

O CINEMA, OS CINECLUBES E A CENSURA: UMA BREVE GENEALOGIA DAS PRÁTICAS CULTURAIS PORTUGUESAS

Fábio De Godoy Del Picchia Zanoni¹

Resumo: A censura é, sem sombra de dúvida, uma presença incontestada no interior dos debates que gravitam em torno do funcionamento da ditadura portuguesa. Em boa parte das análises culturais acerca dos idos da ditadura, tudo se passa como se a censura estatal fosse capaz de esgotar as diferentes modalidades de governo das atividades cinematográficas. Ora, o objetivo do presente artigo consiste em verificar se novas autoridades, a partir de outros mecanismos de regulação, passaram a controlar as práticas cinematográficas de maneira mais sutil e silenciosa, mas não menos eficiente.

Palavras-Chave: Ditadura; Censura; Cinema; Educação; Genealogia.

THE CINEMA, THE CINECLUBS AND THE CENSORSHIP: ONE BRIEF GENEALOGY OF THE PORTUGUESE CULTURE PERFORMER

Abstract: Censorship is, without a doubt, a undeniable presence within the debates revolving around the operation of the Portuguese dictatorship. In large part of the cultural analysis of the bygone of the dictatorship, it is as if the state censorship were able to exhaust the different types of government cinematographic activities. However, the purpose of this article is to verify if new authorities, from other mechanisms of regulation, took control of cinematographic practices in a way more subtle and silent, but no less efficient.

Keywords: Dictatorship; Censorship; Cinema; Education; Genealogy.

Introdução

As reflexões que se seguem tiveram início com um desassossego em relação às narrativas acerca das dinâmicas da censura em geral, mais especificamente da censura cinematográfica brasileira. Tal incômodo foi traduzido por nós nos seguintes termos. Se a censura tivesse realmente sido tão somente uma proibição advinda do Estado autoritário, finda as respectivas ditaduras, de duas uma: ou não encontraríamos nada para além dos discursos estatais proibitivos responsáveis pela colagem forçada dos lábios das populações de então (salvo algumas vozes indômitas que não teriam cedido à força do patrulhamento orwelliano das ditaduras) ou encontraríamos pilhas e pilhas de roteiros prontos para entrarem no forno das novas usinas simbólicas democráticas, histórias e mais histórias que não puderam ganhar as telas do cinema, mas que

¹ Professor no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. E-mail: zanonifabio83@gmail.com

dormitavam inquietas nas gavetas dos produtores de narrativas que haviam sido impedidos de expressarem o suor de sua labuta criativa. Acontece que nenhuma das duas alternativas corresponde aos processos históricos relativos à censura cinematográfica com os quais nos deparamos ao longo do nosso itinerário de investigação.

Daí a opção por privilegiar a auscultação dos momentos em que as ditaduras afrouxaram, não o seu controle autoritário, o que seria uma proposição absurda², mas o recurso aos dispositivos jurídicos na manutenção do controle social. Em outras palavras, nossa ambição analítica consiste em encontrar os momentos, os locais e os atores sociais que, à margem do Estado (o que não significa necessariamente contra ele), fomentaram mecanismos de autogoverno que não eram apenas de natureza jurídica. Passemos a palavra a Michel Foucault:

Creio que os mecanismos de poder são bem mais amplos do que o simples aparelho jurídico, legal, e que o poder se exerce por procedimentos de dominação que são muito numerosos (FOUCAULT, 2010, p. 165).

Por isso, pretendemos também argumentar como, ao contrário do que se costuma imaginar, os cineclubes não foram apenas os baluartes de resistência à censura, mas contribuíram, à sua maneira, para o declínio da produção cinematográfica brasileira. E mais: pretendemos argumentar como não se pode compreender a contento os acontecimentos da cinematografia brasileira da década de 1960 sem levar em conta as experiências cineclubistas da década anterior, experiências que, por sua vez, só foram possíveis graças à importação de certo modelo de endereçamento ao cinema que já vinha sendo praticado em Portugal desde o final da década de 1930, modelo este que foi progressivamente ampliado após o final da Segunda Guerra Mundial. Assim, apesar da excelência das análises sobre as relações entre cinema e censura oferecidas pelo português Lauro António (1978) e pelo brasileiro José Inácio de Mello Souza (2003), os dois autores concentram-se na dimensão proibitiva e estatal da censura. Se é correto dizer que a ditadura brasileira e a portuguesa lançaram mão de mecanismos repressivos, não é menos verdade que houve também projetos estatais e não estatais que buscaram regular de maneira positiva a conduta das respectivas populações por intermédio da oferta e da apropriação de certo cinema.

² A noção de ditadura branda foi aplicada à ditadura militar que teve início em 1964 no Brasil. Certos órgãos de imprensa brasileiros tentaram impingir a ideia de que a ditadura brasileira não teria passado de um *autoritarismo leve*.

Com efeito, uma coisa é afirmar que a censura jurídica ou os mecanismos de violência foram secundários ou inexistentes no tempo das respectivas ditaduras dos dois países, o que não é de todo o caso; outra muito diferente é sugerir que os dispositivos não jurídicos da censura que eram então secundários se tornaram hegemônicos na atualidade e que merecem ser estudados com atenção. É esse modo de endereçamento ao passado a que chamamos genealogia. O método genealógico não pretende reconstituir exaustivamente a totalidade de uma época passada, como se buscasse retratar na sua totalidade aquilo que de fato teria ocorrido com a censura e o cinema nas respectivas ditaduras; antes, empenha-se em rastrear os modos pelos quais determinadas experiências da atualidade envolvendo o cinema foram, num momento e num espaço específicos, inventadas em função de determinados objetivos políticos específicos que continuam a operar no presente.

A palavra experiência vem de *ekpeiraomai*, isto é, vem da junção entre o verbo *peiro*, que é tentar, experimentar, e o prefixo *ek*, que indica movimento para fora. Experimentar poderia ser entendido, portanto, como a tentativa ou a experiência que sai para fora. Serão tais experiências o alvo do presente gesto genealógico: acontecimentos que, ao transbordarem o perímetro espacial e temporal de sua ocorrência, se tornaram a condição de possibilidade para experiências subseqüentes. Daí, a genealogia subordinar a questão «o que foi a censura e a educação cinematográfica nas respectivas ditaduras?» a outra questão, a saber, «o que exatamente as ditaduras brasileiras e portuguesas inventaram em sua época, a despeito de terem tais invenções relevância ou não para a formatação das condutas dos homens de então, que não apenas se prolongaram até o presente, mas que principalmente se tornaram o modo hegemônico das práticas de regulação do cinema na atualidade?», ou ainda, nos próprios termos de Foucault:

Parece-me que a aposta, o desafio que toda história do pensamento deve suscitar, está precisamente em apreender o momento em que um fenômeno cultural, de dimensão determinada, pode efetivamente constituir, na história do pensamento, um momento decisivo no qual se acha comprometido até mesmo nosso modo de ser sujeito moderno (FOUCAULT, 2006, pg.13).

Posto isto, pode-se dizer que uma das possibilidades de conhecer o funcionamento das relações entre cinema, censura e educação, tal como elas se apresentam no presente, consiste em conhecê-las no momento em que ainda não eram no sentido forte do termo. Isso significa que iremos nos focar nos ditos e escritos nos quais as marcas das problematizações relativas ao cinema, à censura e à educação eram

expressivas, na medida em que isso nos ajudará a compreender como aquilo que se apresenta, hoje, no presente, como parte natural da paisagem social cultural foi extremamente controverso – etimologicamente, a palavra controverso significa justamente aquilo que é objeto de disputa. E o período da ditadura portuguesa foi definido pelo próprio Salazar como um momento histórico de experimentação política radical:

São hoje vulgares em livros, revistas e jornais estrangeiros largas e elogiosas referências ao que se chama comumente a experiência portuguesa (...) No formidável laboratório que está sendo o mundo do nosso tempo, com a crise geral dos sistemas políticos do século XIX e a necessidade de adaptação às exigências novas da economia e da vida social, podemos orgulharmos de (...) contribuirmos seriamente com as nossas idéias e realizações para esclarecer problemas e dificuldades que pesam angustiosamente sobre os Estados (ANTT, Salazar, cx.96001, p.97).

A julgar pelo o que se viu até aqui, o que nos afasta dos trabalhos acima mencionados é o endereçamento ao problema da censura, uma vez que, sob nossa perspectiva, a censura não pode ser explicada a contento tão-somente por intermédio dos meios negativos que de fato empregara, mas, sobretudo, por meio dos objetivos alcançados. A fim de levar a efeito uma «história do presente» (FOUCAULT, 1987a, p.29), cumpre levar a sério a reformulação foucaultiana, fruto da inversão de um célebre axioma de Claus Von Clausewitz, que consiste em afirmar que «a política é a continuação da guerra por outros meios» (FOUCAULT, 1999, p.33). O próprio Salazar só podia defender o caráter improdutivo da violência por apostar na possibilidade de obter «os mesmos fins por outros meios», definindo a política mais nos fins obtidos do que nos meios empregados (ANTT, Salazar, cx.96001, p.269). Era o que Salazar dizia sobre uma eventual dissolução da censura Estatal:

E quanto à censura... – ousou insinuar. Se é possível por imposição do meio social, da educação dos indivíduos e da auto-disciplina da Imprensa, chegar à compreensão e realização do interesse geral sem intervenção da autoridade, não há razão para existir a censura (ANTT, Salazar, cx.96001, p.314).

Assim, não obstante as diferenças em relação aos meios empregados para dar corpo à censura, urge não perder de vista os efeitos últimos da censura, qual seja, a afasia da potência contestatória dos sujeitos. É o que nos diz, de maneira taxativa, o diretor de cinema português Salvato Teles de Menezes, ao dar o seu depoimento na revista *Arte*. Segundo ele, ao fim e ao cabo das discussões que puderam ter lugar sobre a

censura no governo Salazar, o pensamento dos intelectuais, incluindo o dele, poderia muito bem ser resumido pelas palavras proferidas pelo poeta francês Théophile Gautier, um dos precursores da ideia de arte pela arte:

Soltai a liberdade. As obras boas combaterão às más. Não admitais outra censura que não seja a opinião pública, que, evidentemente, é um censor severo e contra o qual não se pode dizer nada (apud, MENEZES, 1992, p.55).

A censura teria desaparecido completamente do horizonte da contemporaneidade ou o que desapareceu foi a ideia que temos do que teria sido a censura nos idos da ditadura? Por ora, não há como o saber. O que sabemos é que, sem dúvida, não se fala das ditaduras sem mencionar, nem que seja numa nota de rodapé e de maneira aligeirada, para não dizer estereotipada, a presença das dinâmicas de censura (ou, o que dá no mesmo, as formas de resistência a ela). Com a inversão da máxima de Clausewitz, não se trata de dizer que toda realidade cultural presente estaria ainda dominada pela censura. Antes, o que está em jogo é a possibilidade de aproximar realidades que raramente despontam avizinhas, como a política e a guerra, a educação e a censura, evitando a alternativa entre o desaparecimento ou a continuidade total da censura, como se houvesse um tempo da barbárie e outro da libertação e das luzes, na esperança de que esse gesto analítico possa servir de ocasião para o aparecimento do caldo discursivo no interior do qual foram gestadas práticas que engendraram objetos e sujeitos específicos: aquilo que nós somos hoje. Numa palavra, o presente itinerário investigativo visa perseguir a hipótese afiliada à proposição foucaultiana da produtividade do poder. Isso significa dizer que nosso trabalho voltar-se-á menos para as táticas e estratégias constritivas do poder e mais para as formas produtivas de problematização de si que permitiriam e convocariam os sujeitos, num determinado período histórico, a tanto elaborarem-se quanto transformarem-se com vistas a adequarem-se às modalidades de ser socialmente ofertados e valorizados.

O início de uma problematização

A censura não teve origem com a necessidade de silenciar a classe artística. O primeiro ponto de aplicação da censura foi a criança. Foi em torno dela, e dos perigos que o cinema poderia representar na sua formação, que deputados, médicos e artistas dedicaram-se, com enorme paixão, a pensar sobre o destino do cinema: a associação

entre cinema e perigo foi o mecanismo de pressão utilizado pelas autoridades para transformarem a indiferença em relação ao cinema em preocupação. Em 06 de janeiro de 1939, no parlamento português, as medidas preventivas relativas ao cinema entravam em ação:

A pessoa que acompanhar a qualquer diversão menores que a ela, por lei, não assistir, ou que permitir que o menor confiado à sua guarda assista a semelhante diversão, embora seja pai ou mãe, é punida com multa ou prisão (PORTUGAL, 1939, p.9).

A figura social a quem a legislação se dirigia não coincidia com as virtualidades punitivas previstas na inobservância da proibição. A criança era o alvo da lei, os pais, bem como outras autoridades tutelares, o alvo da punição. Essa transferência de responsabilização foi peça fundamental na conquista do oeste das consciências que ou não costumavam ter em conta o cinema ou não costumavam pensá-lo no registro do perigo. Estratégia de povoamento que foi também empregada pelo Cine-Clube do Porto, a Meca dos cineclubes portugueses, por meio da necessidade de «prévia autorização dos pais»:

A Direcção do Cine-Clube do Porto preocupou-se sempre com estes problemas. Antecipando-se à lei que hoje regulamenta o acesso dos menores aos espetáculos cinematográficos, estabeleceu no seu regulamento interno, desde 1948, que não poderiam ser admitidos sócios de idade inferior a 14 anos. E mesmo para aqueles cujas idades oscilassem entre 14 e 16 anos exigiu-se sempre, para a sua admissão nas sessões normais do Clube, a prévia e expressa autorização dos pais (ANTT, Cine-Clube do Porto, 1954a, p.19).

A fim de incluir o cinema na agenda das preocupações sociais, as autoridades tiveram que tirar o bilhete na estação da infância para chegarem à cidade dos adultos, pois já em 1960, muitos anos depois da invenção do animatógrafo, a importância do cinema, aos olhos do Cine-Clube Católico, ainda não havia sido totalmente reconhecida, mesmo entre católicos: «a maior parte dos católicos em Portugal ainda não se apercebeu totalmente da importância do cinema» (ANTT, Cine-Clube Católico, cx.57a). O recurso à infância foi justamente a via pela qual o cinema se converteria em problema para todos. Seja por intermédio da responsabilização/punição, seja pela responsabilização/premiação, o fundamental é perceber que o alastramento da problematização cinematográfica só foi possível pela anulação da presença do próprio objeto em questão: falar pelas crianças, tomando para si o peso dos castigos e o reembolso dos merecimentos, foi o meio de abrir franquias subjetivas do problema-cinema.

Não é à toa que o primeiro livro publicado pelo Cine-Clube do Porto tenha sido uma discussão acerca das relações entre infância e cinema, mesmo que, como se verá mais adiante, essa preocupação com o universo infantil não viesse a ocupar o primeiro plano das atividades cineclubistas. Em 1954, sob o título *O cinema e a criança*, o Cine-Clube do Porto reúne e publica textos que haviam sido anteriormente apresentadas em outras ocasiões, já que uma das características desses escritos dedicados ao universo infantil teve que ver precisamente com seu caráter panfletário. E por panfletário não entendemos falta de sofisticação argumentativa, nem tampouco uma forma de comunicação dirigida mais ao coração do que a razão, mas a evidente preocupação em tornar tais reflexões corriqueiras, organizando sucessivas *tournées* de apresentação dessas ideias.

Escrito por Ilse Losa, *O papel do cinema na vida da criança*, antes de ser publicado pela editora do cine-club do Porto, havia sido publicado na revista *Vértice*, *Os menores e o Cinema*, de Manuel Campos Pina, no *Diário de Lisboa*, *A delinquência Infantil e o cinema*, de Maurice Bachet, Henri Michard e Henri Wallon, no *Écran*. Essas sucessivas campanhas discursivas não pretendiam conquistar a atenção apenas dos pais – que estavam longe de serem os únicos a estarem descansados a respeito do cinema. Tal sacudir de ombros era igualmente visível no comportamento das autoridades em geral. O Cine-Clube do Porto vinha tomando algumas iniciativas pioneiras, mas:

Áparte essa iniciativa (e a que o jovem Cine-Clube de Rio Maior vai lançar) nada se fez no campo prático. E, todavia, tanto pode realizar-se! Para isso basta a adesão completa das autoridades competentes (PINA, 1954a, p.47).

Depois de defender a maior participação do Estado nesses assuntos de primeira importância, Manuel Campos Pina afirmava que «é necessária, acima de tudo, a contribuição activa dos educadores, professores, psicólogos – e das próprias crianças» (PINA, 1954b, p.34).

Para capturar a adesão desses distintos atores sociais, parece não ter sido suficiente a promulgação de decretos, vide o tipo de autoridades incitadas a tomar parte na confecção do problema cinema, autoridades ligadas mais à produção da verdade do que ao estabelecimento da justiça, como se a letra da lei, por si só, não tivesse saciado a fome dessas instâncias de controle social, como se a lei precisasse, para ser eficaz, da aura da cientificidade. Assim, paralelamente aos decretos-lei, a infância, para mobilizar montanhas de entusiasmo, teve que ser introduzida no campo do verdadeiro. Pela lei,

conseguiu-se a obediência; a adesão, pela verdade. Se já era bom que os sujeitos cumprissem seus deveres, ainda melhor seria se quisessem seus deveres em relação ao cinema.

É a partir desse clamor pela participação de autoridades estranhas ao aparato jurídico que se pode dimensionar o papel absolutamente fulcral desempenhado pela redefinição do ser da criança na transformação do cinema em problema socialmente partilhado. Logo no início de sua argumentação, Ilse Losa expressa sua filiação e dívida para com Rousseau e Froebel³. Aquele teria sido o primeiro grande teorizador da infância, este o primeiro a traduzir institucionalmente os escritos daquele, tendo inaugurado, em meados do XIX, os primeiros jardins escolares de que se tem notícia, conhecidos, hoje, pelo nome de *Kindergarten*. Rousseau, nomeadamente no seu célebre livro *Emile*, teria o mérito de ter revelado a existência de uma psique propriamente infantil, que poderia e deveria servir de guia ao trabalho educativo. Os escritos anteriores a Rousseau, diz-nos Losa, concebiam apenas diferenças de grau entre o mundo infantil e o mundo adulto, apenas diferenças de tamanho entre este e aquele, ao passo que Rousseau, por sua vez, teria provado como a criança não é anã, mas dotada de personalidade própria. Daí, a necessidade de reorientação da educação moderna. Muito mais do que impor à individualidade das crianças obrigações características do mundo adulto, cumpriria elaborar experiências educativas que respeitassem as fases inerentes ao progresso interior das crianças. Manuel Campos Pina, outro pensador alinhado às premissas de Losa, citando a produtora de cinema infantil Sonika Bo, concluirá que:

Quando queremos julgar os filmes de criança, é indispensável lembrarmo-nos de que, se os adultos podem decidir por si próprios que um filme convém moralmente às crianças, ou que está realizado com o cuidado suficiente para lhes comunicar qualquer coisa, só elas poderão dizer se o mesmo as recreou suficientemente. Todos os que se interessam pelo gosto das crianças pelo Cinema devem conservar este preceito presente no espírito: não compete aos adultos ditar às crianças aquilo que devem achar divertido dentro dos filmes considerados convenientes. Daqui se infere que será necessária uma equipa especializada em problemas infantis, para realizar um cinema para menores (apud PINA, 1954, p.30).

Da constatação do perigo não se seguiu, portanto, uma atitude de aversão ao cinema infantil. Muito ao contrário. Boa parte das autoridades dedicada ao problema da infância se opuseram ao decreto-lei 38964, que anos depois, em 1953, tentaria regular a

³ «Procuram o homem na criancinha, e não curam nunca do que seja a criança antes de chegar a ser um homem, Eis o estudo a que mais me apliquei» (LOSA, 1954a, p.2).

assistência de menores a espetáculos públicos. O Cine-Clube do Porto será a instituição catalisadora dessas vozes que se opunham à proibição estatal, pois a organização de sessões de cinema especiais para as crianças era pouco contemplada pelo decreto. Por isso, o cine-clubes do Porto não economizará críticas a essa modalidade de proibição que não se fez acompanhar por medidas positivas. Consideravam justo que crianças menores de cinco anos sejam proibidas de frequentar o cinema. Em todo caso:

É falso que o cinema seja um agente corruptor da juventude. Para um adolescente bem formado, vivendo num ambiente familiar são, guiado com compreensão e inteligência, o cinema não é, em muitos casos, mais nocivo do que poderá ser, eventualmente, o livro, a revista ou o próprio espetáculo da vida. Porém, exercendo o filme uma influência mais viva sobre a imaginação e a sensibilidade infantis, o perigo reside, sobretudo, em levar crianças a assistir a espetáculos que não são próprios para a sua idade nem para o seu entendimento (ANTT, Cine-Clube do Porto, 1954b, p.24).

Com o fito de combater tal excesso proibitivo, foi preciso manter viva na memória das pessoas a não especificidade do cinema, demonstrando de que modo essa atividade seria como qualquer outro objeto social, comportando virtudes e maléficos, ou, o que dá no mesmo, como todos os objetos sociais eram, em alguma medida, espetaculosos. Em última instância, a própria vida seria uma imensa sala de cinema e ninguém imaginaria fazer de conta que o “espetáculo da vida” não existe:

Ora, ninguém se lembra, por exemplo, de proibir aos seus filhos de ouvir rádio só porque há, entre outros, programas inconvenientes. O bom orientador o que faz é escolher os programas. Também não haverá quem se lembre de proibir aos filhos de ler livros só pelo facto de haver livros maus e prejudiciais. O bom orientador escolhe a literatura que convém aos filhos. Não podemos, por isso, em relação ao cinema aceitar a solução: “O melhor é fazer de conta que o cinema não existe (ANTT, Cine-Clube do Porto, 1954c, p.16).

Por isso, a censura foi vista como um dispêndio de forças vãs, já que «todas as atividades humanas, mesmo que não se dirijam à criança, emocionam os seus olhos atentos e o seu cérebro inquieto» (BONITO, 1954, p.84). Juan Garcia Jague, do Instituto S. José de Calasanz, de Madrid, diz de maneira lustral:

O fracasso da Censura na protecção da juventude nasceu de se querer proteger o jovem unicamente pelo caminho negativo da proibição e controle das películas (...) Conosco, sem nós, ou contra nós, o adolescente irá ao cinema (...) Mas há que conquistar o cinema e não baní-lo, começando por criar películas para crianças (COSTA, 1954a, p.75).

A proposta alternativa do Cine-Clube do Porto ao decreto era a de que urgia substituir o par permitido/proibido pelo par estimulação/orientação⁴: «substituíamos, antes de qualquer coisa, este proibir por orientar. Os pais orientam, os professores orientam, o Estado orienta». Todas essas vozes reunidas em torno do Cine-Clube do Porto maldiziam a todo o momento o autoritarismo, lutavam contra as proibições e a favor da liberdade.

Mas essa liberdade não significava que os dirigentes do Cine-Clube do Porto fossem favoráveis a que as crianças ficassem jogadas ao deus dará, o Cine-Clube do Porto «não acharia bem que deixássemos as crianças brincar às guerras e ferirem-se a valer» (ANTT, Cine-Clube do Porto, 1954f, p.25). A tese central dos cineclubes era a de que, desviando as crianças da sala escura, sem religá-las a outras práticas institucionais adequadamente formatadas para elas, estar-se-ia a alimentar um perigo tão grande para o desenvolvimento delas quanto o mau cinema. A bem dizer, o deserto institucional, cujo expoente maior seria a rua, era ainda mais temível que este, visto que não havia qualquer contraponto positivo para a rua na formação da criança, não havendo uma má rua e uma boa rua, uma rua “deformativa” e outra formativa, como havia o bom e o mau cinema:

As horas que despendia nesses espetáculos vai ocupá-las em quê e onde? Em casa? Na rua? Com os companheiros? Quais as vantagens “concretas” desse desvio? Eliminando uma das fontes de deformação (e formação, não esquecer) e divertimento das crianças, sem nada lhes dar em troca, concedeu-lhes a possibilidade de despender as suas horas vagas em locais e circunstâncias, como a rua ou a presença dos companheiros, às vezes mais prejudiciais do que podem sê-lo o Cinema e o Teatro (PINA, 1954c, p.43).

Seja ou não pela via cinematográfica, o fundamental era dar aos pequenos qualquer coisa em troca, qualquer coisa que viesse a preencher esse vazio institucional, porque «não basta separar os menores em grupos e dificultar-lhes o acesso à maior parte dos filmes. É preciso dar-lhes outra coisa em troca» (COSTA, 1954b, p.75)

Uma função dupla: fornecer às crianças sessões que lhes convêm e tentar solucionar o problema da suas horas livres. A grande maioria não tem fins lucrativos (PINA, 1954d, p. 35).

⁴ «Se é urgente combater a nocividade do cinema, há uma coisa que se impõe: perguntarmo-nos como utilizá-lo para fins positivos» (apud Cine-Clube do Porto, 1954d, p.54).

⁵⁵ «Se bem que não resolvendo o problema, a criação de um cinema para a juventude seria próprio não somente para diminuir os inconvenientes do cinema mas também para utilizar melhor as qualidades deste espetáculo» (apud Cine-Clube do Porto, 1954e, p.55).

E tal como ocorria na escola, o tempo das crianças era totalmente preenchido com atividades de toda ordem. Além das sessões de cinema, o Cine-Clube do Porto:

Compreende também cantos colectivos, conversas sobre certos problemas de hygiene, a segurança dos peões etc., assim como concursos de dança ou recitação (PINA, 1954e, p.37).

O amador de cinema versus o cinema de amador

Vemos como, a partir do final da década de 40, coexistiram dois caminhos para o enfrentamento do suposto perigo representado pelo espraiamento do hábito cinematográfico, proibições oficiais, à moda do decreto acima referido, e a educação do gosto. Porém, a absolutização da ideia de educação do gosto, personificada na figura do mediador, dar-se-á quando essa figura social se desatrelar da infância e se estender à vida dos espectadores. Pensamos, por exemplo, no Cine-Clube do Porto. Fundado em 1945 por um pequeno grupo de amigos, o Cine-Clube do Porto nascia atrelado à promessa de educação dos espectadores.

Os cineclubistas estavam longe de serem os únicos a se auto-proclamarem os verdadeiros apaixonados por cinema. Havia outras personagens sociais a reivindicarem para si a posse exclusiva do saber sobre cinema e a considerarem os demais pretendentes como ilegítimos ou falsários, tal como o cinéfilo. Não iremos, aqui, esmiuçar os dois sentidos históricos imputados a esse termo. Por ora, basta vincar que a conduta do cinéfilo foi insistentemente denunciada como uma impostura indigna para com o cinema. E isso porque, ainda que fosse reconhecida como verdadeira a paixão dos cinéfilos pelo cinema, esse aumento de batimentos cardíacos não se fazia acompanhar por nenhuma preocupação com o modo de ser dos outros espectadores, atuais ou virtuais.

Em linhas gerais, para os dirigentes cineclubistas, não era na relação do espectador consigo que esse amor desenfreado podia ser autenticado e vivido de maneira legítima, mas no tipo de conduta com outros espectadores que essa paixão suscitava, como se o efeito sobre o outro funcionasse como indicador da natureza verdadeira dessa paixão: a paixão pelo cinema de nada valia se não fosse traduzível em formulações prescritivas e interessadas em alterar a conduta alheia perante o cinema, pois esse afeto teria de valer imediatamente como comprometimento com a educação cinematográfica de terceiros. Por isso, aos olhos de Manuel de Azevedo, as experiências

pretéritas com o cinema, nomeadamente o cinema amador, foram experiências sem amanhã, pois não deixaram:

Rasto, nem criaram uma tradição do clube de cinema, isto porque se tratava mais de pequenos grupos de cinema de amadores (aspirantes a cineastas) do que propriamente de pessoas interessadas em promover uma obra cultural entre a massa dos espectadores. Ora deve ser precisamente nisto que deve residir a principal tarefa dum cine-clube (AZEVEDO, 1948, p.14).

É curioso pensar como uma das causas do declínio da produção de cinema em Portugal tenha resultado da escolha pelo formato cineclube em detrimento ao cinema amador, já que, segundo o texto escrito pelo Grupo Único dos Amadores de Cinema em Portugal (GUACP), publicado na *Invicta-Cine*, em 1934, «fazer cinema constituía a grande ambição da maior parte da nossa mocidade» (AZEVEDO, 1934, p.225).

A primeira objecção que nos vem à mente quando pensamos no problema da produção de filmes nessa altura é idêntica a que Fragoso recorria ao argumentar, contra um grupo de cinéfilos que pretendia organizar um clube de cinema voltado a formação de profissionais, que o cineclubismo português não deveria seguir «a orientação dos Clubes de Cinema Independente, tão populares em Inglaterra», mas «as pisadas da maioria dos parisienses», pois aqueles, quando trasladados para o solo lusitano, seriam incapazes de angariar capital financeiro para pôr em marcha «uma produção regular» (FRAGOSO, 1931, p.23). No entanto, segundo José Borrego, fundador do Círculo de Amigos do cinema, o ano de 1945, o ano seguinte a criação do Cineclube do Porto, havia sido extremamente favorável à produção, pois em 1946, começou a tornar-se de novo possível consumir película mais à vontade, e estavam todos « desvairados por filmar» (PEREIRA, 1946, p. 11).

Portanto, antes da guerra, notava-se com facilidade «um florescimento extraordinário do cinema de amadores», onde as películas não ficavam caras e as câmeras compravam-se facilmente, de modo que «artistas, jornalistas, escritores» tentavam «o cinema com êxito», e sem «qualquer preocupação comercial», apenas apaixonados «por audácias e enovações», afoitos que estavam por se lançarem «à descoberta do mundo com a máquina de filmar», esforçando-se por construir «uma arte de laboratório, de pesquisa, de tentativas» (Cine-Clube do Porto, p.95, 1955). E mesmo no Cine-Clube do Porto, a bandeira do cinema amador continuava a ser hasteada por alguns, mais uma prova de que, se o aspecto financeiro teve peso considerável, não dá conta de apagar a escolha que estava em jogo entre duas formas de se relacionar com o

cinema. Em suma, o cineclubismo não nasceu de uma incapacidade financeira, foi o resultado de uma escolha positiva que se afirmou contra o cinema amador. O fundador do Belcine Clube, Jorge Palaio, chegava a afirmar que:

Um cine-clube não é um clube de cinema de amadores, mas de amadores de cinema, agrupando assim, os que admiram o cinema como espectáculo construído por outrem e os que, por outro lado, desejam “fabricar” o seu cinema (PALAIO, 1946, p. 243).

Em suma, o cineclubismo não nasceu de uma barreira financeira intransponível, mas de uma escolha positiva que se afirmou contra o cinema amador. Na lógica dos fundadores dos cineclubes, bem como dos críticos que os apoiavam, a paixão verdadeira era tão somente e tanto o amor que se agudizava na forma de educação cinematográfica. O cinema tinha de ser instrumental em relação ao cuidado dos outros, sendo a paixão apenas o disparador da formatação do *êthos* alheios. Numa palavra, a preocupação com a emancipação dos espectadores via educação do gosto foi a grande responsável por engrossar a fileira de adeptos «dos amadores de cinema», bem como por criar uma atmosfera de hostilidade em relação ao «cinema amador», cuja volta ao cenário cultural brasileiro acontecerá apenas com a emergência do Cinema Novo brasileiro.

A consolidação de um dispositivo

A fixação do dispositivo palestra-sessão-debate foi, sem sombra de dúvida, a grande invenção ética/cognitiva legada pelos educadores do gosto cinematográfico. Um dos membros da direção, ou convidado dos cineclubes, apresentava, se a palestra fosse devidamente autorizada, o filme ao público, e, antes de iniciado o filme, os espectadores recebiam um programa com a sinopse e as críticas feitas sobre o filme, programa que deveria servir de coordenada para o tipo de endereçamento do cineclubista diante das imagens em movimento.

Por mais estranho que possa soar, a necessidade de tutela implicada na presença de tal dispositivo, não se deu pela constatação da incapacidade do espectador. Isso é somente verdadeiro para o caso das crianças. A democratização da incapacidade cognitiva do espectador em geral será o resultado de uma operação muito mais complexa. Em vez de apresentar, de largada, o espectador como privado das faculdades necessárias para a apreensão do objeto fílmico, os cineclubes, ao contrário, afirmaram a grandiosidade do cinema, transformando o desfalque cognitivo dos espectadores não no

diagnóstico feito pelos próprios mediadores, mas na conseqüência inevitável imposta pela riqueza do próprio objeto. O que está em jogo, aqui, é o fato de a essa forma de objetivação do cinema – a imagem de um monstro assustador e ingovernável – não poder ter deixado de corresponder determinada imagem do sujeito. Há sempre uma correlatividade intrínseca entre o modo de descrição dos objetos e os tipos de sujeitos que podem e devem, de direito, ter acesso a eles.

A alegada enormidade da natureza do objeto fílmico não foi percebida pelos dirigentes como resultado da própria organização dos cineclubes, como conseqüência do privilégio concedido à instauração de instâncias de acumulação e de disseminação de saber (filmotecas, bibliotecas e mediadores) em detrimento às de produção de novas narrativas⁵, mas como obstáculo objetivo a ser combatido e neutralizado por intermédio de práticas de leitura de imagens e de livros que fortalecessem a consciência dos espectadores contra os vetores de força ocultos nas mensagens transmitidas pelo cinema. De modo que o triunfo da consciência dos espectadores seria atingido no momento em que se alcançasse o ponto ideal e final do chamado processo de conscientização, quando então os espectadores, dotados de uma percepção que não mais se desenganaria, deixariam de ser governados pela pregnância involuntária das imagens que, à revelia da consciência deles, continuariam a agir neles.

Todavia, a descrição da opacidade dessas consciências alienadas pela invasão de certas narrativas cinematográficas que viriam perturbar a espontaneidade da relação do espectador com a sua própria verdade, condenando-o a um exílio inconsciente de si, não representou a plataforma de partida para a reconquista do autodomínio, mas a condição de possibilidade da disponibilização do ser do espectador para os processos de intervenção desses mediadores representantes de um saber cujo efeito de dominação foi tanto maior quanto mais foi levado a efeito essa paciente e progressiva iluminação. Foi em nome dessa conscientização que os espectadores – crianças, jovens ou adultos – vieram a ser instalados em circuitos infinitos de leitura.

Sob o comando dos dirigentes católicos, a ascensão à transparência da consciência, como ocorria em outros cineclubes, passava pelos degraus discursivos ofertados pelos mediadores. Antes ou depois da exibição dos filmes, o mediador intervinha e ensinava o espectador a julgar adequadamente aquilo que via. Mas, afinal de contas, qual era o cimento legitimador dessa escadaria infinita na qual os

⁵ O cinema amador é descrito como «uma gota» (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.56a). Em 1955, o cinema português atinge a sua crise máxima, não produzindo sequer um único filme durante aquele ano.

espectadores poderiam e deveriam ingressar? Como o cinema, pela sua natureza imagética, não solicitaria o trabalho da inteligência conceitual, os saberes dos mediadores deviam fazer-se ouvir, a fim de despertar a razão adormecida do embalo sensível na qual os espectadores haviam sido envolvidos:

Parece importante, através de uma mediatização realizada pelo pensamento conceitual, pensamento esse que opera sobre os dados imediatos e directos da emoção estética, reconstruir ao invés o processo criador, de maneira a aprendermos claramente o princípio intencional, por natureza abstrato e inteligível, que é encarnado na obra em questão. Nisto, julgo, deve consistir uma válida interpretação estética, sem perigo iminente de um exagerado intelectualismo, mas em contrapartida não se confinando à pura vivência da obra contemplada, antes a ultrapassando, num movimento cujo sentido vai do sensível para o inteligível (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.64a).

Dada a inacessibilidade do «princípio intencional» subjacente à obra de arte na vivência imediata e sensível do espectador, a presença do mediador fazia-se imprescindível – presença que deveria sempre posicionar-se a meio caminho entre a pura vivência e o intelectualismo excessivo, sob pena de não encontrar eco nas operações educativas das exposições de cinema. Era preciso ver e, logo a seguir, nomear, de acordo com o vocabulário dos mediadores, o que se viu, era preciso que o olhar do espectador e a palavra do mediador estivessem como que atados um ao outro em um único movimento que levasse o espectador a reverter, quase que imediatamente e de maneira automática, o que se viu pelo o que se ouviu, como se o olho do espectador pudesse ser convertido num papel vegetal que serviria como suporte de registro de algo já escrito.

Fica claro como, na ótica dos dirigentes, não bastava esbugalhar os olhos e visionar o écran. Sem o trabalho da mediação, o espectador incorreria no erro de olhar sem ver, descuidado dos elementos que de fato importariam reter⁶. Deixado a própria sorte, o espectador teria sido incapaz de capturar, em meio a voragem do fluxo de imagens em movimento, o sentido adequado contido nas imagens as quais era exposto, tendo de ser auxiliado pelos mediadores e as críticas por eles apresentadas, único antídoto capaz de fazer com que prevalecesse o «prazer do sentido contra o prazer dos sentidos» (ANTT, ABC Cine-Clube de Lisboa, 1956).

⁶ Como vimos, no caso da criança, não se tratava de apontar a complexidade da obra de arte, mas a insuficiência das suas operações cognitivas: “a criança esquematiza e apenas assimila do filme o que quer, o que pode” (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.64b).

E para levar a efeito essa ortopedia da visão, não bastava escavar, por procedimentos hermenêuticos simplificados, as intenções escondidas na própria superfície da imagem; era preciso ir além, e extrair diretamente do solo subjetivo as significações duramente enraizadas na interioridade da intencionalidade dos autores. Por isso, mesmo no momento em que os espectadores procuravam avizinhar-se das reflexões produzidas pelos próprios realizadores, não encontravam senão a personalidade destes. Esse encontro não marcava o ponto da aprendizagem dos espectadores em que os artistas, enfim humanizados, punham às claras os instrumentos de confecção das próprias narrativas, o fugaz intervalo em que caíam as máscaras e tudo podia ser dito, o momento em que os espectadores, em suma, exaustos do banquete imagético, desciam a cozinha cognitiva utilizada pelos diferentes cineastas. Antes, a humanização dos artistas foi uma maneira de enfeudar ainda mais a figura do autor de cinema, subindo as pontes da interlocução entre artistas e espectadores, já que aqueles nunca se dirigiam a estes enquanto artistas, permanecendo mudos acerca dos processos de constituição da própria obra, encerrando com ainda maior eficiência, por meio dessa soberba que se vestia de humildade para melhor decretar a impossibilidade de democratização dos meios de produção, o acesso dos espectadores à usina simbólica

Segundo o crítico de cinema Henrique Alves Costa, o que impedia que o cinema fosse tido como simples usina de produção em série, “como o automóvel”, era precisamente o olhar transfigurador do gênio, uma mirada que fazia do cinema muito mais do que um objeto utilitário que resultaria do domínio de uma técnica específica, aquilo que precisamente distinguia o gênio do mero realizador, pois os realizadores privados da bossa dos gênios:

Não são artistas. São artífices, especialistas, técnicos que produzem, talvez com abafado aborrecimento ou indignação, seja o que for o que a indústria lhes requiera (PITA, 2001, p.59).

Claro, tal mutismo obstinado não implicava ausência de qualquer conversação entre artistas e espectadores. Podiam-se lançar perguntas ao burguês Antonioni, já que sua vida privada era assaz eloquente; nunca, porém, ao artista Antonioni. Afinal de contas, se um dos mais notórios artistas de cinema nunca dizia nada sobre o próprio trabalho, se ele mesmo declarava a impossibilidade de relatar a viagem intelectual pela qual havia passado na realização de seus filmes, não seria absurdo que os espectadores, privados da genialidade dos diretores, pensassem o contrário? É essa, sem dúvida, uma das forças da modéstia do gênio: ao renunciar a falar sobre o processo de produção de

sua narrativa, o artista genial desarmava, de largada, as controvérsias acerca do caráter inefável que supostamente caracterizaria as operações intelectuais do gênio, reforçando essas práticas divisórias aparentemente naturais que separavam os que assistiam e comentavam dos que produziam obras de arte. Com essa sincera confissão de impotência que consistia em tornar autônoma e inconsciente a forma final do produto fílmico, muitos artistas cortaram o vínculo entre o acesso à produção de novas narrativas cinematográficas e a explicitação de um conjunto de operações positivas responsáveis pela transformação do ser deles em artistas capazes de produção de narrativas.

Numa palavra, se não há qualquer operação positiva capaz de transformar os indivíduos em artistas, estes são o que sempre foram, ainda que, em virtude de certos fenômenos culturais, não lhes tenha sido facultada a realização plena de seu ser: a idade da humildade monopolista começa no dia em que esses seres excepcionais postularam que o sujeito, tal como ele é, é capaz de produzir narrativas, mas que certas operações cognitivas socialmente disponibilizadas, não são capazes, em sua positividade, de alterar o ser do sujeito, apenas liberar o que pré-existia. Todo espaço aberto pelo desaparecimento da figura do gênio, entendido como uma modalidade de ser que tem a particularidade de produzir obras a partir do contato com uma transcendência qualquer, foi inteiramente recoberto por um aparente igualitarismo antropológico universal que teve como consequência o escondimento da enorme secundarização que sofriam as discussões acerca dos mecanismos de produção de narrativas cinematográficas da agenda pública da arte, como se a generalização desse princípio de igualdade dado à partida ofuscasse os efeitos sectários que decorrem de sua aceitação.

Assim, longe de proibir o espectador de formular questões ao trabalho de certos cineastas, de participar na construção do sentido de sua obra, ou mesmo de criticá-la com veemência, bastou a aceitação não-problemática dessa confissão de impotência reflexiva por parte dos produtores na conservação dos sujeitos no lugar de espectadores, como se esse saber-fazer reservado e apartado do patrimônio comum não tivesse sido adquirido por um conjunto de atos conscientes, não podendo, por isso, gozar do estatuto da transmissibilidade. O monopólio involuntário dos meios de produção cinematográficos cobrava apenas um preço aos artistas: ao menos em parte, renunciavam generosamente ao lugar de suposto saber que lhe era devido:

A experiência que mais contribuiu para me tornar o realizador que hoje sou (...) foi a do meio burguês onde nasci e fui educado. Foi este mundo que contribuiu para me dar uma predilecção por certos temas,

por certos problemas e por certos conflitos sentimentais e psicológicos (...) mas é-me impossível determinar com precisão quais foram as experiências cinematográficas ou extra-cinematográficas que contribuíram para a minha formação (...) Ser sincero implica fazer uma obra um pouco autobiográfica. Um realizador que trabalha sinceramente é um homem, antes de ser um autor (apud ANTT, ARQUIVO NACIONAL TORRE DO TOMBO, Cine-Clube do Porto, cx.64f).

Dois anos antes, o Cine-Clube católico, ao trazer à tona o debate em torno da oposição entre a ideia de arte pela arte e a ideia de arte social, já se valia da humanização do gênio como estratégia de apagamento das reflexões relativas ao processo de produção da obra cinematográfica:

Mas toda a arte é também e nunca pode deixar de ser social, humana, porque o artista não pode ser desligado nem abstrair ele próprio da sua condição de homem e da parte integrante da sociedade a que pertence; porque se se realiza é como homem, como pessoa (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70a).

Após breve análise do conjunto da obra do diretor americano John Ford, o Cine-Clube católico, valendo-se de outra citação de autoridade, reforçava a máxima, largamente difundida pelos cineclubes, de que o estilo de um artista – um dos pilares de sua produção – deveria ser reenviado para as fronteiras de sua personalidade:

Não se pode separar o optimismo fundamental da dramaturgia fordiana desse estilo vigoroso e tonificante, que não é dum estilista mas dum homem (Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70b).

O trabalho de escavação das intenções do autor e sua biografia só eram completos, no entanto, quando relacionados não apenas com essas duas figuras da interioridade do autor – a intencionalidade e a personalidade –, mas também com o conjunto das imagens que exprimiam essas duas realidades sempre por descobrir. Daí o Cine-Clube Católico considerar como igualmente imprescindível a reunião temática das peças discursivas que compunham a experiência estética traçada pelo autor, obras que deveriam, por isso, ser estudadas em conjunto. Ao lado da biografia, a dita *biografilmografia*:

Os filmes (...) situam-se em relação à obra de seu autor e à evolução da arte cinematográfica – razão porque tentaremos sempre aproximá-los de uma e outra, através de estudos algumas vezes amplos sobre autores e análises de ideias em contraposição (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70c).

Após esse vai-e-vem entre o autor e as imagens produzidas pelo próprio, o espectador idealizado pelos cineclubes deveria saltar dessas pequenas ilhas imagéticas para o atlas total que contém as imagens veiculadas pelo cinema em geral, aquilo que foi designado pelo Cine-Clube Católico como “evolução da arte cinematográfica”. Essa independentização dos temas face à figura do autor tomou dois caminhos: a organização por gêneros (*Western*) e escolas modernas de cinema (*noir*, *Nouvelle Vague*, neo-realismo italiano) ou uma forma de aglutinação que adviria da natural pujança própria de certas temáticas. É o que se encontra dito no programa do Cine-Clube Católico, nomeadamente na parte final intitulada *Porque exibimos este filme*:

Para enquadrar estes filmes no ciclo Inquérito sobre o Amor Humano podemos considerá-lo sob variadas perspectivas, o que, de resto, é inevitável dada a imprecisão do tema (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70d).

O racismo, o amor, a violência, houve temas que, devido a sua intensa «impressão», permitiram, pelo seu suposto peso próprio, a existência desse formato circular de exibições. Mas havia mais. Todas essas formas de leitura concentradas nas análises temáticas cinematográficas poderiam e deveriam ser vinculados às «ideias em contraposição». Eis o trampolim institucional em que os espectadores eram lançados para outros domínios artísticos e não-artísticos:

Agora, porém, o nosso objetivo é, não só tratar a questão de maneira directa e sistemática, como também lançar as vistas sobre as relações do cinema com as outras artes. Em primeiro lugar, portanto, o enquadramento da arte numa perspectiva cristã, que é a perspectiva do C.C.C.; depois a análise das várias formas de expressão artística através do cinema (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70e).

Quanto aos domínios não artísticos, mesmo no Cine-Clube católico, e apesar de sua espinha dorsal cristã, os membros não eram encerrados às voltas dos dogmas da igreja, ainda que as demais leituras acabassem sendo subordinados aos ditos canonizados da literatura cristã. Prova disso era a enorme variedade de enquadramentos ali ofertados, incluindo uma sessão permanente de estudos chamada *Sociologia*. Liam-se também autores oriundos da psicologia, com o intuito de se conhecer com mais afinco, por exemplo, a elaboração da psicologia das personagens ou os efeitos causados pelo cinema no público em geral.

A proliferação da leitura foi, no entanto, muito maior no caso do problema da relação entre o cinema e outras esferas artísticas. A importação de conceitos, ideias e métodos de outros campos artísticos tinha, nos cineclubes, um nome específico:

adaptação. «Através do cinema» tentava-se compreender o modo pelo qual o cinema se apropriava de outras realidades.

A exibição de as aventuras de tim-tim. “O aspecto que mais justifica a exibição deste filme num Cineclube está na adaptação cinematográfica. Sem desprezar todos os outros valores, é este o que, no caso, merece mais concretamente a atenção de quem goste de aprofundar e compreender melhor o que vê no cinema. A adaptação cinematográfica, consistindo como a sua própria designação o indica em tornar uma obra apropriada ao cinema, deve no entanto respeitar um certo número de regras, sem o que não cumpre a sua função (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70f).

A primeira e mais fundamental regra da adaptação foi, sem dúvida alguma, a fidelidade ao próprio gosto, a mais elementar das operações. Era no seio do problema da adaptação que a lógica opinativa ganhava espessura institucional.

Por fim vamos apresentar mais uma peça de Roberto “A história da carochinha”! Sobre isso não vos digo nada, mas gostaria bem que mo dissessem vocês. Querem fazer uma crítica da peça? Querem dizer o que acharam bem e o que acharam mal? Se os animais pareciam mesmo cão, gato, galo e boi, se mexiam bem, se a Carochinha estava bem vestida, e se gostaram ou não da representação! Valeu?” (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.64c).

Ao lado da verificação do gosto, surgia uma segunda operação mais complexa. Ensinava-se ao espectador a passar das imagens às coisas, e medir se o cinema teria sido fiel, ou não, à realidade adaptada às telas, se o “cãozinho” era ou não fidedigno ao cão de todos os dias. Mas era dentro do mundo cultural que os mediadores encontravam o princípio de expansão de leitura. É exaustivo:

Dentro de condições tão desanimadoras, não desistimos, todavia, de realizar este ciclo, pois nos parece ser de extrema urgência restituir o nosso Cineclubismo ao reconhecimento de que a arte cinematográfica só avulta e significa dentro de um mundo cultural (...) Com essa ideia, tentamos organizá-lo o mais ilustradamente possível, com Dom Quixote, de Kozintsev, sobre a obra de Cervantes – uma perspectiva sobre a adaptação de obras clássicas –, Robinson Crusoe, de Luis Buñel, sobre o livro de Defoe – fazendo o transito para a literatura moderna –, Grandes esperanças, de David Lean, sob o texto de Dickens – para a novela de costumes inglesa –, a taverna, de René Clément, sobre L`Assomir de Zola – para o realismo – Moby Dick, de John Huston, sobre o livro de Melville – para o “renascimento americano” –, e, finalmente, O Diário de um Pároco de Aldeia, de Robert Bresson, sobre o romance de Bernanos – filme que, embora já apresentado pelo Cineclube, é uma obra prima de “tradução” cinematográfica do monólogo interior do grande romance contemporâneo (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.64d).

E continuam, citando o cineasta russo Alexandre Nevski:

Quantos trabalham no domínio do cinema artístico deveriam, não apenas estudar atentamente a dramaturgia e a representação, mas assenhorar-se, com aplicação não menos inferior, de todas as subtilezas da montagem em cada uma das outras formas de arte (apud ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.64e).

Essas “subtilezas” foram batizadas de ontologia. Ontologias entre cinema e teatro, entre cinema e literatura, entre cinema e música, entre cinema e bailado⁷:

TEATRO E CINEMA – o clico que preenche este mês e o próximo – é um assunto de estudo aliciante e forçoso, já que estas duas artes tanto se prestam a um equívoco de identificação. Conscientes da necessidade de um trabalho, de esclarecimento sobre a confusão em torno dos problemas das relações entre o cinema e o teatro, pretendemos, desta vez, analisar os elementos que aproximam e diferenciam estas duas formas de expressão artística (Cine-Clube do Porto, cx.56b).

Do cinema de volta à leitura.

Em cada sessão será apresentado um filme adaptado de uma obra de um escritor de reputação universal (...) Essas sessões obedecem a um duplo propósito: apreciar alguns aspectos da adaptação cinematográfica de obras literárias e interessar o espectador de cinema pela obra do escritor do qual se viu a versão cinematográfica de um romance, um conto ou uma novela (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.56c).

Esse ciclo tinha um nome no interior do Cine-Clube Católico. Segundo os dirigentes do Cine-Clube Católico, tratava-se de entender o cinema segundo o mote da «arte total»:

Devido à complexidade inerente ao fenômeno artístico, desde o início certos teóricos se preocuparam sobre se a arte do cinema envolveria as outras artes. Canudo e Leon Moussinac objectaram esse aspecto definindo o cinema como “a arte total” para a qual tenderiam todas as outras, opinião que também se encontra em Elie Faure (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70g).

Segue citando outro argumento de autoridade:

Dulac afirma: “O cinema e a música tem uma ligação comum: o movimento pelo seu ritmo e desenvolvimento pode quase criar a emoção. É o movimento na sua amplitude que cria o drama” (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70h).

«Arquitetura em movimento», «pintura viva», foram inúmeras as expressão empregadas na operação de aproximação entre cinema e artes circunvizinhas. A

⁷ A música e o cinema, Coimbra (ANTT, Cine-Clube de Coimbra, 52c).

caracterização do cinema como «arte total» implicava não apenas um constante vai-e-vem entre esses domínios estranhos uns aos outros, mas uma forma de abordagem que delineasse a profundidade, a especificidade e os denominadores comuns dessas diferentes atividades sociais:

Para iniciar um estudo, baseado em antologias, sobre o cinema e a literatura, suas qualidades específicas, embora de carácter comum e por fim as relações profundas que podem levar a uma colaboração (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70i).

A fim de construir pontes proveitosas entre os diferentes domínios estéticos e não estéticos, havia modelos prévios a serem estudados. Os espectadores não deviam operar junções e disjunções ao acaso, deviam estudar com zelo os estudiosos que falaram sobre o modo de efetuar essas ligações. Era, portanto, vital estudar os estudos que já haviam sido feitos, inclusive pelos próprios:

Como tem feito o ABC Cine-Clube de Lisboa, pretendemos, também, fazer acompanhar essa seleção de textos por noticiários, artigos de divulgação, críticas, problemas cine-clubísticos, etc., projectando, portanto, o seu interesse para além da simples análise dos filmes apresentados (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.70j).

Não acompanhar, passo a passo, o itinerário de estudo desenhado pelos cineclubes seria, segundo o professor Quintela, um dos convidados do Clube do Porto, privar os espectadores da compreensão completa de certas obras. A educação cinematográfica era a condição indispensável para se entender certas passagens clássicas adaptadas ao cinema:

Disse ainda que, quem não tivesse lido Macebth, e visse apenas o filme, não daria nunca pela beleza poética do monólogo do punhal (ANTT, Cine-Clube do Porto, cx.56d).

O processo de formação dos espectadores não seguiu, obviamente, essa ordem de apresentação dos saberes. Cada cineclube fazia-o à sua maneira. Todavia, isso não nos parece de grande importância, porque a alteração da ordem de aprendizagem em nada arranhava os pressupostos que balizaram a construção dessas rotinas de estudo de cinema aceitas por todos os cineclubes. Se quiséssemos, poderíamos imaginar uma progressão invertida, que começasse pelo tema da «arte total», e que, em seguida, passasse pela entrevista de Antonioni, até chegar ao cliço básico de Western; a montagem de um labirinto discursivo obrigatório, composto por circuitos entrecruzados

de saber, no interior do qual os membros dos cineclubes foram emparedados, e do qual raramente conseguiram se libertar, seguiria, no entanto, intocada.

Apesar das diferenças entre os cineclubes na organização desse labirinto, houve um denominador comum que os unia: em todas essas instituições, e por conta dessa arquitetura discursiva peculiar, mesmo quando se atingia a outra margem do labirinto, quando o espectador imaginava que já tinha boa parte do mundo cinematográfico sob os olhos, a recompensa, uma vez consumada tal paciente travessia – que muitos não chegavam a concluir – nada teve a ver com a possibilidade de substituir as paredes do labirinto pelas do horizonte, e explorar rotas de viagens intelectuais ainda não submetidas às etapizações institucionais.

Ao espectador dito emancipado restava voltar às costas a essa abertura, e dedicar-se ao resgate dos membros dos cineclubes que ainda não haviam completado essa maratona discursiva, fornecendo-lhes, nesse gesto de recuo, a sua imagem como modelo e medida de sua ignorância, sem a qual a renovação da distância que separa os espectadores do verdadeiro conhecimento sobre cinema não seria possível: nesse recuo em direção a mais e mais saber sobre cinema, recuo que afastava a todos cada vez mais da produção, nunca se chegou ao topo do conhecimento sobre cinema, de onde se poderia, enfim, mirar, de cima, todas as faces dessa nova arte; esse olhar de cima para baixo incidiu, ao fim e ao cabo, sobre outros espectadores, de modo que o que esteve em jogo não foi nunca o ultrapassamento dessa posição de espectador, mas o ultrapassamento em relação aos outros espectadores ainda pouco adiantados nesse percurso de formação infinito.

Essa hierarquia racionalizada, a que chamamos de labirinto, fazia com que os espectadores nunca atravessassem para o outro lado do écran, que nunca fossem do lugar de espectador para o de realizador, mas do lugar de espectador inconsciente para o de espectador consciente, o nome dado ao ofício de mediador⁸. E, se as linhas de fuga perdiam-se nesse movimento de auto-retorno ao labirinto, em compensação os mediadores recebiam como prêmio a garantia de sua superioridade, ao se tornarem dirigentes da cultura cinematográfica nacional e internacional⁹, passando a funcionar

⁸ Aliás, fazendo eco à tese apresentada no livro *O discurso da Servidão Voluntária*, de La Boetie, Salazar indicava o berçário de formação das futuras autoridades: «a vontade de obedecer – única escola para aprender a mandar» (ANTT, Salazar, cx.96001, p.214).

⁹ Não há notícia de espectador que tenha ido dormir apaixonado por cinema e despertado decidido a negociar a paixão cinematográfica por uma posição de destaque no cenário cultural português: o pacto faustiano é feito sempre em promissórias.

como uma espécie de casa de penhores extremamente democrática, em que todos eram livres para trocar a paixão pelo cinema e o desejo de produção de novas narrativas por uma mesada de conhecimentos estéticos apta a sustentar um status particular que os tornaria ricos em benefícios sociais e políticos, acabando por recodificar essa impossibilidade de mudar a própria condição de espectador numa atitude socialmente desejável, transformando perda em ganho, inconveniente em benefício¹⁰.

Um mínimo de cultura cinematográfica pode ser conseguido pela participação numa equipe; aliás, as equipes de iniciação nada mais pretendem do que ser uma iniciação; aqueles que por ventura se sentirem interessados em aprofundar depois a sua cultura cinematográfica, integrar-se-ão noutras equipes, e poderão nessa altura ajudar-nos extraordinariamente como dirigentes (ANTT, Cine-Clube Católico de Lisboa, cx.57b).

No diário de Lisboa, em 1955, Eurico da Costa descrevia como a superioridade da nova elite cinematográfica não deveria estar circunscrita aos muros cineclubistas, à relação entre dirigentes e membros dos cineclubes, mas deveria ser definida, sobretudo, em oposição aos que se encontram fora dos cineclubes, aquilo que alguns denominavam «ambiente»:

Um cineclubista não é um espectador normal de uma sala de exploração cinematográfica. Deve ser um indivíduo que ultrapassou esse estado “primário”, num gesto que passará a defini-lo perante os outros e o ambiente (DA COSTA, 1955, p. 7).

A saída do labirinto não foi murada. Os dirigentes dos cineclubes não bloquearam as linhas de fuga para fora do labirinto, mantendo a força os espectadores no seu devido lugar; inculcaram, nos espectadores, o desejo de um recuo infinito em direção ao consumo de mais e mais saber, condenando-os a um itinerário que tinha como única saída o seu eterno recomeço: os mediadores vem da ignorância para regressar a ela, ainda que numa posição diferente. Eis o truque do labirinto para que os espectadores fossem capturados pela sofisticação das obras literárias ou visuais a cada vez que entrassem em contato com elas: introduzir nas coordenadas de conduta dos espectadores perante o cinema, por meio da própria maneira pela qual o acesso era disponibilizado, a necessidade de percorrer uma arquitetura discursiva que os induziam a governar a si mesmos de maneira dispersiva, como se o labirinto discursivo, ao

¹⁰ Em 1978, trinta e três anos depois da fundação do Cine-Clube do Porto, a fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) será definida, em larga medida, como uma estrutura representativa dos Cineclubes cujo papel fundamental radicar-se-á na «indicação de representantes portugueses em júris de festivais internacionais» (PEREIRA, 2010, p.4).

produzir o imperativo de uma mobilidade radical, dificultasse enormemente, e sem o comando expresso de nenhum tipo de intervenção dos dirigentes, a permanência mais demorada dos espectadores no interior de saberes cinematográficos pontuais e específicos, impedindo a emergência da ideia, tantas vezes retomada pelo ocidente, de que, no mais das vezes, menos é mais.

Sim, não se pode ignorar a dimensão econômica na produção de filmes. Mas, não se pode igualmente menosprezar, em nome da denuncia do imperialismo do cinema comercial, cuja sede maior seria Hollywood, o vazio cognitivo acerca dos processos de produção de narrativas cinematográficas. Não se pode menosprezar o fato de esses processos de aprendizagem dos cineclubes – essas infindáveis operações analíticas de decomposição da continuidade das imagens e de articulação delas com outras realidades, artísticas ou não –, não terem visado o empoderamento dos espectadores perante o cinema, explicitando-lhes, via ensino, a manuseabilidade dos objetos fílmicos, como se ciclo após ciclo, antologia após antologia, os espectadores pudessem ter descoberto, não sem esforço, que o cinema era um objeto governável, destituído de mistérios, porque decomponível e relacionável com outras realidades. Longe disso. Se da imagem fazia-se a análise material, temática ou sociológica, não era com o fito de introduzir um princípio mínimo de desidealização do cinema.

Muito ao contrário. O trabalho dos cineclubes concentrou-se, antes de tudo, na formação, via idealização dos afazeres cinematográficos, de elites culturais de cinema, vítimas e agentes de processos de ensoberbação do cinema, vítimas e agentes de uma mesma modalidade de governo de si e do outro que foi programada para evidenciar, não como os espectadores, uma vez tendo penetrado os segredos da maquinaria cinematográfica, seriam livres para dominá-la, mas como estariam já e sempre numa posição de dependência face a esse gigante cultural. Em 20 de junho de 1959, no *Diário Ilustrado*, Julio Sacadura, fundador do Cine-Clube de Coimbra, e seu presidente durante mais de dez anos, congratula-se pelo sucesso dos cineclubes:

Algumas de suas últimas realizações permitem já afirmar que a ação cineclubista se começou a exercer em profundidade, para uma formação de “elites” (ANTT, Cine-Clube de Coimbra, 52d).

Era assim que o labirinto tornava compatíveis duas ideias aparentemente antagônicas: a ideia de que a proliferação de certo acesso direto (via filmes) ou indireto (via comentadores e bibliotecas) à cultura cinematográfica e a rarefação da produção

andavam *pari passu*, isto é, que o circuito da impotência da produtividade se renovava a cada nova projeção de luz.

Pois quem diz luz, diz sombra. Seja qual tenha sido a natureza ou a dimensão do saber projetado pelos cineclubes para a iluminação das consciências de seus membros, o mínimo de saber implicava novas zonas de sombras por iluminar, e assim infinitamente, já que não há hipótese de uma identidade alheia à relação ao outro, de modo que todos os saberes ali em circulação, em alguma medida, funcionavam à moda do animal mitológico grego Hidra de Lerna, em que a cada vez que sua cabeça é esmagada, duas novas surgem no seu lugar: qualquer que tenha sido a quantidade de saberes sobre cinema ofertada aos membros dos cineclubes, ainda que os imaginemos mínimos e parciais, pois pouco importa a dimensão da Hidra, eles já apontariam para algo outro.

A distância entre o saber parcial dos espectadores e o saber total que eram supostos alcançarem não se limitava à ampliação quantitativa dos saberes cinematográficos disponibilizados nos cineclubes, pois dependia também do tipo de endereçamento que os espectadores podiam e deviam efetuar diante do cinema. Uma única imagem ou um único livro sobre cinema podia muito bem produzir no espectador a mesma sensação de falta de saber que toda biblioteca de Alexandria. Para tanto, bastava canonizá-los, ou seja, bastava alterar seus estatutos¹¹, e fazer com que os espectadores acreditassem que no interior dessa imagem ou desse livro sobre cinema haveria outra imagem e outro livro por descobrir, um fundo que desconheciam e que, por isso, exigia a presença de terceiros especializados: bibliotecas horizontais ou bibliotecas virtuais, o efeito é sempre o mesmo. O poder da Hidra de Lerna é, então, complementado pela proeza de Midas, que inutiliza os objetos que toca ao transformá-los em ouro.

Essa interdisciplinaridade, em si, não é nem benéfica, nem maléfica para os espectadores. Para que houvesse o esmagamento da produção, como de fato houve, foi necessário que os cineclubes portugueses denominassem essa irreduzibilidade própria às representações feita sobre cinema de ignorância, como se essas zonas de sombra que acompanham a iluminação propiciada por esses saberes fossem uma falha cognitiva dos espectadores que poderia e deveria ser remediada pela intervenção dessas novas expertises da sétima arte, como se a poeira que se ergue no caminho discursivo trilhado pelos espectadores fosse uma falha a ser suprimida.

¹¹ Daí, toda a luta em torno do reconhecimento do estatuto do cinema artístico, tão freqüente nos idos de 1950.

Com efeito, ao construírem esse complexo sistema projetivo de saberes, feito de imagens, de livros e de pessoas, os cineclubes não dissiparam a escuridão das consciências em favor da emergência de uma consciência resplendorosa; criaram de tal modo, a cada novo saber disponibilizado, mais e mais zonas de sombra, de modo que o momento em que essas consciências alegadamente obscurecidas pela ignorância se debruçavam sobre determinado saber, na esperança de que estes pudessem servir-lhes como uma espécie de fio de Ariadne que os conduzisse em direção à luz no fim do labirinto, era também o momento em que o labirinto alargava-se mais e mais, o momento em que, longe de recuperar a verdade de si ou do cinema, os espectadores se viam imediatamente tragadas de volta ao círculo dantesco de leituras sem fim.

Começava-se com filmes italianos, em seguida, lia-se a obra completa de cada cineasta italiano, bem como sua biografia, depois, outro autor, outro crítico, um novo romance sem o qual não se entenderia o filme, até atingir-se um novo patamar de complexidade, no qual, então, os espectadores recomeçavam a ver novos filmes, a folhear novos comentadores, ainda mais sofisticados, que, por sua vez exigiam novas leituras, *ad infinitum*. Assim, nessa operação de seleção, o mediador definia não só o que deveria ser visto e o modo de vê-lo, mas também, pela transformação da errância em ignorância, a insuficiência dos sucessivos ciclos de leitura que o espectador já havia completado, ou iria embarcar, de modo que emergia sempre, ainda que de maneira sub-reptícia, uma nova ignorância a ser iluminada pelos saberes dos mediadores. Daí que, nesse regime institucional de iluminação total das consciências, o que está implícito no ideal regulador de conscientização, a figura da ponte não tenha podido nunca ter sido apenas um momento provisório no processo de formação de espectadores dito conscientes, na medida em que não parava de fabricar o suposto mal que alardeava combater, e que só conciliava o espectador com sua consciência, via cinema, à custa da reposição da necessidade de sua presença.

Conclusão: da censura prévia à formação prévia

Eis o paradoxo do funcionamento de tais dispositivos de regulação do cinema: a existência de modos de apropriação do cinema que tornam o desdobramento do lugar do espectador em direção ao lugar de produtor de novas narrativas quase impossível sem fazer apelo a nenhuma espécie de limitação ao acesso, o que acaba por tornar bastante problemática a concepção que ainda hoje temos sobre o funcionamento da censura, a

saber, a ideia de que «a amplitude dos assuntos, a sua maior multiplicidade serão fontes de enriquecimento estético, e nunca sua limitação» (CASA DAS CALDEIRAS, Cine-Clube do Porto, p.177, 1953).

Em 1951, o dirigente do Cine-Clube de Viana do Castelo, ao diagnosticar o renascimento do cinema brasileiro na «volta» dos cineclubes, concluirá com satisfação: «a cultura europeia vence mais uma vez o espírito brasileiro» (Cine-Clube de Viana do Castelo, 1950, p.11). É sabido que tal vitória da cultura europeia assentada na educação do gosto será radicalmente questionada, ainda que por um breve espaço de tempo, pelo Cinema Novo Brasileiro, um movimento simultaneamente estético e político cujo mote central radicar-se-á na produção de novas narrativas cinematográficas. No entanto, sob nossa perspectiva, uma vez neutralizada a força disruptiva de cineastas como Glauber Rocha, o modelo cineclubista de educação do gosto será repostado como alternativa sem rival. Em jeito de conclusão, se não radicalizarmos a problematização dos dispositivos de poder/saber que informam a relação dos espectadores com o cinema na atualidade, seremos incapazes de estranhar a enorme desproporção entre os consumidores e os produtores de cinema, estranhamento que se faz ainda mais urgente se nos recordarmos de que, não apenas a censura estatal oficial foi banida das democracias liberais ocidentais, mas também os meios de produção de cinema se tornaram infinitamente mais acessíveis do que jamais foram um dia.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICAS

ANTÓNIO, Lauro. *Cinema e Censura em Portugal (1926-1974)*. Lisboa: Arcádia, 1978.

AZEVEDO, Manuel. O Movimento dos Cine-Clubes, Lisboa, *Seara Nova*, 1948, p.14

_____. Uma valiosa iniciativa, *Invicta-Cine*, 1934, p.25.

BONITO, Mário. E nós?... In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954a, p. 84.

COSTA, Alves. Os menores e a lei que regulamenta o seu acesso ao cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954a, p.75.

COSTA, Alves. Os menores e a lei que regulamenta o seu acesso ao cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954b, p.75.

ANTT, *ABC Cine-Clube de Lisboa*, 1956.

- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, 1954a, cx.57, p.19.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, 1954b, cx.57, P.24.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, 1954c, cx.57, p.16.
- ANTT, *apud Cine-Clube do Porto*, 1954d, cx.57, p.54.
- ANTT, *apud Cine-Clube do Porto*, 1954e, cx57, p.55.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, 1954f, cx57, p.25.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.56a.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.56b.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.56c.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.56d.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.64a.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.64b.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.64c.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.64d.
- ANTT, *apud Cine-Clube do Porto*, cx.64e.
- ANTT, *Cine-Clube do Porto*, cx.64f.
- ANTT, *Cine-Clube Católico* cx.57a.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70^a.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70b.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70c.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70d.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70e.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70f.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70g.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70h.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70i.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.70j.
- ANTT, *Cine-Clube Católico de Lisboa*, cx.57b.
- ANTT, *Cine-Clube de Coimbra*, 52d.

- ANTT, *Salazar*, cx.96001, p.97.
- ANTT, *Salazar*, cx.96001, p.269.
- ANTT, *Salazar*, cx.96001, p.314.
- ANTT, *Salazar*, cx.96001, p.214.
- CASA DAS CALDEIRAS, *Cine-Clube do Porto*, p.177, 1953.
- CASA DAS CALDEIRAS, *Cine-Clube de Viana do Castelo*, 1950, p.11.
- CASA DAS CALDEIRAS, *Cine-Clube do Porto*, p.95, 1955.
- DA COSTA, Eurico. Consciência do fenómeno cinematográfico. *Diário de Lisboa*, 1955, p. 7.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: repensar a política*. São Paulo: editora forense universitária, 2010, p.165.
- _____. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.13.
- _____. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987a, p29.
- _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins fontes, 1999, p.33.
- FRAGOSO, Fernando. A fundação dum ciné-clube em Portugal, *Cinéfilo*, 128, 1931, p. 23.
- LOSA, Ilse. O papel do cinema na vida da criança. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954a, p.2.
- MENEZES, Salvato Telles. *Revista Arte*. 1992, p.55.
- PALAIIO, Jorge. Belcine Clube, *Seara Nova*, 1946, p. 243.
- PEREIRA, Guilherme Ramos. Ecos do Norte, *Cinema de Amadores*, 1946, p. 11.
- PEREIRA, Ana Catarina. Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. *Revista Imagofagia*, 2010, número 2.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954a, p.47.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954b, p.34.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954c, p.43.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954d, p. 35.
- PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projecção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, 1954e, p.37.

PINA, Manuel Campos. Os menores e o cinema. In: *Projeção, Edição do clube português de cinematografia, cine-clube do Porto*, apud 1954, p.30.

PITA, António Pedro. Tema e figuras do ensaísmo português. In: *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Circulo de leitores e temas e debates, 2001, p.59.

PORTUGAL. Assembléia Nacional. 12 de abril de 1939. *Debates Parlamentares. Diário das Sessões da Assembléia Nacional*, n.60, p.9.

SOUZA, José Inácio de Mello. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume, 2003.

Artigo recebido em 25/03/2014
Artigo aceito em 10/07/2014