



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

**Absolutização do mediador:**  
da censura prévia ao conhecimento prévio

Fábio de Godoy Del Picchia Zanon<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Filosofia e em licenciatura pela Universidade de São Paulo (2009), mestrado em Estética pela Universidade Nova de Lisboa (2012) e doutorado em História da Educação pela Universidade de Lisboa (2015). Tem experiência na área de estética e história da educação, com especial interesse em Foucault e em outros trabalhos da mesma envergadura teórica aplicados à compreensão das relações entre educação, estética e política.

**e-mail: zanonifabio83@gmail.com**



## Resumo

Tanto o processo de redemocratização no Brasil quanto o período subsequente à Revolução dos Cravos em Portugal deram margem para que os sujeitos na contemporaneidade passassem a imaginar que os problemas e impasses culturais se veriam resolvidos no dia em que os mecanismos autoritários dos Estados se vissem eliminados da paisagem social. Ora, o presente artigo tem a ambição analítica de mostrar, na esteira das reflexões genealógicas de Michel Foucault, como os dispositivos de poder inventados e circulados pelos cineclubes brasileiros e portugueses, sobretudo a partir de 1945, possuem uma lógica e um funcionamento independentes do calendário dos regimes de governo. Isso significa que o alargamento da compreensão acerca da experiência cinematográfica na atualidade depende, em larga medida, da problematização da grade discursiva que continua a informar a conduta do espectador de cinema.

Palavras-chave: Cineclube; Experiência Cinematográfica; Espectador de Cinema; Genealogia.

## Abstract

Both democratization process in Brazil and the period after the Carnation Revolution in Portugal gave scope for the subjects in contemporary passed to imagine that the problems and impasses of cultural would be solved in the day that the authoritarian mechanisms of the States found themselves eliminated from the social landscape. Well, this article ihas the analytical ambition to show, in the wake of the genealogical reflections of Michel Foucault, how power devices invented and circulated by the brazilian and portuguese film clubs, especially since 1945, have a logic and a functioning independent from the calendar of schemes government. This means that the enlargement of understanding of the cinematic experience at the present time depends to a large extent on the questioning of discursive grid that continues to inform the conduct of the film spectator.

Keywords: Film Societies; Film Experience; Cinema Spectator; Genealogy.

## 1. Introdução

Em 1918, ao refletir sobre o poder da polícia e suas atribuições, Aureliano Leal declarava a ditirambos consistir o poder policial em reprimir:

[...] todos os actos de incontinencia, desregramento ou impudicia... quaesquer exhibições escandalosas, inscrições e desenhos obscenos, a exposição, affixação ou distribuição de manuscriptos e papéis impressos, lithographados ou gravados, pinturas, cartazes, livros, estampas, debuxos, emblemas, figuras e objectos contrários ao decoro público e aos bons costumes<sup>2</sup>.

Desse pequeno excerto, gostaria de reter dois aspectos: 1. de que modo a ação policial contava basicamente com mecanismos repressivos e 2. como tais mecanismos visavam banir do campo visual dos cidadãos superfícies de inscrição de signos que pudessem atentar contra a moral e os bons costumes. Ora, o que me interessa nesse passo introdutório é chamar a atenção para o fato de as imagens circuladas socialmente não terem atraído a vontade interventiva das autoridades ligadas à arte. Nessa altura, as autoridades interessadas na estruturação da conduta dos espectadores nem sequer dispunham de vocabulários estéticos. Aliás, até meados da década de 1940, o cinema foi vítima de completa desqualificação por parte dos artistas pertencentes às artes já consagradas, como se não fosse possível lhe atribuir qualquer função social positiva, nem mesmo a título de arquivo histórico. Para o escritor Bernard Shaw, o cinema só teria valor se deixasse de lado a imagem. Para o autor da peça *Pigmalião*, na palavra escrita ou falada, nunca na imagem, era onde se encontrava o gênio humano, e, por isso, o cinema só seria suportável quando fosse construído “unicamente por legendas”<sup>3</sup>. O escritor francês George Duhamel via no cinema “passatempo de hilotas”<sup>4</sup>, “passatempo de iletrados e de criaturas

---

<sup>2</sup> Leal, 1918, p. 41.

<sup>3</sup> Nobre, 1939, p. 87.

<sup>4</sup> Idem, p. 97.

miseráveis”<sup>5</sup>. Para tais autores, cinema não era mais que pulga de salto alto. A rigor, o fenômeno de descrédito do cinema como arte batia à porta da década de 1960, pois continuava a ser premente, ali, a necessidade de “apelo aos intelectuais”<sup>6</sup> para que aderissem ao cinema. Desde 1940, Vinicius de Moraes vinha chamando a atenção para a desatenção de parte da intelectualidade brasileira diante do cinema, a ponto de o apego ao cinema passar a funcionar como critério de distinção entre duas gerações de intelectuais brasileiros, sendo o “interesse pelo cinema como arte”<sup>7</sup> a marca entre elas. O fato é que grandes escritores brasileiros, como Pedro Nava, um dos mais notórios intelectuais antivisuais, não constituíam exceção. Nenhum deles, dos intelectuais, teria sido de uma geração de visuais. Nem Prudente de Moraes Neto, Augusto Meyer, nem Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Armando Fontes, ou Raquel de Queiroz. Por isso, Vinicius asseverava: definitivamente, os intelectuais do cinema não haviam nascido da “geração de Alceu Amoroso Lima”<sup>8</sup>.

De todo modo, com o aparecimento do movimento cineclubista após o desfecho da Segunda Grande Guerra, as autoridades iniciavam novas conversas sobre o espectador, sobretudo o de cinema. Isso mudava tudo. A começar pela relação do espectador consigo, doravante calibrada pelos vocabulários socialmente inventados pela vontade de nomear processos cognitivos próprios ao ato de recepção de cinema. Didonet, sempre que se via diante da oportunidade de pôr na roda o problema da cotação moral dos filmes, aproveitava para frisar a importância da fixação na avaliação do cinema da “hierarquia de valores”<sup>9</sup>, cujo propósito consistia em colocar as qualidades artísticas em segundo plano, funcionando como divisor de águas entre estética, de um lado, e política, de outro. Como atesta a presença de Didonet nos debates sobre cinema já na

---

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Didonet, 1959, p. 87.

<sup>7</sup> Moraes, 1942a.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Didonet, 1959, p. 31.

década de 1950, subsistiam autoridades ligadas ao cinema dispostas à defesa da tese de o filme, antes de mais, dever ser “objeto de julgamento moral”<sup>10</sup>, à medida que exercia indiscutível influxo nos costumes. No entanto, como tentarei pôr em relevo, significativa parcela dos dispositivos de regulação da conduta do espectador, atribuída pela tradição na qual se inseria Didonet à decisão puramente moral a pautar a classificação dos filmes, deslocar-se-á silenciosamente para ajuizamentos que se pretendiam cada vez mais interessados tão somente na repertorição de critérios de avaliação sem outro objetivo que não o fortalecimento da arte cinematográfica.

Ora, é precisamente para inteligibilizar e dimensionar com mais acuidade o que esteve em jogo nessa passagem das autoridades policiais para as culturais na gestão da experiência cinematográfica que as reflexões metodológicas e teóricas de Michel Foucault podem nos auxiliar, pois nos permitem entender tal movimento de troca de guarda dos poderes menos em termos de progresso, e mais em razão das mutações das racionalidades de governo de si e do outro. Isto é, se é verdade que a “política é a continuação da guerra por outros meios”<sup>11</sup>, também é verdadeiro que se pode tentar auscultar as continuidades que se estabeleceram entre a força física empregada pelas autoridades policiais e os discursos que aspiram à positividade obrados pelos agentes culturais encarregados de regular a experiência cinematográfica. Nas palavras de Foucault:

Há efeitos de verdade que uma sociedade como a sociedade ocidental [...] produz a cada instante. Produz-se verdade. Essas produções de verdade não podem ser dissociadas do poder e dos mecanismos de poder, ao mesmo tempo porque esses mecanismos de poder tornam possíveis, induzem essas produções de verdades, e porque essas produções de verdade têm, elas próprias, efeitos de poder que nos unem, nos atam<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Foucault, 1999, p. 23.

<sup>12</sup> Idem, 2006, p. 229.

## 2. A emergência do mediador cineclubista

Humberto Didonet não se enganava a respeito de o papel do mediador de cinema não se limitar ao problema da ampliação da acessibilidade aos filmes. Para ser exato, o crítico brasileiro, ao intitular um de seus livros sob a forma interrogativa, *Você sabe apreciar cinema?*<sup>13</sup>, mostrava o quanto conhecia perfeitamente bem a distinção entre a ignorância resultante da falta de acesso aos filmes e a produzida no contato com filmes. Certamente, a segunda forma de não saber fez-se presente no interior das rotinas cineclubistas. Na sessão de 14 de maio, os dirigentes situavam os impasses e os insucessos dos trabalhos estético-pedagógicos junto aos espectadores por educar na conta de forças exteriores que extrapolavam a alçada dos dirigentes cineclubistas. Se a análise do filme *A paixão dos fortes*, de John Ford, ficava “incompleta”<sup>14</sup>, isso devia-se ao fato de faltarem fitas anteriores a 1934. A 2 de julho de 1950, a sessão dedicada ao documentário padecia, aos olhos de Antônio Brochado, da mesma insuficiência, pois o documentário, por não se esgotar no gesto de contar uma história, não podia ser compreendido na sua complexidade dada a falta de películas do gênero, restando aos membros do Cineclube do Porto contentar-se com o possível: “Assim, dadas estas irremovíveis contingências, a sessão de hoje não é o que desejávamos que fosse, mas simplesmente aquilo que foi possível conseguir-se. Resta-nos a esperança de, no futuro, podermos fazer melhor”<sup>15</sup>.

No comum dos boletins informativos, os dirigentes raramente deixavam de vincar, antes ou depois da abordagem do filme a ser exibido, as limitações em que estavam acoitados devido à falta de “material suficiente para fornecer um panorama mais vasto e mais completo do cinema”<sup>16</sup>, razão pela qual os espectadores dificilmente alcançariam a dimensão exata da personalidade

---

<sup>13</sup> Didonet, 1957.

<sup>14</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

artística de um realizador, tal como a do cineasta David Lean, sobretudo porque a compreensão de tal individualidade exigia “vê-los quase todos”<sup>17</sup>, e não apenas um único filme. O que pensar, então, sobre o triste fato de Glauber Rocha ter sido obrigado a escrever acerca do filme *Limite* a partir das transcrições de Octávio de Faria, dado que era “impossível vê-lo”<sup>18</sup>? A sensação contínua de privação ao acesso de filmes e a certeza de o fundamental estar sempre excluído do que já se tinha em mãos, mesmo quando não agravadas pela hipótese anedótica de uma “catástrofe universal”<sup>19</sup>, brilhavam no caso das investigações à volta das escolas estéticas. Ainda que o número de filmes fosse multiplicado, o estudo dos filmes *O caminho da esperança*, *Minha noiva não pode esperar*, *Humberto D*, *Escândalo de amor* e *Pão nosso de cada dia* não deixaria de funcionar como momento privilegiado para que os cineclubistas se apercebessem de a tentativa de “balanço do caminho percorrido pelo moderno cinema italiano”<sup>20</sup> não se poder fazer recorrendo apenas aos cinco filmes exibidos. Na sessão do dia 8 de novembro de 1953, o regresso ao gênero documental era acompanhado pelo retorno da constatação do desfalque dos filmes sem os quais reflexões adequadas se veriam incontornavelmente prejudicadas. Daí que, após a pergunta sobre o que se sabia do cinema holandês, a declaração de insuficiência voltasse a entrar em cena. Eila, a resposta: “nada ou quase nada”<sup>21</sup>. E, antes de pôr fim às considerações acerca dos filmes que iriam ser exibidos, uma pequena nota vinha lembrar aos cineclubistas que a lógica aplicada ao cinema holandês também valia para o britânico e que o verdadeiro cineclubista deveria se adestrar na arte de quilometrar os milímetros que separavam a simples recepção de um panorama completo. O estudo do cinema britânico não poderia ser contemplado com um panorama total do cinema inglês, porque muitos filmes essenciais para a

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Rocha, 2003, p. 59.

<sup>19</sup> Boletim Cineclube de Viana do Castelo, 1956.

<sup>20</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1955.

<sup>21</sup> Idem, 1953.

estruturação de um estudo aprofundado ou já não existiam, pois uma cláusula comercial imposta pelas distribuidoras internacionais obrigava a destruição das fitas de cinema findo o período contratualmente estabelecido para as exhibições, ou, pior, nunca tinham desembarcado em Portugal, de modo que os espectadores poderiam ter apenas uma ideia da variedade e da versatilidade do cinema britânico, algo que voltaria a ser lembrado na sessão do dia 9 de novembro de 1953, quando os dirigentes chamavam a atenção para o filme que “não veio a Portugal”<sup>22</sup>. Além disso, muitas fitas de cinema, devido ao uso excessivo ou à ausência de armazenagem adequada, viam-se danificadas, como acontecera com o filme *Police*, de Charles Chaplin, forçando os dirigentes a confessar que a versão disponibilizada era “muito incompleta”<sup>23</sup>.

Mesmo ali onde os mediadores logravam relativo sucesso no levantamento de filmes cujas exhibições forneceriam ao público uma visão de conjunto bastante ampla, o espectador continuaria refém de uma forma de percepção “incompleta”<sup>24</sup> do cinema. No limite, até nos raríssimos casos em que os filmes exibidos supriam as expectativas dos dirigentes, os espectadores não podiam descontar o fato de ainda não terem assistido aos filmes que chegariam em breve do futuro. O espectador que viesse a enumerar filme a filme o mapa-múndi do cinema, tendo visto tudo o que havia para ser visto, ainda assim, não teria visto quase nada, já que era sabido que os grandes frutos do cinema estavam por vir, já que “um meio século não basta para a sua maturidade”<sup>25</sup>. Às vezes, o êxito na obtenção dos filmes dispensava as alusões diretas à falta de acesso. Nesses casos, não se aludia aos obstáculos interpostos entre os quereres dos dirigentes cineclubistas e os ditames sociais obstaculizadores, simplesmente enfatizava-se o estrondoso esforço empregado no processo de aquisição dos filmes, levando os espectadores cineclubistas a terem em mente o improvável da presença do filme

---

<sup>22</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1953.

<sup>23</sup> Idem, 1954.

<sup>24</sup> Ortiz, 1952.

<sup>25</sup> Idem.



em exibição. Precisamente o que vinha explicitado no boletim da sessão extraordinária realizada a 19 de novembro de 1950, no qual se lia que o Cineclube de Porto adquirira, não sem descomunal suor, filmes franceses de acanhada expansão comercial<sup>26</sup>. Desse modo, o eventual desmanche do bloqueio do acesso aos filmes não era vivido sob a forma da alegria resultante da raridade da realização plena do acontecimento cinematográfico. Ao constante estado de desfalque fílmico somava-se o aspecto retardatário da recepção. Frequentemente em atraso, o filme exibido era sempre “inexplicavelmente inédito”<sup>27</sup>. Em síntese, quando não saqueados, os filmes liberados aportavam tarde demais nas salas cineclubistas. De tudo quanto era jeito, o ato de recepção de filmes ia tornando-se, assim, momento triste da experiência cinematográfica. Independentemente da natureza do obstáculo a tolher a acessibilidade aos filmes, a redução da capacidade de acesso dos cineclubes a eles tinha como consequência a criação de uma nova posição cognitiva dos espectadores. Entre o blecaute total do acesso e o filme visionado, passava a existir a possibilidade intermediária do quase nada, uma modalidade de não saber cuja origem não se encontrava nas operações cognitivas do espectador (pois resultava da avaliação de um déficit de ordem quantitativa vinculado à baixa circulação de filmes), uma modalidade de não saber cuja premissa de base – a exigência de visionamento de “quase todos”<sup>28</sup> os filmes – descambava na sensação do “quase nada”<sup>29</sup> por parte dos espectadores.

Posto isso, podemos nos aproximar da compreensão do que estava em jogo na interrogação de Didonet. Tivessem se limitado ao combate do problema do não saber dos espectadores resultante da falta de acesso, o poder dos mediadores teria colapsado. Não porque os capitães da cultura cinematográfica teriam de assumir a inexequibilidade da medição de forças com as instâncias de produção e

---

<sup>26</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Idem.

de distribuição de cinema a quem cabia o estado de impotência que assaltava a todos relativamente ao enfraquecimento da democratização da recepção de cinema. Ao ser medida unicamente pela bitola do consumo de filmes, a concentração dos cineclubes à volta da resolução do problema da acessibilidade acabaria por fazer com que o saber dos mediadores sobre cinema se tornasse equivalente ao saber dos espectadores, quando não inferior ao saber dos que frequentavam assiduamente o cinema comercial, contra o qual o mediador enfrentaria grande dificuldade em ombrear caso se restringisse à arena quantitativa. Por isso, o poder dos mediadores, desde o advento do movimento cineclubista, dependeu da invenção de mecanismos de produção de formas de ignorância que concernissem ao próprio ato de recepção de filmes e lhes retirassem o simples papel de exibidores frustrados de cinema.

De lá para cá, os cineclubes não pararam de dar lenha à efetivação dessa reviravolta que faria do momento do contato com o cinema o ponto crítico das intervenções feitas em nome da educação do olhar. Não estou a pesar a mão na argumentação. Os mediadores repetiram à exaustão que um cineclubista se definia por não se limitar exclusivamente à projeção, uma das muitas maneiras de dizer que o cineclubismo não poderia ser simples alternativa de distribuição de filmes. Nesse sentido, tratava-se de levar a efeito a resignificação do desfalque cognitivo antes reservado à retração do acesso, de modo que o atraso da exibição das fitas fosse complementado pelo atraso das ideias. Glauber já não descartava a hipótese de o empecilho maior ao avanço do cinema nacional não estar apenas no baixo acesso do cinema à população em 1963, mas porque escasseavam lampejos criativos: “[...] assim, crítico cineasta e diletante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As ideias chegam envelhecidas ou superadas”<sup>30</sup>.

Daí a centralidade da noção de “*incultura*”<sup>31</sup> nas dinâmicas pedagógicas cineclubistas, o operador central da transferência da produção de formas de não

---

<sup>30</sup> Rocha, 2003, p. 33.

<sup>31</sup> Pina, 1953, p. 244.

saber proveniente da ausência de acesso para a alçada dos mediadores.

Resta ainda notar que o termo incultura era excessivamente genérico e não chegava para a consolidação do poder dos mediadores. Se fosse o caso de calibrar a ignorância para que ela viesse a ser “aproveitada”<sup>32</sup>, não se podia deixar de investir pesado na sua diferenciação, pois dependia dela a possibilidade de tornar “normal a continuidade”<sup>33</sup> do desenvolvimento das práticas pedagógicas ali em curso. Não faltava quem observasse que, se todo o mundo podia ir ao cinema, eram raros os que conseguiam captar o seu esplendor, porque a grande maioria nem sequer distinguia cinema arte e cinema comercial<sup>34</sup>, esquecendo-se de o ser bom fã nem de perto nem de longe se resumir a gostar de ir ao cinema, sendo absolutamente indispensável “saber ir ao cinema”<sup>35</sup>, o que só se alcançaria se os mediadores estivessem atentos ao imperativo de “ensinar o povo a ver”<sup>36</sup>, cumprindo com a sua função primordial de crítico de filmes. Nota importante: as hordas de espectadores de que falava Vinicius não se remetiam ao povo pobre, mas ao grande público, incluindo todos aqueles que simplesmente iam ao cinema, independentemente da classe social. Prova disso é o fato de Vinicius ter comprovado a tese da falta de preparação para a recepção de cinema ao levar “dois ou três leigos completos em matéria de cinema”<sup>37</sup>, legítimos representantes do grande público ao cinema, personagens sociais próximos do círculo de amigos do poeta e embaixador Vinicius de Moraes. Veja só o resultado do experimento: “Sua reação foi a melhor. Não ‘entenderam’ tudo, me disseram, mas ficaram fundamente perturbados com a capacidade virtual da imagem de falar por si”<sup>38</sup>.

Do alto dos camarotes ou do chão da sala de cinema, o perfil do espectador

---

<sup>32</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Didonet, 1957.

<sup>35</sup> Moraes, 1943.

<sup>36</sup> Idem, 1951.

<sup>37</sup> Idem, 1942b.

<sup>38</sup> Idem.

mediado era idêntico. Alguém que declarava não entender o que via e, no entanto, permanecia embasbacado, isto é, alguém que não abria mão do hábito de espectar cinema e que aceitava as intervenções corretivas do mediador.

Ora, a partilha entre bons e maus filmes foi o primeiro passo na transferência da ignorância do acesso para a ignorância dos próprios espectadores. Nota-se que os dirigentes nem uma só vez falavam de sanções, mas de partilha. Não se tratava, pois, de condenar em bloco as narrativas cinematográficas, mas de hierarquizá-las. No dia 1º de abril de 1956, em uma de suas colunas, Rui Grácio, citando uma *expertise* do cinema, insistia no fato de a ausência de proibição global, defendida por ele, não poder deixar de ser acompanhada pela hierarquização das: “Fitas quanto à nocividade [...]. Julga ele perigosa e injusta a condenação em bloco desse gênero de películas, porque nos dispensa de um exame sério dos conteúdos dos filmes que determine o que é verdadeiramente nocivo neles”<sup>39</sup>.

De 1948 a 1960, os boletins informativos disponibilizados pelos cineclubes foram montados em ziguezague ininterrupto entre polos de não saber. E um dos primeiros passos na montagem dessa maquinaria de impotência no qual os espectadores foram apanhados foi o desconhecimento relativo à partilha entre bons e maus filmes. A demonstração da incultura dos espectadores fazia-se à custa da demonstração da incapacidade deles em levar a efeito a distinção entre cinema comercial e cinema arte. Sobrava aos espectadores a meia-volta e a certeza de não dever dar seguimento ao movimento em direção ao cinema sem atravessar o sinal verde ou vermelho dos mediadores.

Depois de um par de considerações, Didonet lançava a pergunta fatídica em 1951: “Que fazer antes de ir ao cinema?”<sup>40</sup>. A resposta, claro está, não podia não cair na afirmação da necessidade da seleção prévia. Restava, no entanto, o esmiuçamento do como da seleção, pois faltava saber, ao cabo: “Quem está

---

<sup>39</sup> Boletim Cineclube Católico, 1956.

<sup>40</sup> Didonet, 1957, p. 7.

credenciado a me dar orientação?”<sup>41</sup>. Seria o comerciante, o crítico de jornal, seria a censura governamental? Após o exame do filme, quem poderia “orientar com sua palavra serena os melhores filmes”<sup>42</sup>? Por conta da disseminação do dispositivo do ódio ao cinema comercial, os dirigentes cineclubistas, posicionados a distância dos interesses econômicos, fizeram da brecha da neutralidade decorrente da ausência de ganhos materiais diretos seu melhor trunfo contra as demais autoridades. Resumindo, ficamos assim: o primeiro gesto do espectador mediado consistiu em “descobrir quais os bons críticos”<sup>43</sup>, estes sim feitos caminhos das pedras para o “filme ideal”<sup>44</sup>. À primeira vista, quem quisesse despertar os espectadores do estado de ignorância pelo ensino da distinção entre o joio e o trigo ofertado no campo cinematográfico não deveria ter posto como meta o afastamento definitivo dos espectadores do hábito de assistir ao mau cinema? Novamente, Didonet indagava: “Devo abster-me de certos filmes, e quais?”<sup>45</sup>. Descontada a criança, devido ao risco de o cinema afetar negativamente o seu desenvolvimento em domínios estranhos ao cinema, os espectadores em geral, não obstante adquirissem a destreza na partilha entre bons e maus filmes, nunca deixariam de abarcar a todos, de modo que a requisição de distinção qualitativa entre filmes não redundava na redução do ato de assistir ao cinema, pese o fato de Didonet salientar que os exibidores de filme comercial fariam de tudo e mais um tanto “para chamar a atenção sobre o seu filme”<sup>46</sup>. Dito de maneira simples, ainda que se chegasse à distinção entre bons e maus filmes, estes não deveriam ser preteridos em favor daqueles. Muito ao contrário. A presença dos maus filmes figurava na conta das condições de possibilidade da tal partilha entre filmes. Escrita pelo punho de um membro do Cineclub do Porto, Amadis de Souza insistia no fato de, apesar de tudo, não se

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem, p. 8.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Idem, p. 7.

ter o direito de menosprezar a obra de Alberto Lattuada, pois também os filmes menores podiam e deveriam ser propícios “ao estabelecimento de paralelos de apreciação”<sup>47</sup>. Portanto, estamos diante de uma voz cineclubista que chamava a atenção para a indespedibilidade dos filmes brejeiros na formação de redes de comparação sem as quais a hierarquização entre bons e maus filmes não se operacionalizaria. A frivolidade e a baixez de bocados de maus filmes não constituíam, pois, pedras no caminho dos processos de garimpagem das pérolas cinematográficas. Antes, aquilo que tenderíamos a supor como entrave da recepção de cinema constituía a matéria-prima do traçado das práticas divisórias entre filmes ali em funcionamento, estando estas paradoxalmente entre as forças pedagógicas responsáveis pela aceleração do consumo do dito mau cinema. Note-se: os filmes não eram vistos, *embora* fossem ruins, mas *porque* eram ruins.

A 21 de maio de 1956, na 15ª sessão do Cineclube de Viana do Castelo, resume-se o descontentamento do critério de seleção baseado na exclusão de certos filmes, na garupa de um crítico de cinema espanhol: nada há em um filme, por mais irregular, absurdo ou pouco inteligente que nos pareça, “que mereça a pena passar por alto”<sup>48</sup>. O *slogan* de que um “mau filme não implica necessariamente uma má sessão” presidia a realização da primeira sessão do Cineclube da Figueira da Foz<sup>49</sup>. Para uma instituição de ensino de cinema vocacionada ao esclarecimento a todo custo do público afeito às sessões comerciais – sessões que, do ponto de vista material, não se diferenciavam das cineclubistas, visto que eram “as mesmas salas de espetáculo, com os mesmos meios de projecção e o mesmo material fílmico”<sup>50</sup> dentro e fora dos cineclubes – o critério de partilha entre filmes não pôde assentar no rechaço de filmes. Do mesmo modo, os dirigentes do Cineclube do Porto avaliavam de maneira positiva os trabalhos feitos até ali em razão das grades de leitura dos filmes ofertadas até

---

<sup>47</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>48</sup> Boletim Cineclube de Viana do Castelo, 1956.

<sup>49</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>50</sup> Idem.

o momento aos cineclubistas, pois, se a maioria dos cineclubes exibia os filmes “chamados excelentes”<sup>51</sup>, apoiados em critérios segregacionistas e estigmatizadores, no Cineclubes do Porto seus dirigentes ousavam dar continuidade à exibição de “filmes fora do tal critério”<sup>52</sup>, sem nunca esconder o enfado do filme em exibição. Surpreendente, pois, a concomitância, nessa prosódia da linguagem cineclubista, entre afirmação da baixa qualidade dos filmes e declaração do dever de vê-los em bloco. Ligando os pontos: os processos de legitimação de uma educação do olhar, possibilitados pela identificação da sombra da ignorância a trabalhar nos subterrâneos da consciência dos espectadores, proliferaram à exaustão o imperativo de consumo de filmes. Se o incentivo à exponenciação do ato de assistir aos filmes foi o desdobramento da postulação do desconhecimento da partilha entre bons e maus filmes, deveríamos estranhar que a presunção pululasse nos boletins cineclubistas entre as imagens da ignorância que mais mal fariam ao processo de ensino ministrado aos espectadores? O acolhimento dos filmes malditos e a superação do preconceito rumavam juntos para a produção da generosidade do olhar. Poucos discursos circularam tanto entre os diferentes cineclubes e em diferentes períodos como o de Orêncio Ortega Rison, formulado inicialmente na palestra inaugural do Cineclubes de Saragoça:

A uma sessão do Cine-Clube temos que ir com o espírito cheio de tolerância para os nossos gostos. Não vamos ver se gostamos ou não de uma película mas apreciar o que há nela de valioso sob o ponto de vista artístico, técnico ou histórico. O espectador dum Cine-Clube pode e deve apreciar todas as belezas técnicas e artísticas de uma produção<sup>53</sup>.

O grifo é autoria do Cineclubes Universitário de Lisboa. Sem o sublinhado, a mesma citação figurará a torto e a direito. Na primeira sessão do Cineclubes de

---

<sup>51</sup> Boletim Cineclubes do Porto, 1955.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> Boletim Cineclubes Universitário de Lisboa, 1956.

Setúbal, em 25 de março de 1956<sup>54</sup>; no mesmo ano no Cineclube de Coimbra<sup>55</sup>; na primeira sessão do Cineclube de Faro (já sem aspas), a 6 de abril de 1956<sup>56</sup>; no Cineclube de Beja, em novembro de 1960<sup>57</sup>. Também não faltaram variações dos ditos de Orêncio. O Cineclube do Porto, por exemplo, dizia que o interesse pelo cinema dependia do espírito de curiosidade de cada um, sendo sempre “questão de abertura”<sup>58</sup>. O Cineclube de Beja apresentaria uma nova versão ampliada do tema da tolerância do gosto em 1959, no qual o grande vilão passava a ser o “espectador vulgar”<sup>59</sup>, aquele que encarava o seu cineclube como forma de proporcionar a si filmes de que gostasse, assistindo apenas ao que para ele era sinônimo de bons filmes, quando o verdadeiro cineclubista sabia muito bem – ou deveria sabê-lo – que não era necessário que o filme em exibição fosse boa película, pois o eixo da política educativa dos cineclubes estava assentado na ambição de o sócio tomar consciência das causas que levavam a classificar o filme como “bom, regular ou mau”<sup>60</sup>, tendo o gosto papel absolutamente secundário. Daí os dirigentes do Cineclube do Porto na sessão do dia 31 de maio de 1953, mesmo diante do reconhecimento de que apresentariam obra “falhada”<sup>61</sup>, tampouco fraquejarem em votar a favor da sua apresentação, embalados pela convicção de estar diante de um “público evoluído e compreensivo como é (ou já devia ser) a massa associativa de um Cine-Clube”<sup>62</sup>. Nesse sentido, a avaliação dos espectadores que “teimam em considerar

---

<sup>54</sup> Boletim Cineclube de Setúbal, 1956.

<sup>55</sup> Boletim Cineclube de Coimbra, 1956.

<sup>56</sup> Boletim Cineclube de Faro, 1956.

<sup>57</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1960.

<sup>58</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1950.

<sup>59</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1959.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1953.

<sup>62</sup> Idem.



menor”<sup>63</sup> os filmes de *western*, chamando-os pejorativamente de *Cowboiada*, seria equivocada, pois desconsiderava as lições de moral do cinema à juventude portuguesa. Foi assim que começou a arder, ombro a ombro com a chama acesa à volta da indisponibilidade das fitas e da ausência de partilha entre filmes, outra versão da ignorância recorrentemente atribuída ao espectador: o preconceito. E o que caracteriza o pré-conceito senão a fixação antecipada dos filmes a que se devia assistir? Ainda que na sessão do dia 3 de junho de 1951 o Cineclube do Porto empregasse a expressão simples documentário, na sessão anterior do dia 31 de maio do mesmo ano lia-se no boletim sobre a necessidade de “repudiar em absoluto a generalização do princípio de que os documentários são produções de baixo nível artístico”<sup>64</sup> e de afirmar, contra os que preconceituam ao que irão assistir, que também eles, os documentários, seriam merecedores de estudos, e não de indiferença, fruto da avaliação dos que os consideravam apenas “o caminho para preparar cineastas criadores”<sup>65</sup>, tal qual os ditos do Pro Deo, entre outros.

É nesse quadro de combate ao preconceito que sobrevinha a defesa dos filmes malditos. Nesse sentido, ao citar o crítico brasileiro de cinema Alex Viany, Luis Neves Real felicitava o “entusiasmo da crítica irmã”<sup>66</sup> na sessão do dia 6 de junho de 1954, uma crítica favorável a uma forma de recepção dos filmes tanto mais elogiável quanto mais demonstrava em suas análises dos mesmos que o conhecimento de filmes B e C da cinematografia americana era indispensável, já que não se estaria “a par do que é o cinema se não se conhecem... as obras de cinema”<sup>67</sup>, o que teria sido uma verdadeira lição para o crítico português, a quem o prolongamento da ignorância relativa a certos filmes havia gerado um crescente sentimento de vergonha diante da crítica brasileira, a responsável por despertá-lo

---

<sup>63</sup> Idem, 1950.

<sup>64</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1951.

<sup>65</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1955.

<sup>66</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

<sup>67</sup> Idem.

do sono dogmático e por chamar a atenção para as desatenções que o impediam de vislumbrar as riquezas que se escondiam por detrás de filmes modestos. A mesma cautela na avaliação prematura era sugerida para o trato com os filmes comerciais, pois entre eles, no dizer de Ilse Losa, havia “alguns magníficos espetáculos”<sup>68</sup>, tal como o filme *Tempestade mortal*, de Frank Borzage. Tanto fazia a adjetivação. De acordo com um segundo crítico citado pela própria Ilse Losa, o fundamental era tomar consciência de o filme a ser apresentado não poder ser visto como acontecimento desprovido de valor, porque, além de profundamente impregnado da realidade social alemã e marcado por trechos de arrebatamento lírico, havia certamente “alguma coisa mais”<sup>69</sup> ainda não captada. Além de uma etapa essencial ao processo de aprendizagem cinematográfico, a elasticidade da recepção foi exaltada como ato de resistência à censura não oficial exercida por críticos e espectadores, incluindo os cinéfilos, “os mais atentos e conhecedores”<sup>70</sup>, o que justificava a inclusão de filmes como *Filhos da noite*, de Nicholas Ray, pois o filme havia sido marcado com a pecha de “maldito”<sup>71</sup>, algo que o tornava mais ou menos proibido nos Estados Unidos e quase invisível nas projeções feitas na Inglaterra, tendo sido apenas acolhido pelo Festival de Biarritz em 1949, não obstante o público tivesse também ali se mostrado indiferente, vendo nele apenas um vulgar filme de gângster.

A impossibilidade de uma crítica negativa imediata não implicava um elogio irrestrito aos filmes. No caderno de encargos cineclubista o constrangimento de passar a mão na cabeça dos filmes menores nunca constou, já que exaltar um filme para justificar a sua projeção era “processo conhecido das sessões comerciais”<sup>72</sup>, com seus frequentes exageros e excessivos louvores à “mercadoria

---

<sup>68</sup> Idem, 1951.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Idem, 1953.

<sup>71</sup> Idem, 1953.

<sup>72</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

apregoadas<sup>73</sup>, mas também dos críticos excessivamente complacentes que, tendo consciência das “deficiências da obra”<sup>74</sup>, escamoteavam seus defeitos em “nuvens de mas e não-obstantes”<sup>75</sup>, concorrendo para que o espectador ou o realizador não se corrigissem quando disso fosse “suscetível”<sup>76</sup>, deixando à solta produtores e espectadores que bem depressa passariam, uma vez olvidados os arroubos apologéticos, viessem estes dos adversários ou dos admiradores do filme em pauta. Não estava em questão a atribuição dos mesmos valores aos bons e aos maus filmes. O fundamental era levá-los a todos em consideração, independentemente das ferroadas da crítica e do público.

Didonet não ensurdecia diante do conselho gentilmente cedido por Pierre d’André, redator-chefe da *Revista Internacional do Cinema*, para quem os dirigentes e críticos não deveriam se limitar à mera constatação ou aprovação do que outros disseram a respeito deste ou daquele filme, sempre buscando dizer algo de novo, talvez audacioso, pois o que estava em jogo era “construir para o futuro”<sup>77</sup>, abrindo novos horizontes, traçando novas perspectivas. Como se vê, muito mais que o cisma em prol da elaboração de críticas objetivas que não teriam olhos para nada além das qualidades estéticas de um filme, a fulminação do preconceito almejava o futuro. Em resposta ao preconceito, os dirigentes passavam em revista os comportamentos de todos os que não tomavam na devida conta fosse qual fosse o acontecimento cultural. De modo que o mesmo princípio de abrangência empregado perante os filmes funcionava no caso dos textos críticos, pois o escrito sobre cinema mereceria, se não plena aceitação, ao menos “a consideração de quem lê”<sup>78</sup>. Eliminados os entraves do preconceito, o alargamento da recepção de filmes e de críticas levaria ao fim da cegueira diante

---

<sup>73</sup> Didonet, 1957, p. 7.

<sup>74</sup> Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

<sup>75</sup> Idem.

<sup>76</sup> Feijó, 1953, p. 8.

<sup>77</sup> Didonet, 1959, p. 18-19.

<sup>78</sup> Pina, 1956, p. 20.

da riqueza de possibilidades do universo cinematográfico. Para tanto, a “profissão crítica consciente”<sup>79</sup> não podia se furtar à tarefa de levar a cabo “análise aprofundada da própria maneira de ser”<sup>80</sup> dos envolvidos com cinema. E, assim, sabatinados, os cineclubistas foram se convertendo em espécie de Penélope de si cujas fiações se coziavam em nome da transformação do espectador de cinema em expectador de cinema. O atijamento de trabalhos permanentes sobre si visando à reconstrução do gosto vinha agradando, aliás, as distribuidoras no Brasil, à medida que a dilatação da recepção tinha como contrapartida a criação de um nicho de mercado cuja voracidade no consumo de filmes atenuava os eventuais fracassos de bilheteria:

Outra excelente iniciativa dos cine-clubes brasileiros é a colaboração com distribuidoras e exibidores. Mantendo boas relações com estas entidades, os cine-clubes têm participado activamente no lançamento de certos filmes “malditos” que os comerciantes consideram verdadeiros fracassos de bilheteria. O facto é que os cine-clubes, mercê do vasto público que influenciam, têm condições para garantir um relativo sucesso com estas películas desprezadas<sup>81</sup>.

E, se as coisas estavam nesse pé, Pina tinha total razão ao pintar os espectadores ideais como os que estavam “eternamente insatisfeitos”<sup>82</sup>, sempre em atitude equilibrada entre “nímica severidade e demasiada condescendência”<sup>83</sup>, engendrando uma forma de endereçamento ao cinema cuja severidade nunca chegava às vias de desestabilizar o consumo de cinema.

É nesse quadro que desponta a defesa do diretor de cinema genial. O perigo maior do crescimento das diferentes imagens de não saber acima elencadas tinha íntima ligação com o aborto prematuro dos gênios. Se é verdade que a salvação dos filmes malditos – representativos, documentais, ou qualquer outro gênero cuja

---

<sup>79</sup> Idem.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Boletim Cineclubes Católico, 1959.

<sup>82</sup> Pina, 1956, p. 40.

<sup>83</sup> Idem.

cotação na bolsa de valores do campo cinematográfico andava em baixa – estribava-se na naturalização da evidência do desconhecimento dos espectadores relativamente aos filmes, não é menos verdadeiro que o objetivo último da centralidade da ignorância na organização das políticas educativas cineclubistas se relacionava com a maximização da argúcia do espectador no reconhecimento das pegadas do gênio. Consequência direta do preconceito, o declínio da atração por certos filmes vinha dificultando o parto dos gênios. O Cineclube do Porto lembrava aos seus membros que: “Ninguém entre nós sentiu a atração de conhecer a série de filmes macabros e de terror que, nos estúdios da RKO, revelou um núcleo excepcional de realizadores”<sup>84</sup>.

A promoção de banquetes cinematográficos afirmou-se como imperativo a partir do pânico de a mais leve desatenção no ato da recepção corresponder ao gesto de deitar fora o bebê com a água do banho, pois não era raro os membros dos cineclubes se esquecerem de o berçário do gênio muitas vezes ser “pouco prometedor”<sup>85</sup>. Mais ainda: o apoio aos cineastas medíocres incondicionalizava-se. Vejamos: a manifestação do apoio a cineastas que haviam chegado perto da produção de um “grande filme”<sup>86</sup>, à moda de *O gangster*, de Gordon Willes, era uma coisa. Outra muito diferente era bater o martelo a favor de diretores cujos filmes eram visivelmente destituídos de qualquer vestígio de talento apto a servir de pedestal. Didonet prescrevia:

Não precipite o julgamento, mesmo que tiver em mão alguns elementos para desconfiar do valor da obra. Se por exemplo o diretor é um novato, se tem atrás de si uma série de obras medíocres, não deverá ser êste o motivo para adiantar um julgamento negativo<sup>87</sup>.

Veze sem conta o que se passava no plano da avaliação estética sucedera no

---

<sup>84</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1951.

<sup>85</sup> Idem, 1950.

<sup>86</sup> Idem, 1953.

<sup>87</sup> Didonet, 1959, p. 103.

plano moral. De modo que cumpria ter em mente a regularidade com que um autor tido primeiro como imoral havia sido mais tarde lido como moralista, e vice-versa. Mesmo quando se dispensava o apelo à inscrição de potencialidades ainda insuspeitas na obra de arte, ainda assim, continuava-se a postular que só os “tempos posteriores”<sup>88</sup> estariam suficientemente amadurecidos para a compreensão de determinados valores inscritos nas obras dos artistas menores. Porque sobretudo os pequenos, tal como “espelhos planos”<sup>89</sup>, refletiriam com mais fidelidade, devido à própria passividade diante do meio em que vivem, “as circunstâncias peculiares de uma problemática epocal”<sup>90</sup>, ao passo que os gigantes da cultura, ainda que talhados pelos mesmos condicionalismos, responderiam a eles de uma maneira pessoal e ativa, isto é, como espelho “convexo ou côncavo”<sup>91</sup>, o que deformaria e mascararia aspectos da realidade refletida, o que fazia com que os poeinhas cinematográficos acabassem por constituir uma “documentação histórica mais segura e mais valiosa do que os maiores”<sup>92</sup>. Por isso, no caso das apreciações negativas dos filmes, havia, pois, apenas única conclusão possível: “Se a originalidade de Sturges não provocou o mesmo entusiasmo e as mesmas polêmicas que a de Welles é talvez em parte porque ela é menor, mas sobretudo porque não foi bem compreendida”<sup>93</sup>.

Por mais fino que fosse o pente da crítica, inevitavelmente deixaria passar o núcleo do pensamento de diretores eminentes, sobretudo nos casos em que a grande mobilidade do diretor por diferentes gêneros cinematográficos dificultasse o reconhecimento das suas marcas pessoais, o que explicaria, aliás, o motivo pelo qual diretores versáteis nunca tinham a seu favor a unanimidade da crítica. Condenando os grandes mestres do cinema à indignância de mortes sem a

---

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> Idem.

<sup>92</sup> Serrão, 1955, p. 7.

<sup>93</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1955.

particularização da sepultura e as glórias, beijos e lágrimas do epitáfio, a imprudência nas avaliações foi compreendida em duplo registro. Ora como fruto das falhas da recepção imediata individual, ora como consequência inevitável da miopia inerente à recepção de uma época em geral, ambas incapacitando o dimensionamento do gigantismo em germe escondido nas obras dos diretores, incluindo aí os abaixo do zero. A humildade reaparecia com tudo. Nos termos de Didonet, forçoso seria que, então, os espectadores e os dirigentes desconfiassem das próprias opiniões, especialmente as feitas às pressas, como em geral nasciam as dos críticos de cinema, desvencilhando-se da vontade de querer emitir, com ares de segurança e solenidade, “opiniões definitivas sôbre assuntos complexos”<sup>94</sup>. De fato, as opiniões definitivas não tinham cabimento. Afinal de contas, quão louca pretensão a de querer o encerramento em “retângulo tão reduzido e esquemático”<sup>95</sup>, como o era uma folha de papel, da grandeza de obras tão importantes. Se estamos entendendo bem, o preconceito não era nada além da prova da falta de disposição para o acolhimento por parte dos espectadores de posições contrárias aos seus gostos. Por isso, a intolerância tinha que ser eliminada da agenda educativa cineclubista, sob pena de emperrar a máquina educativa ali em funcionamento, pois o indivíduo intolerante, ao transformar o diferente em opositor, acabava por hastear a bandeira da conservação do que já se viu, resultado que não podia senão causar arrepios aos projetos de expansão do consumo de filmes, motor de base da proliferação do não saber dos espectadores sobre cinema. Daí a crucificação do modelo objetivista e a bênção à personalidade do crítico: “Importa desde já frisar o elemento pessoal que rodeia a crítica. Se os elementos acima expostos fossem totalmente objectivos, as críticas seriam definitivas e feitas por uma vez”<sup>96</sup>.

Da posição de “jugador”<sup>97</sup>, que malquistava o cinema, o mediador, bem como

---

<sup>94</sup> Didonet, 1959, p. 102.

<sup>95</sup> Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

<sup>96</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1956.

<sup>97</sup> Silveira, 1966, p. 18.

os espectadores, tinha de abraçar a de intérprete, dedicando-se à descoberta de camadas heterogêneas de interpretação. Em vez da condenação do julgador, “diversos graus de recomendação”<sup>98</sup>. Do sim ao não, são infinitos os tons da recomendação. No lugar do par opositivo sim/não dirigido ao filme, impunham-se avaliações matizadas que dessem preferência ao par mais/menos, podendo ser um filme mais recomendável ou menos mau, antes de ser relegado ao não ser fílmico. O Cineclube da Bahia, ao falar sobre Jean Gremillon, defendia que não lhe faltavam “nem vigor nem talento”<sup>99</sup>, embora se desejasse descobrir nos seus filmes mais sentimento. O dispositivo da humildade não fazia senão colocar ainda mais lenha em fogueira que nunca parava de queimar a suficiência do que já visto. Quando Didonet imaginava uma coluna da crítica funcionando como um “tribunal”<sup>100</sup>, não tinha em mente a condenação, mas o gesto de submeter o filme a contínuos processos de avaliação que nunca chegavam à condenação, pois um filme, antes de ser desculpado ou condenado, devia ser entendido. Daí a convocação de Walter para que os críticos não se portassem como um “conselho de jurados”<sup>101</sup>, prontos a absolver ou condenar o autor cinematográfico, sobretudo diante do paupérrimo cinema nacional. Em todo caso, sempre a “grande modéstia”<sup>102</sup>, o caminho das pedras para que se chegasse a uma “boa *hermenêutica* do filme”<sup>103</sup>. Sempre a ode à humildade. Assim, reunindo uma: “[...] crítica justa, humilde, pessoal, que tenha o devido respeito diante da obra que julga, que saiba informar e formar, gestos distintos mas complementares, os seus leitores ou ouvintes, que evite todos os unilateralismos”<sup>104</sup>.

---

<sup>98</sup> Didonet, 1959, p. 36.

<sup>99</sup> Boletim Cineclube da Bahia, 1950.

<sup>100</sup> Didonet, 1959, p. 93.

<sup>101</sup> Silveira, 1966, p. 22.

<sup>102</sup> Didonet, 1959, p. 37.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Idem, p. 93.



Os críticos estavam preocupados em “ver o que se salva da confusão”<sup>105</sup> de certos filmes. E isso não se fazia pela análise mais cuidadosa, mas pela afirmação de nunca se salvar a contento, obrigando o espectador e crítico de cinema a salvar a todos, pois a continuidade do cinema, sem dúvida nenhuma, era o primeiro passo para batear diamantes. Se é verdade que aqueles que se opunham à censura estatal diziam que outras formas de governo se caracterizavam “por não proibir policialmente o acesso aos cinemas”<sup>106</sup>, também é verdade que o acesso ao sentido do cinema foi se tornando cada vez mais opaco.

Em 1959, o Cineclube Pro Deo apoiava, em letras garrafais, um dos seus cursos em quatro eixos: “COMO SE LÊ, COMO É, COMO DEVERIA SER, COMO SE MELHORA”<sup>107</sup>. O modo pelo qual os cineclubes soletraram com finura o tipo de endereçamento que seria esperado dos cineclubistas frequentadores dos circuitos de cinema não comercial foi tanto mais importante quanto mais se acreditou que os elementos positivos de um filme eram mais fáceis de descobrir e assimilar quando o espectador andava “à procura deles”<sup>108</sup>. Mas nunca poderia dar fim a essa caminhada investigativa, já que o prestígio do enigma supunha espectadores sem olhos de ver. Quer dizer, apenas o reconhecimento do gênio não foi suficiente. A qualidade do gênio dependia diretamente da qualidade do parceiro que o apresentaria ao mundo público. E, aos olhos dos dirigentes, acontecia que a qualidade dos trabalhos de interpretação do cinema dos cineclubistas deixava a desejar. Em todos os países havia emergido em “nova categoria de público”<sup>109</sup>, cuja insensibilidade às qualidades reais de um filme, se não o transformava num “analfabeto cinematográfico”<sup>110</sup>, certamente exigia intervenção educativa, sobretudo quando tal categoria era a única existente entre

---

<sup>105</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1958.

<sup>106</sup> Didonet, 1957, p. 10.

<sup>107</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1959.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Viana, 1954, p. 15.

<sup>110</sup> Idem.

os portugueses. Ensinar cinema a um público que o desconhecia era uma coisa. Completamente diferente era ensinar um público que o desconhecia julgando o conhecer, o que tornava a saída desse estado de ignorância ainda mais espinhosa que as formas de não saber precedentes, pois “mais cego estava agora este cego do que antes; porque antes não via nada; agora via umas coisas por outras”<sup>111</sup>. A década de 1960 manterá intacta essa convicção. Na opinião dos dirigentes do Cineclube Católico, finda a projeção, era “necessário agir de uma maneira retrospectiva sobre o espírito dos espectadores”<sup>112</sup>, porque sempre havia “muita coisa para que eles olharam e que não viram”<sup>113</sup>, sendo a tarefa dos cineclubes “definir as suas reacções, modelar a recordação que guardam do filme”<sup>114</sup>, substituindo as impressões indecisas e muitas vezes superficiais.

Há uma profunda diferença entre a cegueira daquele que não viu e a cegueira branca daquele que não viu vendo. Isto é, segundo o Cineclube Porverello, havia “duas espécies de analfabetismo”<sup>115</sup>. Vejamos o primeiro caso. De Porto Alegre, o Cineclube de Porverello, lembrando os discursos de Getúlio sobre cinema feitos na década de 1930, repetia que o cinema era escola e aberta a todos, “talvez a mais popular das escolas”<sup>116</sup>, onde nem mesmo havia “necessidade de se saber ler”<sup>117</sup>, onde se davam lições sobre o bem e o mal, o amor e o ódio, a virtude e o vício, sobre o heroísmo e a covardia, muito embora a marca popularesca residisse na completa ausência de conhecimento sobre o filme como acontecimento estético, pois o cidadão-espectador costumava estar totalmente à mercê de categorias estranhas à obra, porque presos aos esquemas perceptivos cotidianos: “Todos percebemos o quanto a grande parte dos cidadãos de hoje, não tem ainda

---

<sup>111</sup> Almeida, 1954, p. 11.

<sup>112</sup> Boletim, Cineclube Católico, 1961.

<sup>113</sup> Idem.

<sup>114</sup> Idem.

<sup>115</sup> Boletim Cineclube Porverello, 1962.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Idem.

um mínimo de elementos para apreciar objetivamente um filme”<sup>118</sup>.

Enfim, o que calçava os poderes dos dirigentes cineclubistas não era o espectador não ter visto cinema, mas o ter visto sem ver. Convinha não esquecer as recomendações do médico convidado pelo Cineclube de Oliveira de Azeméis a respeito da insuficiência da “palestra prévia à exibição dos filmes”<sup>119</sup>, clamando pelo debate de “viva voz para controle de opiniões no final da exibição”<sup>120</sup>. Um segundo convidado, respondendo ao mesmo questionário, repetirá que não bastava ver cinema, pois era “essencial saber ver cinema”<sup>121</sup>. Do mesmo modo, o Cineclube de Beja, em 1958, valia-se das palavras de José Régio para ratificar o preceito de que ver, e saber ver, bom cinema não era, como podiam pensar alguns, “uma especialização de menor monta”<sup>122</sup>. Uma arte que havia nascido em estreita associação com a facilidade foi se tornando acontecimento a tal ponto misterioso e inconspícuo que uma coisa havia se tornado consensual dentre todas as dúvidas, a saber, havia “sempre qualquer coisa que o público ignora”<sup>123</sup>.

Alguns filmes seriam particularmente pródigos na produção dessa cegueira branca, especialmente quando se tratava de filmes definidos simultaneamente como invulgares e populares, à moda dos filmes do pós-guerra, pois “num mundo ainda afetado pelo sopro da guerra”<sup>124</sup>, a arte pode, em lugar de aproximar, facilmente confundir. Após o aprendizado que os ensinava a levar a efeito a partilha entre bons e maus filmes, a transformação do espectador normal em cineclubista seria concluída somente quando ele reconhecesse a própria ignorância diante do filme visto, o que se traduzia na disposição para acoitar de antemão que o filme podia ter dito alguma coisa que ele, cineclubista, não

---

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Boletim Cineclube de Oliveira de Azeméis, 1966.

<sup>120</sup> Idem.

<sup>121</sup> Idem.

<sup>122</sup> Boletim Cineclube de Beja, 1958.

<sup>123</sup> Boletim Cineclube do Porto, 1954.

<sup>124</sup> Idem, 1950.

aprendeu, porque o verdadeiro cineclubista admitia que ainda lhe faltasse mais alguma coisa para aprender, e caso não o admitisse, não era um cineclubista, mas um “presumido”<sup>125</sup>. Assim, chegava-se à conclusão de só um indivíduo com formação cinematográfica poder “escolher os seus filmes”<sup>126</sup>. O espectador idealizado pelos cineclubes e pelos críticos especializados estaria, pois, a meio caminho entre “expressar juízo definitivo”<sup>127</sup>, o que não seria senão esquecimento, indiferença ou preconceito, e “limitar-se a expor uma opinião pessoal”<sup>128</sup>, o que era talvez ainda mais prejudicial ao cinema, já que, sem o recurso às *expertises* cinematográficas, o resultado final seria a cegueira branca, sendo apenas aceitável a expressão da personalidade devidamente alfabetizada pela cartilha dos especialistas, uma personalidade que tivesse aprendido a evitar o incontroverso e o dogmático, sem que isso redundasse na eliminação das hierarquias, já que a democratização da exibição dos filmes sonhada pelos cineclubes foi inseparável da exigência de que o “público não se dispersasse”<sup>129</sup>. Até porque humildade não podia significar “despersonalização nem fuga à responsabilidade”<sup>130</sup>. Assim, o ambiente de liberdade cineclubista geraria “unidade fundamental”<sup>131</sup>, sem deixar de notar que liberdade não se confundia com “anarquia”<sup>132</sup>, mas buscava a “*Diversidade na Unidade*”<sup>133</sup>, unidade no “sentir, julgar e agir”<sup>134</sup>, unidade que nunca era fruto da lei “rolha”<sup>135</sup>, porque não se tratava de comprimir, mas de

---

<sup>125</sup> Boletim Cineclubes Católico, 1955.

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Pina, 1956, p. 20.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Boletim Cineclubes Universitário de Lisboa, 1959.

<sup>130</sup> Didonet, 1959, p. 102.

<sup>131</sup> Idem, p. 24.

<sup>132</sup> Idem, p. 25.

<sup>133</sup> Idem, p. 26.

<sup>134</sup> Idem, p. 27.

<sup>135</sup> Idem.

harmonizar, sendo totalmente desaconselhado que cada crítico desse ao público “sua própria e pessoal listinha dos melhores”<sup>136</sup>, o que seria, nesse caso, confusão, não orientação e atrapalharia o processo de “dignificação da arte”<sup>137</sup>.

### 3. Considerações finais

A reunião das diferentes ignorâncias acabava por produzir a necessidade de preencher esse “abismo de ignorância”<sup>138</sup>. Isso dava bem a medida do que estava em jogo na construção do lugar do espectador-cineclubista, pois a imagem do abismo remete precisamente a uma modalidade de falta que se caracteriza pela exigência de preenchimento sem termo, o que obrigava o espectador-cineclubista a se engajar em obra contínua de construção de si, cuja finalização era, contudo, inviabilizada antes mesmo da constatação do resultado obtido, visto que o déficit não tinha origem no incumprimento de metas específicas, mas derivava da incapacidade de fixação de destinos de chegada para a labuta da educação do olhar, de modo que a desproporção entre o alcançado no visionamento dos filmes e a falta nascia no próprio ato do preenchimento dela, e não de processos indefinidos de aquisição de saber sobre cinema dependentes do desnível entre obtido e almejado, como se a vida dos espectadores tivesse se convertido em vida retardatária comandada unicamente pelo princípio da insaciabilidade. O protocolo de ensino cineclubista jamais recusava alimento cinematográfico. Nele todo filme era motivo para mais filme. E, no entanto, alimentando-se, o espectador seguia eivado pela sensação de vazio. Quer dizer, tratava-se da criação de uma experiência de privação que nada tinha a ver com ausência de acesso, uma modalidade de falta que não emergia após a constatação da ausência de filmes e que estabelecia a simultaneidade entre preenchimento e falta. Por isso, muito embora não estejamos habituados a pensar o gesto de preenchimento carregando

---

<sup>136</sup> Idem, p. 41.

<sup>137</sup> Boletim Cineclube Pro Deo, 1962.

<sup>138</sup> Idem.

em si a condição de possibilidade do seu contrário, é preciso dizer que as políticas educativas cineclubistas não dogmatizavam seus preceitos impondo teto às ambições dos espectadores. Antes, subtraíam-lhes o chão e prescreviam como tarefa central a reconstrução infinita de um ideal de espectação de cinema tido como plataforma legítima de endereçamento aos filmes. Portanto, eis o ponto que me arrebatava fundamentalmente, a saber, a criação pelo movimento cineclubista de modos de apropriação do cinema que fizeram do desdobramento do lugar do espectador em direção ao lugar de produtor de novas narrativas uma quase impossibilidade, e sem nenhuma espécie de limitação ao acesso, tornando problemática a concepção que ainda hoje temos sobre o funcionamento da censura de a amplitude dos assuntos e a sua maior multiplicidade serem necessariamente fontes de enriquecimento estético, nunca sua limitação. Em suma, os espectadores cineclubistas não estavam presos à recepção, estavam sufocados nela.

Em jeito de conclusão, diria que o objetivo do presente artigo consistiu em introduzir certo desassossego em relação às narrativas que foram feitas e ainda se fazem acerca das dinâmicas e dos efeitos da censura em geral, mais especificamente sobre a censura cinematográfica. Tal incômodo seria traduzível nos seguintes termos: se a censura tivesse realmente sido tão somente uma proibição advinda dos Estados autoritários e repressores, brasileiro ou português, findas as respectivas ditaduras, todos os efeitos de poder inibidores da produção de novas narrativas fílmicas estariam resolvidos e superados. Ora, a ambição analítica aqui em causa teve a pretensão de evidenciar, por meio do rastreamento da montagem de um sistema específico de educação do olhar, que a idealização do lugar do espectador pode vir a ser um instrumento de acosso e de rarefação da produção de novas narrativas fílmicas tão potentes quanto tesouras das censuras oficiais e estatais, sobretudo se continuarmos fechados para o fato de o não visto do cinema, amiudadas vezes provocado pela censura, não ser capaz de esgotar o debate acerca dos modos de organização da experiência cinematográfica, especialmente na contemporaneidade.

### **Bibliografia**

ALMEIDA, António de. Recordar-se uma fábula a propósito do Clube de Cinema de Coimbra. Vértice, 1954.

Boletim Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 1958.

Boletim Cineclube Católico, 1955.

Boletim Cineclube Católico, 1956.

Boletim Cineclube Católico, 1959.

Boletim Cineclube Católico, 1961.

Boletim Cineclube da Bahia, 1950.

Boletim Cineclube da Figueira da Foz, 1956.

Boletim Cineclube de Beja, 1958.

Boletim Cineclube de Beja, 1959.

Boletim Cineclube de Beja, 1960.

Boletim Cineclube de Coimbra, 1956.

Boletim Cineclube de Faro, 1956.

Boletim Cineclube de Oliveira de Azeméis, 1966.

Boletim Cineclube de Setúbal, 1956.

Boletim Cineclube de Viana do castelo, 1956.

Boletim Cineclube do Porto, 1950.

Boletim Cineclube do Porto, 1951.

Boletim Cineclube do Porto, 1953.

Boletim Cineclube do Porto, 1954.

Boletim Cineclube do Porto, 1955.

Boletim Cineclube Porverello, 1962.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1955.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1958.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1959.

Boletim Cineclube Pro Deo, 1962.

Boletim Cineclube Universitário de Lisboa, 1956.

Boletim Cineclube Universitário de Lisboa, 1959.

DIDONET, Humberto. Você sabe apreciar cinema? Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

DIDONET, Humberto. Promoção de bons filmes. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959.

FEIJÓ, Rui. A propósito da crítica. Vértice, 1953.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. Ditos & Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

LEAL, Aureliano. Polícia e poder de polícia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1918.

MORAES, Vinicius. "Limite, de Mário Peixoto, com fotografia de Edgar Brasil". A Manhã, 31 de julho de 1942a.

MORAES, Vinicius. "Duas Gerações de Intelectuais". A Manhã, 13 de agosto de 1942b.

MORAES, Vinicius. "O bom e o mau fã". A Manhã, 25 de fevereiro de 1943.

MORAES, Vinicius. "Tela em branco". Última Hora, 12 de junho de 1951.

NOBRE, Roberto. Horizontes de cinema: ensaios. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939.

ORTIZ, Carlos. "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro". Revista Fundamentos, janeiro de 1952.

PINA, Manuel Campos. Ainda acerca da dobragem em cinema. Vértice, 1953.

PINA, Manuel Campos. Os caminhos do diabo. Vértice, 1956.



ROCHA, Glauber. Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SERRÃO, Joel. Apontamento sobre o valor das fontes literárias como documentos históricos. Vértice, 1955.

SILVEIRA, Walter da. Fronteiras do cinema. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1966.

VIANA, Jaime Rodrigues. Cinema, Cultura e Público. Vértice, 1954.