

1. Introdução: Cinema e responsabilidade

Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.

Mikhail Bakhtin

Enquanto eu acreditar que a pessoa é a coisa mais maior de grande/ Pois que na sua riqueza revoluciona e ensina/ Pois pelas aulas do tempo, aprende revolta por cima/ Eu vou cantar.../ Por aí.

Luis Gonzaga Jr.

O catolicismo preocupou-se com o cinema desde o surgimento da arte moderna e massiva. No Brasil, o grupo de leigos da Central Católica de Cinema trabalhou principalmente entre os anos de 1954 e 1975 na criação prévia de críticas morais dos filmes lançados no mercado com objetivo de prevenir o espectador católico sobre possíveis riscos à moral católica, principalmente à infância e juventude. Tais fichas cinematográficas, eram distribuídas por assinatura em todo o território brasileiro. A atuação, no entanto, expandiu-se e partiu para a criação e suporte a cineclubes, cursos, eventos, publicações e premiações em festivais de cinema. Órgão de diálogo entre a pastoral cinematográfica brasileira e o *Office Catholique du Cinema* (OCIC), a Central teve representantes em debates internacionais acerca da atuação católica em cinema no mundo.

Este grupo representa o período de transição do olhar católico para o cinema no Brasil, algo materializado na carta (1971b) de Hélio Furtado do Amaral para Hilda de Azevedo Soares na qual o então colaborador do grupo apontou diretrizes para levar avante o trabalho, em um período que apontava mudanças. Entre elas, a realização de um estudo sistemático sobre a atuação católica em cinema no Brasil, que durava então mais de 50 anos. O trabalho presente é uma tentativa de resposta a esta necessidade apontada por Amaral. Um projeto muito amplo para ser realizado no período destinado à pesquisa desenvolvida. Portanto, grande parte do trabalho focou-se em organizar na PUC-RIO um acervo de publicações e documentos (principalmente fontes primárias) do arquivo de Hilda de Azevedo Soares, uma das principais personalidades da atuação, gerando base para que outras pesquisas possam ser realizadas mais profunda e especificamente. Hilda é

de certa forma tema e motivo da pesquisa, já que a ideia de realizá-la surgiu na prática do documentário *Ao Futuro Espectador* (2007), no qual ela narra sua trajetória desde a infância até o trabalho na formação do espectador ainda no período escolar, o Cineduc – Cinema e educação, ponto de chegada de nossa pesquisa.

A metodologia implementada foi baseada no estudo de fontes primárias, como atas de reuniões, documentos de criação de grupos e eventos e, principalmente, no diálogo com Hilda Azevedo e com pessoas como José Tavares de Barros, Marialva Monteiro, Antônio Carlos Gomes de Matos, Dácia Ibiapina e Hélio Furtado do Amaral. Algumas delas em vídeo, somam-se aos arquivos já descritos. Portanto, toda a pesquisa foi realizada sob o prisma da concepção dialógica de Mikhail Bakhtin sobre as ciências humanas, em análise que buscou contemplar o diálogo constante entre pesquisador e pesquisado, analista e objeto.

No estudo e trabalho com ciências humanas, Bakhtin sugere uma concepção de linguagem política e ideológica que “rompa com a construção de um conhecimento padronizado, optando por um caminho que denuncie a repetição mecânica de certos procedimentos teórico-metodológicos” (Kramer, 2003). Uma crítica clara à transposição da lógica dialética aos processos de conhecimento do comportamento humano, ainda hegemônica no panorama da pesquisa brasileira. Os métodos de pesquisa das chamadas ciências naturais, quando transpostos para as chamadas ciências humanas, geram um pensamento artificial, sem levar em consideração que se trata do diálogo entre pessoas. Portanto deve conceber em si esta dialógica.

Interlocutor do pensamento de Bakhtin acerca da cultura de massa, principalmente o cinema, Robert Stam apresenta, em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, o conceito de dialogismo aplicado ao cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público. (Stam, 1992, p. 33-34).

Se uma pesquisa, assim como um filme, apresente como algo fora da indústria de produção (de entretenimento ou conhecimento), deve inscrever-se sobre aquelas nas quais o autor é não o representante da monoglossia intelectual, mas alguém que organiza e potencializa os discursos que o atravessam, dando-os seu olhar e assumindo a responsabilidade. Bakhtin ressalta em seu primeiro texto publicado, a importância da relação de responsabilidade entre arte e vida. Sem tal rigor, a relação finda mecânica, as partes se tocam, mas não compreendem o sentido do todo. O choque em que a arte vem para que se esqueça da vida, e a vida para que se esqueça da arte seria a fratura social moderna do pensamento monológico (Bakhtin, 2006, p.XXXIII). A criação em diálogo com os pares, com outros registros, criação que transcende o olhar monológico para explodir em histórias não teleológicas, mas que em si parecem apontar um mesmo *topos*: a vida. A singularidade da responsabilidade da pessoa (não do sujeito) parece assim ser o grande objetivo deste co-relacionamento entre arte e vida.

Partindo desta base teórica, a relação estabelecida na pesquisa foi de (con)vivência no pensamento cristão e sobre o cinema. Durante a imersão, o conhecimento sobre a pluralidade desta religião foi o principal golpe sobre uma concepção de que a Igreja Católica, e as religiões, enfim, poderiam estabelecer um controle tão forte sobre o comportamento humano. Não se trata de uma relação monológica, mas dialógica, que pressupõe um jogo de forças (poderes e perigos), nas palavras de Michel Foucault.

A atuação católica em cinema é ainda pouco estudada, mesmo mundialmente. Por parte do próprio OCIC, foi publicado o livro *Catholics in the cinema*, de Robert Molhant, secretário geral do Office desde 1979. Realizando um estudo abreviado sobre as ações de cada país durante os anos de 1895 até 1935, dedica ao Brasil apenas a seguinte citação: “*In Brazil from 1919, the Catholics launched a cinema publication with the title A Tele (sic¹) (The Screen). After the publication of Vigilanti Cura, the Brazilian bishops organized its own Catholic cinema action*” (Molhant, 2000, p. 41).

Algumas pesquisas já foram realizadas no País sobre as relações da Igreja e o cinema. Entre eles, destaca-se *O Cineclube do Centro Dom Vital* (Unicamp,

¹ Na verdade o nome da publicação era A tela, como veremos.

2007) de Vivian Malusá, através do qual, a autora destrincha a ação do cineclube do Centro Dom Vital, na capital Paulista, com os que por ali passaram. Também apresenta uma entrevista importante com uma das maiores personalidades sobre o tema em São Paulo, Hélio Furtado do Amaral. Durante 17 anos ele pertenceu ao grupo católico da Orientação Moral de Espetáculos (OME) e se desligou do grupo por perceber que se tratava de “um órgão retrógrado, a merecer uma extinção pura e simples” (Amaral, 1971a). Desde 1952, Hélio mantinha relações com o OCIC, instituição mundial de leigos que atuavam no campo cinematográfico, quando conhece Hilda de Azevedo Soares e através dela, Pe. Guido Logger, ambos do Rio de Janeiro. Malusá apresenta em seu trabalho uma ampla documentação sobre o Centro, que foi criado em 1954, no mesmo ano em que a Central e conclui, como Paulo Emílio Salles Gomes em sua coluna no Suplemento Literário (Gomes, 1981, p.71), que apesar das restrições morais iniciais, a atuação católica se manifestou para pessoas que seguiram o cinema como algo positivo. Focando na questão da censura e da crítica moral, Maria Beldi de Alcântara relaciona a atuação católica no Brasil com a atuação católica nos EUA, principalmente sobre a Legião da Decência. Tema que discutiremos à frente. Em tese sobre a atuação católica nos meios de comunicação de massa entre 1907 e 1937, Almeida (2002) pesquisa parte do trabalho voltado para o cinema no início do século e apresenta, como na primeira década do século XX católicos já articulavam estratégias sobre a apropriação do cinema pela moral cristã.

Na América Latina, o status de colônias pós-industriais, alinhadas e consumidoras principalmente dos produtos cinematográficos estadunidenses, nos posiciona no lugar, como afirma Néstor Garcia Canclini, de *subúrbios de Hollywood* no campo simbólico e de *subdesenvolvimento* por consequência das imposições brutais (econômicas e militares), no sentido militante que dá Eduardo Galeano² e Paulo Emílio Salles Gomes³.

² Para mais aprofundamento no olhar crítico sobre a dependência latino-americana, ver GALEANO, Eduardo. **Veias Abertas da América Latina**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

³ Veja: GOMES, P.E. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

As contradições mobilizadas nas pós-ditaduras do cone sul transformam os sentidos de esquecimento e recordação: o esquecido é a necessidade de sepultura, e o recordado é a exumação dos cadáveres. O que está nos exigindo uma nova noção de tempo, correlato a uma memória ativa, ativadora do passado, que nos possibilite desembaralhar os tempos amarrados, obliterados pela memória oficial e nos possibilite explodir o historicismo que sutura o passado como único depositário de valores e essências da identidade nacional (Martin-Barbero, 2004, p. XX)

Afirmando a necessidade de que estabeleçamos novas formas de relação com o passado, Martin-Barbero chama para o diálogo a pensadora Nelly Richard a qual caracteriza a memória latino-americana não como sucessividade, mas pelo contrário, “como uma combinatória de tempos e seqüências, alternância de pausas e voltas para trás, antecipações de finais e saltos de começos” (Martín-Barbero, 2004, p.13). É nesta construção não-linear de histórias que se organizam tais estudos que nos auxiliam a repensar as experiências narradas, impingindo novos olhares para tais histórias, para que, no correlacionamento delas, possamos apontar iluminação sobre nossos atos de hoje e possamos mesmo ressignificar-mo-nos, negando padrões hegemônicos e olhares planejados.

Em um tempo de configurações múltiplas das formas de visibilidades e da produção delas, estudar os primórdios das relações cinefílicas no Brasil é também pensar as experiências cotidianas do cinema: o direito pela educação cinematográfica, lutas cineclubistas no País, o esforço dos produtores independentes por espaço de visibilidade e a pergunta maior de qualquer arte: “por que criar?”. Estudar o olhar católico para o cinema é perceber um sentido maior na arte, um sentido que se manifesta na vida, na carne. É também pensar como a sociedade civil organizada abriu espaços de debate e de apresentação de filmes negados pelo mercado 80 anos atrás. É mudar o olhar para o cinema criado e apropriado sob o enigma da imagem, ampliando o campo de visão para além do processo censório e moralizante, negativo, para um olhar ativo de apropriação e reflexão.