão filmada do Evangelho de S. Mateus; e passa a fazer comparações com as versões impressas ou doutamente comentadas, ou com representações ideais que cada qual formou na própria imaginação.

Basta um momento de reflexão para se dar conta da absoluta impossibilidade de realizar um filme sobre Cristo que resista a tais tipos de comparações. Como obra de arte, evocação poética mais que razoável, sujeita por outro lado às leis da exploração comercial que limita sua metragem, o filme não pode apresentar todo o evangelho. Terá que deixar de lado cenas em si importantes e que um exeta minucioso poderá facilmente assinalar como omissões graves e, quem sabe, como significativas de certa tendência. A impressão do espectador, entretanto, não depende tanto desta ou daquela omissão; mas das proporções que o artista soube dar aos principais elementos do tema, dando-lhes ora maior ora menor sensibilidade.

No que diz respeito à representação ideal que cada um tem de Cristo, sua vida e sua paixão, é evidente que ela difere de pessoa para pessoa, o que nenhum filme poderá satisfazer a todos neste sentido. Basta assinalar a discrepância dos que aceitam o tipo físico de Irazoqui (o universitário de Barcelona que incarna o Cristo) e os – nórdicos sobretudo – que prefeririam um intérprete menos latino... e menos semita.

Se desejamos ser concretos e realistas, devemos nos ater à comparação com outros filmes. Impossível negar os fatos; primeiro que se trata de uma obra de indiscutível qualidade dentro do panorama geral, ainda que não isenta de deficiências, mas merecedora do prêmio especial do júri oficial de Veneza e do prêmio da União Internacional da Crítica Cinematográfica; segundo, que nenhum filme anterior soube oferecer uma versão do Evangelho tão depurada de sentimentalismo artificial e concessões convencionais.

Isso é fundamental para explicar o veredito unânime do júri católico, proveniente de oito nações diferentes e três continentes.

O mais é secundário. Que Cristo seja mais convincente acusando os fariseus e os ricos do que falando de sua missão redentora de Filho de Deus; que os humildes pareçam mais autênticos do que os poderosos; que a voz de Cristo fustigue mais do que acaricie; que os judeus estejam mais divididos por classes sociais que por atitudes religiosas – tudo isso é matéria a discutir.

O importante, o decisivo, porém, para o prêmio OCIC é que os cinemas de todo o mundo receberam o impacto do Verbo Incarnado, levado à tela por um artista que, “sem renunciar à sua própria ideologia”, soube mostrar-se suficientemente humilde para se colocar a serviço da palavra do Cristo e deixar que esta “se transmita aos espectadores com todo o seu poder” (...) (Idem, p. 5).

Entretanto, quando, em 1968, o Prêmio OCIC do Festival de Veneza é concedido novamente a Pasolini, agora a *Teorema*, o debate acirra-se e este cineasta insere-se na linha divisória do embate entre olhares sobre o cinema e como deveriam ser as valorizações católicas, como afirma o memorial da presença da OCIC na premiação do Leão de Ouro:

Os anos de 1960 viram a premiação para, de Pier Paolo Pasolini, O evangelho segundo São Mateus, 1964, e a controvérsia acerca da premiação para o filme de Pasolini, *Teorema*, 1968. Isto gerou uma grande controvérsia à época e algumas intervenções do Vaticano e requereu um acordo de tempo e diplomacia pelo então presidente do OCIC, Jean Bernard (OCIC, 2010b).

“*Teorema* será uma demonstração escandalosa da existência divina”, disse Pasolini ao crítico Ernesto Laura (1968, p. 544), durante a concepção do filme, dois anos antes da 29ª Mostra de Veneza. Líbello contra a censura, a ignorância e o controle moral, Pasolini percebia o real também como um manancial inesgotável de mensagens e, como tal, o cinema seria uma inigualável ferramenta de discurso, pois através dele teríamos a sapiência de que

a cultura produz certos códigos; que os códigos produzem certos comportamentos; que o comportamento é uma linguagem; e que, num momento histórico em que a linguagem verbal é inteiramente convencional e esterilizada (tecnocratizada), a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva (Lahud, 1993, p.46).

O início dos anos de 1970 não eram anos de crise apenas para o apostolado cinematográfico brasileiro. Durante o 18º Congresso do OCIC, em Luxemburgo, cujos representantes foram Hélio Furtado do Amaral e Pe. Logger, a organização e coordenação dos países latino-americanos mantinham-se vigorosas. Principalmente El Salvador, buscava uma maior representatividade opinião quanto à liberdade dos católicos leigos, até mesmo no sentido de “ser católico fora da Igreja”. Mas o fator principal foram debates, que praticamente paralisaram o Congresso, acerca do Documento Pontifício da Secretaria de Estado de Nº 165.756 de 13 de agosto de 1970. Neste documento, em resumo, a Santa Sé indicava ao apostolado mundial retirar a confiança no OCIC, por “ter este hábito premiar filmes lamentáveis”.

Quanto a uma afirmação como esta, fica a pergunta sobre quais seriam os critérios da escolha dos filmes. A definição de Andrés Ruskowski, presidente do júri do grande prêmio OCIC, em 1965, parece ser esclarecedora:

O caráter do filme católico está definido na justificativa que o acompanha, isto é, escolhe-se, entre os filmes apresentados oficialmente no festival, aquele que “contribui para o progresso espiritual e o desenvolvimento dos valores humanos”. Este ano, em Berlim, o OCIC premiou um diretor indiano e em Veneza um japonês, ambos não cristãos. Jamais pretendemos que apenas os filmes chamados “católicos” merecessem o apoio do público e de organismos confessionais. Por outro lado, se existe no festival um filme de alta qualidade, e com tema religioso, nós o premiamos com grande satisfação, como se deu em Veneza o ano passado com “Evangelho Segundo São Mateus” de Pier Paolo Pasolini, ou há tempos com “Céu sobre o pântano” de Augusto Genina. (...)

Não se trata apenas de boas intenções e de conteúdo “edificante”. Antes de possuir autêntico valor espiritual, o filme deve ser verdadeira obra de arte. Quanto mais elevado é nosso conceito de religião, ou de vida espiritual em geral, tanto maior seriedade e talento exige-se do artista que pretende expressá-lo através de sua arte. Não sendo arte verdadeira, o filme não terá arte alguma para expressar e transmitir a mensagem da verdade. Com isso não negamos absolutamente os aspectos sociológicos psicológicos ou outros do espetáculo cinematográfico. Trata-se simplesmente de respeitar as exigências específicas da cultura cinematográfica, como condição prévia para qualquer presença construtiva dos cristãos neste campo (Central b, 1965).

Torna-se explícito o descompasso entre a Cúria Romana e o laicato católico. A crítica, clara alusão à premiação para *Um homem, uma mulher* de Claude Lelouch (vencedor do Prêmio OCIC no festival de Cannes em 1966) e *Teorema* de Pier Paolo Pasolini no Festival de Veneza (Prêmio OCIC no Festival de Veneza de 1968) (op. Cit.), demonstra ainda, a necessidade e interesse da Cúria

Romana em controlar o discurso dos membros do OCIC. Durante o congresso, o então presidente Jean Bernard renuncia. A ala progressista perde forças. Há indicação do vaticano para uma mudança de nome da organização e de sua inserção no campo dos meios de comunicação de massa.

Neste ano uma diretriz de diálogo entre as ON e os secretariados de meios de comunicação foi acatada pela entidade. Isso criou uma crise e necessidade de reestruturação. O documento da Central relata implicações disto na realidade brasileira como a reformulação da própria Central, as atividades do Cineduc como passíveis de ampliação nacional, talvez com diálogo com o Ministério da Educação Brasileiro e pesquisas.

Neste ponto uma frase deixa uma clara angústia quanto ao prosseguimento dos trabalhos do Central: “Parece-me que se a Central Católica de Cinema conseguir sua sobrevivência, deveria articular-se com as Universidades Católicas para um amplo plano de pesquisas” (Amaral, 1970). Alguns meses depois, Pe. Guido Logger é afastado da direção da Central, assim como Frei Romeu Dale do quadro de assessores de comunicação da CNBB. Amaral (1971) envia carta a D. Lucas Moreira Neves criticando a tentativa de “ditadura pontifícia” em franca crítica ao afastamento de Logger. De acordo com ele, por “interferência de pessoas de São Paulo”, houve crítica aos prêmios do OCIC, para os filmes de Lelouch e Pasolini. Ele conclui a carta, dizendo que:

Ora, a Igreja não pode desconhecer a importância extraordinária do cinema: existem já documentos filmicos (como A hora do lobo, Paixão de Ana, Vergonha, Diário de um pároco de aldeia, Rocco e seus irmãos, Aventura, Blow Up, Na estrada da Vida etc...) que são merecedores de estudo e de reflexão. A Igreja não pode marginalizar o cinema, reduzi-lo à expressão mais simples de Meios de Comunicação como se certos filmes fossem autênticas telenovelas. Não quero ficar decepcionado com a Igreja no Brasil: no passado, decepção poderia ser tomada como atitude anti-cristã (Idem, Ibidem).

Retomamos aqui o início de nossa narrativa, quando a carta redigida por Amaral chega às mãos de Hilda Azevedo, em 1971. No contexto, Pe. Guido Logger havia sido afastado do Secretariado, o que cortava a cervical da Central. Os membros então iniciam uma campanha pela permanência de Guido. Após décadas de atividade pelo cinema e pelo olhar católico no cinema, passadas rupturas e transições, o grupo da Central temia por sua continuidade, dada a mudança da CNBB para Brasília e a possível dissolução do grupo no interior de

um Secretariado de Comunicação Social que incluiria o cinema entre rádio, televisão e impressos. Para eles, o cinema não era um instrumento de comunicação social como outros, mas sim uma arte e deveria ser tratada como tal. Hélio Furtado do Amaral, cita as ações da Central:

- a) passou a assumir uma atitude de abertura em relação à atividade crítica e moral dos filmes;
- b) procurou divulgar, embora em bases modestas, uma perspectiva crítica diante do cinema, em “Falando de Filmes”.
- c) tem colaborado efetivamente com o Festival de Brasília de Cinema Brasileiro: os seus prêmios foram o que melhor repercussão tiveram na opinião pública; (...)
- d) o seu esforço no plano do Cineduc, de preparação cinematográfica da criança, é a coisa mais importante que se realiza no Brasil no campo da cultura cinematográfica (tem o defeito de ser pouco divulgado)
- e) A sua preocupação com documentação é algo de plenamente significativo (Amaral, 1971).

Entretanto, a Central não encerra-se. Ainda há referência à sua existência, logo absorvida pelos quadros de comunicação social da CNBB, em 1975, quando o Brasil recebe pela primeira vez o Congresso Mundial do OCIC, “atendendo ao convite da Central Católica de Cinema (setor de Meios de Comunicação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil)” realizado entre 7 e 17 de abril, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro.

Pela primeira vez na América do Sul, o congresso teve como tema “Condições para o cinema ser meio de comunicação entre os homens”, contando com representantes de cerca de 50 ON pelo mundo (OCIC, 1975).

Neste congresso nosso interesse se limita ao cinema e ao seu papel dentro deste fenômeno de socialização. E quando falamos de cinema, digamos de passagem, não pensamos em um cinema utópico, exclusivamente produtor de películas ideais. Tomamos o cinema tal qual é hoje em dia, com as produções que se projetam diariamente nas telas das nossas cidades e povoados (Labelle, 1975).

E ainda, ao reforçar o papel da importância da recepção cinematográfica:

Não há cinema sem público. Talvez temos esquecido um pouco disso. No passado dedicamos a maior parte de nossos estudos e investigações ao conteúdo, ao comunicador e à sua mensagem. Quiça, demos pouca atenção ao receptor e a seu problema. É chegado o momento de cumprir esta tarefa. As circunstâncias em que se realiza a projeção deixa o grande público sem maiores recursos para reagir ante as múltiplas influências da tela. Se não buscarmos ajudar eficazmente ao espectador para que abandone sua passividade e sua atitude acrítica, permanecerá exposto ao perigo de desintegrar-se humana, cultural e espiritualmente. Nesta

perspectiva, mesmo as melhores películas não oferecem maiores garantias que as demais. Ao contrário. Nos países do terceiro mundo, podem gerar, o colonialismo cultural. Ao invés de atentar os homens respeitando-os, estas películas levam ao risco de alienar o espectador substituindo os valores que constituem a riqueza de sua cultura autóctona. A formação do público, desde a criança até o adulto, se impõe então como uma tarefa prioritária e, nesta formação, a nova linguagem tem um lugar privilegiado. (Idem, *Ibidem*).

Na conclusão do evento, fica clara a disposição para “desenvolver a capacidade crítica do espectador, sobretudo no seu período escolar para que ele possa selecionar os filmes e avaliar o mundo do cinema por si mesmo” (OCIC, 1975), além de procurar “apoiar e promover” a produção de um cinema crítico incluindo os filmes de “contestação – que estimulem a reflexão, a ação social e rechaçar os filmes que por seu conformismo ou intenção provoquem uma atitude passiva ante a realidade”, bem como promover os cinemas nacionais, “como colaboração à defesa e promoção da identidade cultural de cada povo” e “Insistir perante os organismos de Educação, oficiais e particulares, sobre a necessidade de se introduzir – onde ainda isto não se tenha feito – a formação cinematográfica nos programas obrigatórios de estudos” (Idem, *ibidem*).

Durante o evento, Marialva Monteiro apresentou a fala *A comunicação cinematográfica e seu destinatário*, a nível infantil, com um filme sobre as atividades do Cineduc – Cinema e Educação, durante a Jornada Internacional de Estudos. Atividades estas que ganhavam corpo durante o período, e que representam importante permanência da Central Católica de Cinema.

4.4. Permanências: Cineduc e educação audiovisual

Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, muito antes mesmo de falar (...) A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos (...) Só vemos aquilo que olhamos. Olhar é um ato de escolha. Como resultado dessa escolha, aquilo que vemos é trazido para o âmbito de nosso alcance.

John Berguer

A atuação católica, desde a censura inicial até as premiações, cursos, como vimos, estavam voltadas para o espectador, para a recepção da obra. A intenção é de que a pessoa não esteja passiva frente ao produto audiovisual massivo, hegemônico, e que, ao contrário, possa apurar gosto pelo diferente. Entretanto,

como mudar o condicionamento já calcado em décadas de experiência monológica audiovisual que podemos aferir no adulto? A intenção, então, passa a ser a atuação na base, ainda na infância.

Experiência nascida dentro da Central, o Cineduc – Cinema e Educação é um projeto criado em 1970 e ainda ativo, com sede no Rio de Janeiro. Todo o trabalho (aulas, cursos e produção de filmes por crianças) do grupo teve como base a importância da formação, desde a infância, do olhar ativo e crítico que possa embasar uma relação de fruição interessada das representações culturais industriais. Cinema e TV não como espaço de ilusão e distração. Mas de enraizamento no real e de atenção.

Pensar a condição da infância e sua relação com complexos sistemas audiovisuais hoje, é antes de mais nada posicionar esta criança não como aquele que é desprovido de fala (in-fante), e tão pouco como o adulto-pequeno da Idade-Média, mas visá-lo como sujeito em crescimento e desenvolvimento, participante do campo social e comunicativo. Tão logo, como agente da recepção da produção de linguagens, a criança toma um papel crucial.

Se tal condição comunicacional hoje se apreende principalmente sob o cunho de uma cultura audiovisual, faz-se também necessário frisar que tal cultura é permeada por “poderes e perigos” intrínsecos a qualquer relação de poder através da qual o discurso se faz. No campo da cultura de massa, empresas em sua maioria não-estatais dominam este cenário e, pela relação mercantil com anunciantes de produtos, não desenham qualquer tipo de laço com uma responsabilidade humana que transcenda o lucro mercantil. Pelo contrário, o que se vê é o galopante processo de fusões de empresas midiáticas, o que amplia sua estética (seus regimes do sensível) sobre o público.

Ação que caracteriza-se por disseminar regimes estéticos que são condicionados por interesses basicamente capitalísticos de produção, recepção, consumo e descarte. São regimes que condicionam a forma do sujeito ver o mundo. Geradora de certezas e de morais. De acordo com Solange Jobim, “a questão fundamental é como evitar que as crianças se prendam às semióticas dominantes a ponto de perder, muito cedo, toda e qualquer verdadeira liberdade de expressão” (1994, p.22).

Entretanto, tal panorama torna-se menos sórdido se percebermos que é na própria energia criativa infantil que encontra-se a tendência para novas formas de subjetivação: processos de singularização (Guattari e Rolnik, 1986). A arte tem seu papel de, ao poder fazer tudo, sem apegos às lógicas dominantes de homogenização das linguagens, questionar o estatuto de normalidade e sujeição estética vigente. Um retorno ao olhar e à sensibilidade infantil.

Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio – verdadeiros brinquedos “tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos”. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva (Benjamin, 1996, p. 247).

É no seu processo criativo, por mosaicos, por traduções, mutações, que a criança nos ensina como a cultura audiovisual pode ser encarada e trabalhada positivamente.

Em 1959, um projeto coordenado pelo cubano Luis C. Martinez denominado *Plan de Niños (Plandeni)* objetivava difundir pela América Latina a importância da educação para leitura da linguagem audiovisual desde a infância. Em 1969, a professora Marialva Monteiro, colaboradora e representante a Central Católica de Cinema participa, em Havana, do congresso *Cinema e Subdesenvolvimento* e conhece o projeto:

Chegando lá ficamos impressionados (...) Ele achava que o cinema deveria ser ensinado junto com a alfabetização. Quando a criança começasse a ler, com sete anos de idade, deveria aprender a ver. Então ele criou esse tal projeto. A idéia era que se espalhasse pela América Latina toda. E as pessoas que estavam lá tinham a mesma idéia que eu, de levar a proposta para seus países: Peru, República Dominicana, Bolívia, Paraguai, Uruguai e Brasil (Monteiro, 2007)

No ano seguinte, a CNBB, através da Central, convidou Martinez para formar uma turma de onze professores que deram aulas de introdução à linguagem cinematográfica nas escolas católicas do Rio de Janeiro. Nasceu assim o *Cineduc – Cinema e Educação*, em 1970. A proposta era pioneira no Brasil e o primeiro curso, coordenado por Marialva e Hilda Azevedo, durava três anos, com aulas

semanais, e ao final, os alunos realizavam um filme. Inicialmente, o intuito era de apresentar às crianças “a possibilidade de conhecer os elementos da linguagem cinematográfica, usados pelos cineastas para realizar suas obras. Desta maneira, criavam-se platéias críticas, que não recebiam passivamente os valores difundidos pelo cinema e pela televisão” (Monteiro, 2007).

Em seguida, a experiência foi apresentada também a outros países da América Latina através do OCIC-AL, formando professores da linguagem audiovisual pra crianças e jovens através do Plan Deni no Peru, Bolívia, Paraguai e Uruguai. O Cineduc torna-se uma organização não governamental, des-ligando-se da igreja católica. Durante os anos de 1970, “mais de 1500 alunos eram atendidos a cada ano e foram realizados 110 filmes” (Cineduc, 2009). Em 1980, a atuação se diversifica, com o lançamento do livro *Cinema: Uma Janela Mágica*, de Bete Bullara e Marialva Monteiro, o primeiro escrito sobre o tema no Brasil.

Durante o IV Seminário Latinoamericano da OCIC, em Lima, Peru, em 1983, o Cineduc faz-se presente com um relatório que dá conta dos últimos três anos, referindo-se principalmente, ao movimento de atuar com crianças de baixa-renda, em escolas públicas, cerca de 300 crianças foram alunas. O Documento aponta para uma articulação entre os “Deni”, as atividades nascidas do projeto inicial³¹.

Durante os anos de 1990, a escola filia-se ao *Centre International du Film Pour l'Enfance et la Jeunesse*, da Unesco, por onde uma rede internacional de professores e crianças pode se formar. O Cineduc tem atualmente mais de 10 tipos de cursos diferentes, para crianças, jovens e até mesmo adultos e o material audiovisual arquivado da produção infantil é inestimável. É o sujeito tendo o direito de se expressar com a linguagem a qual ele é abordado durante todo o dia. É no exercício criativo, que se percebe o estatuto da linguagem como um constructo, um discurso, uma intenção.

³¹ Um trabalho focado no Plandeni e as atividades consequentes nos países latinoamericanos seria importante.

O olhar receptivo, passivo, decorre do simples fato de possuímos a capacidade de ver, ou seja, de recebermos estímulos luminosos na nossa retina. Nós vemos, mesmo sem ter a intenção, o que está na nossa frente. O olhar ativo, ao contrário, é o olhar de quem vê o mundo com atenção, de quem busca, de quem pretende compreender ou simplesmente apreciar o que o mundo exterior proporciona. Este é o olhar do sábio, do cientista e do artista, das pessoas que transformam o que percebem em idéias, conhecimento, poesia, arte (Cineduc, 2009).

Entretanto, a intenção de Martinez não se concretizou por completo. Apesar deste exemplo, por toda a América Latina, o exercício da linguagem audiovisual na infância é parco. O cinema é utilizado, quando muito, como material de apoio das aulas, filmes representam temas, situações históricas e mesmo aulas teóricas gravadas. Os governos permanecem ignorando a categoria audiovisual dos currículos básicos e apontam para o uso de “novas mídias” nas aulas, algo que, dada a amplitude do conceito, não materializa-se.