

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**SOB O DESÍGNIO MORAL: O CINEMA ALÉM DO FILME (1900-1964).**

GEOVANO MOREIRA CHAVES

Belo Horizonte  
2018

GEOVANO MOREIRA CHAVES

**SOB O DESÍGNIO MORAL: O CINEMA ALÉM DO FILME (1900-1964)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas.

Orientador: Prof. Dr. João Pinto Furtado

Belo Horizonte  
2018

907.2  
C512s  
2018

Chaves, Geovano Moreira

Sob o desígnio moral [manuscrito] : o cinema além do filme (1900-1964) / Geovano Moreira Chaves. - 2018.

223 f. : il.

Orientador: João Pinto Furtado.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.História- Teses. 2.Cinema – Teses.3.Ética - Teses  
4.Igreja Católica - Teses. I. Furtado, João Pinto. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**"Sob O Desígnio Moral: O Cinema Além do Filme (1900-1964)"**

**Geovano Moreira Chaves**

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

  
Prof. Dr. João Pinto Furtado - Orientador  
UFMG

  
Prof. Dra. Alessandra Souza Melett Brum  
UFJF

  
Prof. Dr. Euclides De Freitas Couto  
UFSJ

  
Prof. Dr. Alcides Freire Ramos  
UFU

  
Prof. Dr. Douglas Attila Marcelino  
UFMG

Belo Horizonte, 26 de março de 2018.

## AGRADECIMENTOS

Esta tese começou mineiramente acompanhada do eletrizante café, passou turbulenta pela química do rivotril e acabou na sul mato-grossense refrescância do tereré. Aos efeitos sobre mim provocados por esta tríade, minhas primeiras gratulações.

Quanto a dimensão dos agradecimentos, o maior deles vai para uma pessoa mais que especial. Tamanha a sua luminosidade alva quando dela partia os incentivos, uma força centrípeta vital que me impulsionou a querer dela o reconhecimento orgulhoso. Quantas ideias barganhadas, imersas em carinho e companheirismo. Paralelo as pesquisas que levaram aos capítulos desta tese, passaram também cenas de um namoro intenso que já existia previamente a pesquisa, um noivado abraço forte e quente que culminou em casamento que se inicia enquanto esta pesquisa finaliza. Pude vislumbrar na tela real da vida um amor de cinema, digno dos filmes mais lindos, que segue sua narrativa, material, diária. Enquanto pesquisava e escrevia, nos momentos difíceis de angústia existencial de se pensar os porquês de tudo, o que me salvou da deriva da imensidão do deserto do real foi meu porto seguro chamado Midiane Scarabeli. Obrigado por tudo amor, a você dedico esta tese.

Minha família incompreensível, por vezes companheira, merece meu agradecimento pelo incentivo. Meu pai Orlando, homem do trabalho, que apesar de sua rudez, esconde um bom coração. Minha madrastra Graça, pessoa de fibra, guerreira. Minha irmã caçula Rayane, sempre amiga, divertida, compreensível dos problemas que atravessamos na vida. Minha irmã Dayane, corajosa, determinada a seguir seu caminho, minhas tias Paula, Ana, Graça, Marlene e Zulmira, que na falta de minha mãe, ajudaram na minha formação, meus tios Luciano, Newton, Ivo, Clero e Zé, por fazerem parte de minha vida, meus primos e primas Dú, Nem, Ivanir, Gilmar, Zezé, Clebinho, Branca, pela amizade e grandes bons momentos vividos juntos, a minha sogra, Dona Marilza, sempre tão amiga e companheira, conselheira nas horas difíceis, meu sogro Wilson, pela amizade e carinho, meu cunhados Lucélia e Milan, pela amizade, a minha gatinha Mimi, coisa fofa da minha vida, pelo carinho naquele momento em que pensava sobre os sentidos da vida.

Agradeço ao meu professor orientador João Pinto Furtado, por ter aberto as portas da vida pós-graduanda a mim, pelos elogios e críticas pontuais e nas horas certas, pela coragem de defender seu ponto de vista na cova dos leões, pela ombridade de reconhecer que trilhou caminhos que não contemplaram suas utopias, e hoje lúcido,

adverte sobre os vícios das paixões e ódios políticos de quem não admite que as coisas mudam. Pela bondade que transmite.

Ao professor Rodrigo Patto, sou grato pelas aulas que tanto me marcaram, pela humildade que esconde uma imensa sabedoria, pelo trato, por tantos conselhos e ensinamentos no âmbito da história política, que muito me influenciaram na tomada de caminhos e decisões.

A todos os professores que tive e que deixaram um pouco de suas aulas em mim, a esta classe tão injustiçada e ao mesmo tempo tão importante em nossas vidas, meus sinceros agradecimentos.

Aos amigos, amigas e colegas, interlocutores, aplicadores de músicas, filmes, peças, artes em geral, que tanto fazem acreditar que a convivência coletiva vale a pena, um abraço a todos.

A capes, por ajudar a me manter no tempo em que a pesquisa foi produzida. Fundamental, agradeço enormemente.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, pela oportunidade, acolhimento e dimensão acadêmica. As bibliotecas da UFMG, principalmente a da FAFICH, pelo universo de possibilidades de leituras.

As pessoas que encontrei e pude dialogar nos arquivos pesquisados, nos congressos, seminários e mesas, nos cinemas e nas salas de aula, que muito contribuíram com esta pesquisa, obrigado por tudo.

A busca pelo saber, a inquietação, ao *pathos*, o vagar e interagir sempre com a deixa do por que fazemos as coisas, a angústia, a força do pensamento, minha razão de ser. Agradeço ao que vi e li no meu percurso de vida que me propiciaram a viver em questão constante, sem crenças em verdades absolutas, cultivando a dúvida constante e incessante diante do complexo todo.

A História, pela paixão e pulsão do conhecer que me desperta, por ampliar meus horizontes, por me proporcionar ver além do presentismo. Ao cinema, por ser a janela das utopias e distopias visíveis que atravessam iluminando meus pensamentos, gerando experiências sensoriais diversas, na maioria das vezes, ótimas.

“Não há fenômenos morais,  
mas apenas uma  
interpretação moral dos  
fenômenos”.

Para Além do Bem e do Mal,  
Nietzsche.

## RESUMO

As interpretações sobre o cinema, em muitos casos, o reduzem ao específico fílmico. No entanto, o cinema como um todo é algo bem mais amplo que vai além do filme em si. Nos contornos da projeção, objeto máximo do cinema, orbitam um conjunto de atividades que dimensionam a ideia de cinema para algo muito mais complexo.

Nesta pesquisa, as relações entre cinema e moral são investigadas no sentido de buscar a compreensão de como esta associação provocou movimentações nos rumos que o percurso histórico das atividades cinematográficas foram tomando na medida em que o cinema se popularizava e se desenvolvia, e por isso causava incômodos em grupos que se organizaram no anseio de tentarem direcionar os destinos e aplicabilidades do cinema no social.

Para tanto, a pesquisa principia analisando a autorregulação moral dos primórdios da indústria de cinema norte-americana, ou seja, os modos como por meio de uma pressão advinda sob o argumento da moralização, legislações foram sendo criadas até o surgimento do Código de Produção, que promoveu um filtro direcionado aos filmes considerados imorais temendo perder os grandes lucros faturados pela indústria. Devido ao poderio financeiro da indústria de cinema norte-americana na distribuição de filmes pelo mundo, este filtro moral autorregulatório influenciou as percepções sobre o cinema em vários países, com destaque nesta pesquisa para o Brasil.

Neste cenário, organizações católicas foram criadas visando tentarem solucionar as ameaças que o cinema causava ao que estas concebiam como as devidas condutas morais dos indivíduos cristãos, sendo que mais se destacaram neste sentido o *Office Catholique Internationale Du Cinema* e a Legião da Decência dos Estados Unidos, esta última, portadora de grande influência junto as indústrias de cinema e as altas autoridades hierárquicas católicas, influência esta que culminou na articulação e produção por parte do Vaticano de um documento legitimador que serviu como base para direcionar as ações católicas para o cinema: a encíclica *Vigilanti Cura*.

Paralelo a estas situações, houve também o anseio de direcionar os rumos do cinema pelo viés do argumento moral através das teorizações dos papas que, desde o final do século XIX, compreenderam que havia a necessidade de disputarem no âmbito do discurso o que consistia e qual era o lugar do cinema dentro da modernidade que por eles era, inclusive, negada. Esta anti-modernidade cujo cinema era um produto de

perigo levou ao surgimento da Ação Católica, entidade esta que criou secretariados e departamentos específicos para lidar com o cinema, o que por outro lado acabou gerando uma intensa movimentação cinematográfica no Brasil, através da fomentação de atividades que levaram a formação de intelectuais militantes da causa moral para o cinema, assim como também potencializaram o cineclubismo, revistas de cinema e a criação do primeiro curso superior acadêmico de cinema no Brasil.

Portanto, esta pesquisa procura evidenciar as formas em que através do eixo argumentativo/discursivo que procurou atrelar o cinema ao discurso moral constructo conforme as conveniências, várias foram as situações que, partindo desta vinculação, movimentaram as atividades cinematográficas nos Estados Unidos e no Brasil durante grande parte do século XX.

**Palavras-Chaves:** História, Cinema, Igreja Católica, Moral.

## ABSTRACT

Interpretations about cinema, in many cases, reduce it to the specific film. Meantime, cinema as a whole is something much broader than going beyond the film itself. In the contours of the projection, maximum object of the cinema, they orbit a set of activities that dimension the idea of cinema for something much more complex.

In this research, the relations between cinema and morality are investigated in order to seek the understanding of how this association provoked movements in the direction that the historical course of the cinematographic activities were taking as the cinema became popular and developed, and therefore caused in groups that organized themselves in the yearning to try to direct the destinies and applicability's of the cinema in the social.

However, research begins by analyzing the moral self-regulation of the beginnings of the American film industry, that is, the ways in which, through a pressure from morality, legislation has been created until the Code of Production, which promoted a targeted filter to movies considered immoral fearing losing the big profits billed by the industry. Due to the financial power of the American film industry in the distribution of films around the world, this self-regulatory moral filter influenced perceptions about cinema in several countries, with emphasis in this research for Brazil.

In this scenario, catholic organizations were created in order to try to solve the threats that the cinema caused to what they conceived as the moral conduct of christian individuals, being more prominent in this sense the *Office Catholique Internationale Du Cinema* and the Legion of the Decency of the United States , the latter, which had great influence with the film industries and the high catholic hierarchical authorities, an influence that culminated in the articulation and production by the Vatican of a legitimating document that served as a basis for directing catholic actions to the cinema: encyclical *Vigilanti Cura*.

Parallel to these situations, there was also the desire to direct the direction of cinema through the bias of moral argument through the theories of popes who, since the end of the nineteenth century, understood that there was a need to dispute within the discourse what consisted and what was the place of cinema within the modernity that for them was even denied. This anti-modernity whose cinema was a product of danger led to the creation of Catholic Action, which created specific secretariats and departments to deal with the cinema, which on the other hand ended up generating an

intense cinematographic movement in Brazil, by fomenting activities that led to the formation of militant intellectuals of the moral cause for the cinema, as well as they have strengthened the cineclubism, magazines of cinema and the creation of the first academic superior course of cinema in Brazil.

Therefore, this research seeks to highlight the ways in which through the argumentative/discursive axis that sought to link the cinema to the moral discourse construct according to the conveniences, several were the situations that, starting from this linkage, moved the cinematographic activities in the United States and Brazil during large part of the twentieth century.

**Keywords:** History, Cinema, Catholic Church, Moral.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
História e cinema além do filme.....	11
A quem pertence a moral no cinema?.....	15
A moral como argumento conservador de controle político e cultural do cinema.....	21
A estruturação da pesquisa e as fontes utilizadas.....	26
<b>CAPÍTULO 1: OS ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DA ENCÍCLICA VIGILANTI CURA</b>	
1.1 Aproximações entre cinema e moral.....	30
1.2 O cinema industrial e a tensão moral.....	32
1.3 A moral como censura e autorregulação.....	37
1.4 A autorregulação moral da indústria.....	42
1.5 Da <i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i> (MPPDA) ao <i>The Formula</i> .....	44
1.6 – O <i>Don't and be a Carefuls</i> : A eliminação da vulgaridade e da sugestionabilidade.....	47
1.7 O código de produção: a moral como elemento aglutinador para o controle do cinema.....	51
1.8 O <i>Production Code Administration</i> (PCA): A certificação moral selada.....	67
<b>CAPÍTULO 2: O CATOLICISMO INSTITUCIONALIZADO E O CINEMA: DA VIGILÂNCIA À EDUCAÇÃO MORAL</b>	
2.1 O cinema e os católicos no interior da Liga das Nações.....	69
2.2 O <i>Office Catholique Internationale Du Cinema</i> – OCIC: um projeto moral transnacional.....	73
2.3 O Vaticano e Hollywood: A Legião da Decência.....	77
2.4 A encíclica <i>Vigilant Cura</i> : controle e educação moral.....	83
2.5 As indicações morais práticas do papa.....	96

### **CAPÍTULO 3: A AÇÃO CATÓLICA, A ANTIMODERNIDADE SOCIAL E O CINEMA**

3.1 Genealogia da relação entre Ação Católica e modernidade.....	100
3.2 Papa Leão XIII: a antimodernidade no campo das teorias sociais.....	103
3.3 Papa Pio X: A moral ideal contra os esconjuros da modernidade.....	107
3.4 De Bento XV a Pio XI: A consolidação da Ação Católica.....	116

### **CAPÍTULO 4: A AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA E A MOVIMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NACIONAL SOB O DESÍGNIO DA MORAL CRISTÃ**

4.1 O surgimento da Ação Católica Brasileira.....	124
4.2 O advento do cinema como preocupação da Ação Católica Brasileira.....	132
4.3 Educação e censura: as portas de entrada do apostolado leigo na estrutura do Estado.....	138
4.4 Do Secretariado de Cinema ao Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira.....	145

### **CAPÍTULO 5: A MOVIMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA MORALIZANTE NO BRASIL**

5.1 Intelectuais católicos e conservadorismo.....	169
5.1.1 Jonathas Serrano: “Nossa Senhora do Bom Cinema”.....	171
5.1.2 Padre Guido Logger e as imoralidades disfarçadas no cinema.....	179
5.2 O cineclubismo católico como mecanismo de educação moral.....	185
5.3 Revista de Cultura Cinematográfica como espaço de compartilhamento de uma moral comum.....	190
5. 4 A Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: pioneirismo da educação acadêmica cinematográfica no Brasil.....	196

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>205</b>
----------------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA E ARQUIVOS PESQUISADOS.....</b>	<b>213</b>
---	------------

## INTRODUÇÃO

### História e Cinema além do Filme

Certa vez, deparei-me procurando imagens no *google* que pudessem representar a figura de Cristovão Colombo. Acreditei que pudesse retirar do meu imaginário o conceito preponderante do ator Gérard Depardieu associado ao navegador genovês, por conta de sua atuação no filme “1492: A conquista do paraíso”. Queria remeter a imagem de Colombo a algo mais próximo do que talvez ele tenha sido, pois conversei com pares que são especialistas no assunto que é tema do filme, que trata da chegada dos colonos espanhóis ao continente americano, e tomei conhecimento de ser o filme quase que um absurdo, quando contraposto ao que as pesquisas historiográficas atestam sobre o tema. Confesso que foi em vão. Até o momento, sempre que necessito me referir a Colombo, sou levado a imaginar, sempre, a figura do ator francês. Trata-se de uma impregnação imagética.

O mesmo aconteceu quando descobri que o velho oeste americano, não é exatamente o que foi pintado quase que de forma padronizada nos filmes do gênero *westerns*, sejam hollywoodianos ou não. As paisagens do antigo oeste dos Estados Unidos são outras, diversas aliás. Mas este é um outro assunto...

Tal situação ocorreu várias vezes com outras personagens e paisagens, e em função dessa impossibilidade de desvinculamento imagético, optei por não mais me preocupar com estas associações. Percebi que, quando leio sobre alguma personagem que só existe nos livros, que não foi retratada no cinema, nas artes plásticas ou na escultura, seja no que for, acabo por imaginar a figura da personagem, em um processo que flui naturalmente, o que me fez desistir da minha iconoclastia em relação a associação das imagens dos atores e atrizes aos personagens da história, digamos, real. (Ciente de toda a problemática que tal termo envolve). Precisamos de imagens para dar sentido a nossa imaginação histórica, seja ela extraída de onde for, pois pensamos por imagens. Conceitualizamos também por imagens. O cinema, neste caso, as oferece prontas, mas que fique claro, ao seu modo. As imagens históricas que o cinema coloca, entre outras situações, servem para nos fazer perceber que o cinema vai muito além do filme, pois muitos filmes, inclusive históricos, na verdade, nunca terminam em nós, permanecem.

A história sempre foi uma das grandes fontes de inspiração e pano de fundo para a produção fílmica, desde as origens do cinema no final do século XIX até as produções

atuais. Filmes de história, que visavam narrar os eventos históricos, na intenção de se “fazer a história”, assim como filmes que trouxeram a história como cenário para o desenrolar de ações de personagens assumidamente fictícios, ou mesmo narrativas de biografias historicamente importantes, foram uma constante na história do cinema. O cinema alcançou grande público e formou imaginários históricos, foi usado politicamente, moralmente e propagandisticamente conforme se convencionou, abusando da história como bem quis, pois o cinema não tem como fim a narrativa acadêmica e historiográfica da história, ao cinema é permitido o delírio descompromissado dos eventos históricos, pois o cinema é arte, produto de um tempo e de um espaço, objeto da reprodutibilidade técnica e inserido na cultura de massa, de acesso fácil e absorção rápida, imagética, capaz de alcançar multidões simultâneas, mesmo sem a obrigação da responsabilidade acadêmica de se falar de história, difundir histórias, fictícias por excelência, mas histórias.

Em contrapartida, apesar de alguns casos isolados, a historiografia acadêmica deu mais ênfase ao cinema como objeto de pesquisa somente a partir da renovação teórico-metodológica promovida pela Nova História, no início da segunda metade do século XX, quando as linguagens e as representações do cinema passaram a chamar atenção dos historiadores acadêmicos, que a entenderam como uma importante forma de expressão dos imaginários. O cinema havia se tornado inclusive uma questão para a história, pelo fato de fazer história em um tempo e espaço determinado, como meio artístico e político, pautado em uma outra forma de narrativa, capaz de criar ou mesmo distorcer fatos, eventos e mitos. Diante de tamanha popularidade, a historiografia se atrasou na percepção do cinema como objeto de reflexão e de análise. Mas o encontro se fez inevitável. Coube aos historiadores da Nova História a consagração de um encontro mais amplo e sistematizado, pensado e aceito, e desde então a aproximação entre a historiografia e o cinema, embora tardia, avançou bastante e rendeu muitos resultados significativos. Atualmente nota-se que correspondem a relações bastante consolidadas, mesmo que ainda muitas vezes tensas, como não poderia deixar de ser. O cinema é atualmente, para a historiografia, uma questão fascinante, sobretudo por ser seu espelho mesmo que não lhe reflita, quase sempre. Deveria?

Robert Rosenstone assume a perspectiva de que os filmes proporcionam um novo tipo de história, denominada por ele de história como visão. Para o historiador norte-americano, o predecessor mais antigo da ideia de história como visão foi a história oral, que teve como tendência a criação de relações poéticas com o mundo. Na

lacuna de milênios entre a história oral e a história como visão, Robert Rosenstone acredita ter sido instalada a história escrita, capaz de criar uma relação cada vez mais linear e científica, metanarrativa. O filme, na acepção do historiador, mudou as regras do jogo e criou um novo tipo de verdade, proporcionando um passado em níveis múltiplos que problematizou bastante a descrição adequada no formato de palavras.<sup>1</sup> Robert Rosenstone entende que o mundo histórico criado pelos filmes é potencialmente bem mais complexo que o texto escrito, pois, em seus dizeres:

“Na tela, várias coisas acontecem ao mesmo tempo – imagem, som, linguagem, até texto –, elementos se respaldam e se contradizem criando um campo de significado que difere da história escrita na mesma medida em que a história escrita diferiu da história oral. Essa diferença nos possibilita especular se a mídia visual representa uma grande mudança na consciência de como pensamos sobre nosso passado. Se isso for verdade, talvez nossos historiadores cineastas estejam sondando as possibilidades do futuro do nosso passado”.<sup>2</sup>

Muito se produziu no âmbito da historiografia sobre cinema a partir das teorizações da Nova História, no entanto a maioria absoluta dos trabalhos se concentraram na questão do filme, ou seja, o que envolve a produção do filme, sua difusão e assimilação, os interesses envolvidos. A indústria e todos os grupos e instituições que procuraram se relacionar com o cinema de forma geral, incluindo os processos que envolvem o cinema que vão além do específico fílmico, que neste trabalho chamaremos de “atividades cinematográficas”, muitas vezes não se traduziram em objeto de preocupação da historiografia. Com o avanço das pesquisas no âmbito da relação história e cinema, a necessidade de se compreender o cinema além do filme se fez cada vez mais evidente, uma vez que o cinema é um processo bem mais amplo que o filme em si.

A historiografia atual oferece a possibilidade de se explorar os imaginários sociais de formas variadas, por meio de seus vários modos de comunicação, seja ela verbal, escrita, gestual, iconográfica e/ou simbólica, fazendo também uso de suas diferentes linguagens, tais como a política, religiosa, filosófica, arquitetônica e artística,

---

<sup>1</sup> ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, pp. 233-234.

<sup>2</sup> *Idem*.

como sugerem Maria Helena Rolim Capelato e Eliana Regina de Freitas Dutra.<sup>3</sup> Os historiadores têm também refletido sobre “práticas de representação acionadas em diferentes sociedades e em variadas circunstâncias históricas”, assim como têm explorado, “por meio de documentos de distintas naturezas, um rico estoque de representações, que nos mostram as fortes conexões existentes entre estética, política e cultura”.<sup>4</sup> O cinema, entendido como um todo complexo de relações, serve de fonte de pesquisas e inspira trabalhos que estão em sintonia com a sugestão das autoras.

Os imaginários sociais relacionados a moral e a religião são temas que, entre outros, fundamentam este trabalho, baseado no fato de que as atividades cinematográficas também foram marcadas como espaços de importantes conexões entre a estética, a política e a religião, permeadas por uma discussão sobre a ideia de moral, pois a prática cinematográfica também buscou, no decorrer de seu desenvolvimento e da construção de suas variadas linguagens, construir um discurso sobre o homem e sua relação com o espaço e tempo na história, o que provocou preocupações, tensões e interesses em instituições variadas.

Deste modo, o produto principal da atividade cinematográfica, o filme, pode evidenciar e suscitar reflexões sobre as sociedades e políticas em geral, além de servir também como importante meio pelo qual podemos nos fazer representar, difundindo imaginários e causando repercussões as mais variadas. O filme é um meio no processo cinematográfico como um todo, é a parte mais importante, pois é o objeto do qual a atividade cinematográfica obtém sua razão de ser. Ao mesmo passo, o filme em si, isolado de todo o contexto e situações que o envolvem, não deve ser entendido quão o cinema como um todo, pois a complexidade das atividades cinematográficas vai além do filme.

Os historiadores que pretendem dialogar com o cinema devem estar atentos para o fato de que os “conceitos-imagens”, produzidos pelo conjunto da obra fílmica, representam a experiência de uma linguagem que pretende produzir um impacto

---

<sup>3</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim, DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação Política: o reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. IN: CARDOSO, Ciro Flamarion, MALERBA, Jurandir. (Orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Papyrus, 1999, p. 258.

<sup>4</sup> *Idem*.

emocional e que ao mesmo tempo diz algo sobre o mundo e a condição humana.<sup>5</sup> Ainda que estes conceitos não se voltem exclusivamente para o passado, o cinema é sempre uma leitura de sua época, uma releitura de algum momento do passado ou mesmo uma representação imagética de um futuro presumido do ponto de vista dos construtores da obra fílmica. Neste trabalho, demonstraremos como muitos grupos ou instituições entenderam que as suas interferências no complexo fílmico não deveriam se dar apenas no filme em si, mas em todo o processo que o envolve.

O cinema também já não mais interessa ao historiador por ser, em muitos casos, unicamente representações monumentalizadas do passado: os aspectos extra fílmicos também fazem parte do universo de possibilidades que o historiador tem diante de si para moldar suas análises e reflexões sobre o filme em si, levando em conta suas temporalidades e descartando também possibilidades de fidedignidade ao passado. Os conceitos cinematográficos expressam valores morais, linguagens, diálogos iconográficos e posturas políticas/ideológicas que compõe um determinado contexto sociocultural.

### **A quem pertence a moral no cinema?**

O advento do cinema, seja como novidade científica, entretenimento ou arte, proporcionou questões de ordem moral para aqueles que com ele se preocuparam. O significado que as imagens em movimento poderiam ter no campo das ciências, da diversão popular ou do seu lugar na estética e no estatuto do que poderia ser definido ou não como arte, veio acompanhado por discursos que, por outro lado, tinham o cinema como ameaça a alguma ordem estabelecida.

Os questionamentos colocados ao significado do cinema, também o levaram para o campo argumentativo que privilegiou as questões de cunho moral. Porém, ao associá-lo a imoralidade e ao perigo de transgressão dos comportamentos tidos como adequados, ao falar do cinema e seus reflexos no âmbito científico, social ou artístico pelo viés da moralidade, houve personagens que reclamaram para si a propriedade de se definir o que é a moral ou de que moral se trata e, a partir desta premissa, associar o cinema a uma ideia de moral específica capaz de atribuir sentido as imagens em movimento. A quem coube esta tarefa? E por que o interesse em ter o cinema como um paradigma de imoralidades? A quem isto interessava?

---

<sup>5</sup> CABRERA, Júlio. *O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através do cinema*. Trad. De Rytta Vinagre. Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

Para James Rachels, na cultura ocidental, quando surge alguma questão de ordem moral relativa a questões mais voltadas para o senso comum, não é raro que a opinião de padres e pastores possam ser tidas como especialistas. Geralmente, eles são consultados como proprietários da palavra moralizante. O filósofo cita várias situações em que isto ocorreu na cultura norte-americana, relacionadas a aborto, eutanásia, suicídios, etc....<sup>6</sup>

A propriedade da moral por clérigos, no entendimento de James Rachels, está relacionada a “teoria do mandamento divino”, pois segundo sua compreensão, nas maiores tradições teístas, Deus representa uma espécie de legislador que estabeleceu as regras que devemos obedecer. Neste sentido, as igrejas seriam aquelas que, pelo conhecimento mais aprofundado destas leis, no âmbito do senso comum, se converteram em instituições que são as portadoras e guardadoras da definição da moral correta, com base nos desígnios de uma legislação divina.<sup>7</sup>

No entanto, James Rachels estabelece uma concepção mínima sobre aquilo que considera uma moralidade. Para o filósofo, a moralidade consiste, em sentido mínimo, “no esforço em guiar a conduta do indivíduo por meio da razão – ou seja, fazer algo para o qual haja as melhores razões para fazê-lo – enquanto ao mesmo tempo se dá um peso igual aos interesses de cada indivíduo afetado pelo que alguém faça.”<sup>8</sup>

Com base nestes argumentos, indagamos que tipo de discursos fundamentados em uma razão reclamou para si a necessidade de moralização do cinema? E por que motivos esta necessidade se fez? Qual a razão justificada para que uma instituição clerical e outros grupos moralizantes pudessem querer tomar para si a propriedade moral do cinema na primeira metade do século XX?

Peter Berger e Brigitte Berger entendem que as instituições sociais possuem como características a exterioridade, a objetividade, a coercitividade, a historicidade e a autonomia moral.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> RACHELS, James. A moralidade depende da religião? In: Os elementos da filosofia moral. (4 edição). Trad. De Roberto Cavallari Filho. Barueri: Manole, 2006, pp. 49-54.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> RACHELS, James. O que é moralidade? In: Os elementos da filosofia moral. (4 edição). Trad. De Roberto Cavallari Filho. Barueri: Manole, 2006, p. 15.

<sup>9</sup> BERGER, Peter & BERGER, Brigitte. O que é uma instituição social? [orig. ingl. 1975]. Trad. R. Paul Neto. In: FORACCHI, Marialice Mencarini & MARTINS, José de Souza (Ed.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: LTC, 1977, pp. 193-199.

No que se refere a exterioridade, os autores consideram que a instituição se situa fora do indivíduo, algo que lhe atribui uma realidade exterior, que lhe difere da realidade individual dos pensamentos, sentimentos e fantasias. O fato de que alguma coisa pode ser considerada real quando muitos admitem que ela mesmo existe, e que existe de uma maneira determinada, caracteriza a objetividade de uma instituição na interpretação dos autores. Para marcar esta existência, o poder que a instituição impõe sobre o indivíduo incide na existência objetiva da instituição que não permite ao indivíduo que a afaste ou dela se esqueça, podendo neste caso a instituição recorrer a coerção como forma de controle extremo sob o indivíduo. Também na visão dos autores as ideias e ações que perpassam a existência da instituição lhe permitem uma historicidade. Uma instituição, quase sempre, existe antes do indivíduo e continuará existindo depois dele.<sup>10</sup>

Tais características permitem as instituições adquirirem uma autoridade moral. Além da coerção, as instituições se apresentam como legítimas, mesmo que o grau de autoridade que lhes é atribuído possa variar. A instituição se vê no direito de reprimir de formas variadas o indivíduo que não acata suas recomendações morais.<sup>11</sup>

No âmbito da filosofia, o conceito de moral já foi bastante teorizado, e muitas são as formulações atribuídas no decorrer dos séculos sobre o tema. No entanto, fora do âmbito acadêmico e de pesquisas e reflexões que almejam se dedicarem a questão de forma isenta de dogmatismos, a moral muitas vezes é entendida como propriedade da religião instituída. Porém, a religião institucionalizada em muitos casos parte de uma definição de moral que também pode variar conforme suas aspirações institucionais, podendo até mesmo criar regras morais para determinadas situações específicas. São muitos os exemplos em que instituições religiosas se colocam como depositárias da ordem moral. Especialmente para os propósitos deste trabalho, temos a instituição Igreja Católica como exemplo desta relação.

Surgido o cinema, despertou-se uma gama de teorizações e até mesmo disputas, na ordem do discurso, sobre qual o seu sentido de ser, que culminaram em práticas efetivas de tentativas de direcionamento dos desígnios que a atividade cinematográfica deveria tomar. E entre os percursos possíveis, o da moralização, diante da novidade em

---

<sup>10</sup> BERGER, Peter & BERGER, Brigitte. O que é uma instituição? [orig. ingl. 1975]. Trad. R. Paul Neto. In: FORACCHI, Marialice Mencarini & MARTINS, José de Souza (Ed.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: LTC, 1977. pp. 193-199.

<sup>11</sup> *Idem*.

termos de linguagem, comunicação e técnica que o cinema apresentava, foi um caminho possível, tentado com muita ênfase e destreza.

As atividades cinematográficas, para muitos, necessitavam de vigilância e controle, pois poderiam ser ameaçadoras em termos de aceitação popular e construção e difusão de imaginários. Foi necessário algo que pudesse ser empregado como armamento ideológico, para que o cinema pudesse tomar os rumos que não ameaçassem o poder institucional de formulação das regras de condutas sociais adequadas, conforme almejado pela alta hierarquia católica e por demais grupos incomodados com a crescente popularização do cinema. O discurso moralizante foi o recurso utilizado.

A Igreja Católica enquanto instituição política e de poder, na primeira metade do século XX, interferiu no cinema e em todo conjunto de atividades que o permearam. Com o apoio e tomando como base as práticas de alguns grupos que a antecederam, a instituição católica interviu nas atividades cinematográficas na intenção de atribuir ao cinema um sentido que lhe era necessário e conveniente, procurando influenciar o público e a indústria de cinema e seus representantes conforme suas orientações.

O modo em que a Igreja Católica romana e grupos que a antecederam e a influenciaram, de forma documentada, moldaram uma determinada concepção de moralidade específica direcionada ao cinema, no nosso entendimento, pode ser dividido em duas fases.

A primeira, que vai do início do século XX, época da popularização do cinema e da consolidação das produtoras, das indústrias e dos estúdios norte-americanos, até a década de 1930, diz respeito às atitudes tomadas por agentes da indústria de cinema e leigos, principalmente nos Estados Unidos da América, no intuito de adequar as atividades cinematográficas que vinham causando grandes polêmicas aos padrões morais em que grupos religiosos e outros grupos organizados se pautavam, visando assim uma maior aceitação do público e dos órgãos fiscalizadores estatais. Paralelo a isto, papas e intelectuais católicos se mobilizaram na intenção de responder teoricamente sobre os impactos do cinema como condenação ao que eles entendiam como malefícios da modernidade. Foi necessário disputar o cinema no campo do discurso teórico, da argumentação, estratégia esta que pretendia criar a imagem de sofisticação teórica por parte dos papas e intelectuais ligados a Igreja, de modo que tais medidas pudessem sustentar suas posturas conservadoras por meio da tomada do direito de se falar sobre moral mediante propriedade religiosa e teórica.

A segunda remete à internacionalização, oficialização e direcionamento das práticas dos católicos em relação ao cinema, em vários sentidos e ramificações, já fundamentados em atitudes que condiziam com a construção de um padrão moral pré-estabelecido e que os servia como guia de conduta, a partir da década de 1930. Embora marcadas pelo conservadorismo, os direcionamentos colocados em prática pelos católicos contribuíram para uma significativa movimentação cinematográfica em território brasileiro.

Um documento oficial da Igreja Católica romana, a saber, a encíclica *Vigilant Cura*, divide, como concebemos, estas duas fases. Isto se deve ao fato de que o texto da encíclica apresentou elementos que atenderam aos anseios dos grupos organizados da primeira fase, e logo após, serviu também como guia para as atitudes tomadas pelos grupos que movimentaram a segunda fase. Trata-se de um documento de alcance internacional, que regulamentou as práticas cinematográficas às aspirações da Igreja e serviu como justificativa, influência e resposta a outros setores da sociedade, inclusive grupos leigos já organizados, que vinham se mobilizando e pressionando produtores, distribuidores e o público em geral para os perigos que o cinema poderia representar como corruptor do ideal da moral católica. É neste sentido que, entre as duas fases, pode-se situar o documento oficial da Igreja voltado especificamente para o cinema. Ele foi promulgado no dia 29 de junho do ano de 1936, pelo Papa Pio XI, e foi o primeiro texto regulamentador produzido pela alta cúpula da Igreja Católica romana direcionado exclusivamente para as atividades cinematográficas.<sup>12</sup>

Esta carta circular papal pode ser considerada um marco nas relações entre Igreja Católica e cinema, uma vez que a partir dela, diversas posturas por parte dos clérigos em relação às atividades cinematográficas foram tomadas, sobretudo, pelo fato desta encíclica ter servido como suporte para fundamentar várias ações posteriores. Destinada a princípio aos arcebispos, bispos e demais ordinários dos Estados Unidos da América, a encíclica teve um alcance bem mais amplo, atingindo e influenciando práticas direcionadas ao cinema em vários países onde o catolicismo exercia grande impacto como, neste caso específico de que tratamos, o Brasil.

Estabelecendo como diretriz que o cinema deveria se colocar a serviço do aperfeiçoamento do homem, a noção de moral que a Igreja Católica romana pretendeu

---

<sup>12</sup> As encíclicas são definidas como documentos do magistério pontifício romano em forma de carta circular para toda a Igreja. Possui caráter normativo e aborda questões dogmáticas, morais e litúrgicas. Tem por objetivo também refutar doutrinas errôneas ou corrigir determinadas situações. In: SCHLESINGER, Hugo. *Dicionário Enciclopédico das Religiões*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 938.

atrelar ao cinema encontra neste documento sua síntese, pois ele condensa normas supremas que deveriam reger e regulamentar as atividades cinematográficas, no intuito de se evitar que estas não injuriassem e desacreditassem a moral cristã, e levassem os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação. A criação e divulgação de uma determinada noção de moral, que foi sistematizada na encíclica, foi o meio pelo qual a Igreja Católica romana se fundamentou para justificar as suas ações voltadas para a sua preocupação com os rumos que as atividades cinematográficas vinham tomando.

Sendo assim, algumas indagações incipientes poderão nos levar a compreensões mais esclarecedoras. Procuramos compreender que noção de moral foi esta e do que ela tratava especificamente. Por que a moral foi o elemento, o conceito pelo qual determinados grupos, sobretudo os que se pautavam sob os desígnios do cristianismo, se valeram para criarem toda uma cultura conservadora de enfrentamento ao cinema que, em passos opostos, cada vez mais se consolidava no campo das artes, sobretudo como uma nova linguagem e um objeto de culto em meio a artistas que em muitos casos também o utilizavam, mesmo indiretamente, para chocarem a ideia de moral que outros defendiam com tanta paixão? Estas indagações iniciais são importantes para a compreensão das trajetórias e dos usos que grupos que se pautavam por práticas moralizantes direcionavam ao cinema.

No intuito de elucidar as questões levantadas, visando à compreensão das tensas relações entre cinema e moral, entendemos que as práticas de alguns grupos específicos foram fundamentais no processo de tentativa de controle que se desenvolveu e culminou na criação da encíclica, assinada pelo papa Pio XI em 1936. O percurso de tentativa de controle moral do cinema, desde suas primeiras grandes repercussões nos EUA, é marcado por variadas medidas antecessoras ao Código de Produção e a encíclica *Vigilant Cura*.

Muitos foram os efeitos provocados e as atitudes tomadas após a criação da encíclica, fundamentadas por uma determinada noção de moral que variou conforme a conveniência e se ramificou em vários sentidos no âmbito das atividades cinematográficas, tais como a criação de uma comunidade católica de interpretação do cinema, que se decompôs em várias vertentes de atividades cinéfilas sob a tutela da Ação Católica, que vão desde revistas a cineclubes, chegando mesmo à consolidação de um curso acadêmico de formação em cinema.

Toda esta movimentação, que teve origem no início do século XX, levou em conta a questão da moralidade, que foi o argumento eleito para justificar as ações

voltadas ao cinema por meio de ações conservadoras, se constituindo no elemento que serviu de argumento e justificativa na condução das atitudes que se uniram sob o viés de uma solução moral para as atividades cinematográficas.

### **A moral como argumento conservador de controle político e cultural do cinema**

Pelo discurso ideológico da moralização, alguns grupos específicos tiveram como objetivo moldar o cinema, e para que pudessem atingir este fim, estes grupos se voltaram para todo o complexo que envolve o filme, que vai da produção à difusão. Estes grupos específicos atuaram pressionando as indústrias de cinema dos Estados Unidos do início do século XX pelo controle do cinema com base no argumento da moralização, e foram muito influentes no projeto transnacional da Igreja Católica para o cinema que teve na Legião da Decência norte-americana um dos grandes suportes.

Neste sentido, esta pesquisa dá ênfase ao projeto de caráter transnacional da Igreja Católica, que teve como influência a atuação de grupos que agiram na indústria de cinema dos Estados Unidos procurando controlá-la. Ao mesmo passo, este projeto nutriu-se no campo teórico dos argumentos dos papas e intelectuais católicos contrários à modernidade, sendo o cinema um dos seus produtos mais evidentes no campo da arte, da técnica e do entretenimento.

De certo modo, ignorados em grande parte dos trabalhos historiográficos sobre cinema, a importância dos grupos moralizantes e da Igreja Católica para a movimentação cinematográfica e as polêmicas que esta interferência provocou, merecem ser mais investigadas pela historiografia, pois trata-se de uma agitação bastante consistente e até mesmo, em alguns aspectos, determinante para os processos que envolvem a história do cinema como um todo.

Para que possamos compreender melhor como se deram as relações entre as propostas e atitudes de moralização do cinema, promovidas por grupos específicos e em maior âmbito pela Igreja Católica, selecionamos como recorte espacial os Estados Unidos, detentor das maiores e mais poderosas indústrias cinematográficas, e o Brasil, espaço de atuação importante da Ação Católica voltada para o cinema. Procuramos demonstrar como grupos específicos pela moralização do cinema ganharam corpo e influenciaram a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, situação esta que acabou por ser apropriada pela Igreja Católica por meio da Legião da Decência, que pressionou o Vaticano no sentido de que este tomasse alguma atitude em relação as imoralidades do cinema.

Como recorte temporal, este trabalho inicia-se discorrendo sobre a primeira metade do século XX, contexto este de grandes definições sobre os devires das atividades cinematográficas, e finaliza na década de 1960, contexto este marcado pela conjuntura de rupturas que provocaram mudanças de foco em relação a questão da moralidade associada ao cinema no Brasil.

Principalmente na primeira metade do século XX, as atividades cinematográficas foram pautadas e formuladas por uma determinada visão específica de moral advinda das formulações dos papas e intelectuais católicos, ou seja, a princípio buscou-se na ideia de tradição cristã o que seria um comportamento moral adequado para a população em geral para, a partir daí, associar este padrão de moralidade ao cinema, visando assim modelar e determinar concepções políticas e culturais, que neste caso específico podem ser entendidas como conservadoras para a atividade cinematográfica em geral.

Partindo deste pressuposto, acreditamos que no recorte temporal pesquisado, no que se referem aos seus posicionamentos para o cinema e o que o envolvia, grupos moralizantes e a Igreja Católica fizeram uso de um conservadorismo político e cultural bem notório, sobretudo, aquele voltado para a negação da liberdade do corpo e pensamento, do controle e seleção dos caminhos que o público deveria trilhar, pois aqueles que não seguiam os modelos postos pelo conservadorismo católico, deveriam ser disciplinados conforme as regras morais construídas e estabelecidas pelo apostolado.

Grupos específicos e principalmente a Igreja Católica vislumbraram um controle cultural e político do cinema. Para este fim, o argumento utilizado como pano de fundo se sustentava na ideia de tradição, termo este bastante utilizado quando se procura fundamentar o conservadorismo. Mas a noção de tradição envolve aspectos variados e, sendo assim, em que tradição grupos específicos e a Igreja Católica se baseavam?

É neste ponto que o argumento moralizante encontrou seu espaço de ação prática, ou seja, grupos específicos e principalmente a Igreja Católica, intencionados em moldarem as atividades cinematográficas conforme seus interesses, fundamentaram suas teorizações e atitudes em uma ideia de tradição que reclamou para si a propriedade de se falar em moral, como se existisse apenas um tipo de moral, no caso, a católica. E esta apropriação histórica, depositária de uma tradição idealizada, foi o sustentáculo argumentativo que levaram grupos específicos e a Igreja Católica a tentarem controlar o cinema culturalmente e politicamente.

Diante do macroprojeto da Igreja Católica para as atividades cinematográficas, uma ideia de moral foi adaptada especificamente para o cinema e, com base neste pressuposto, a postura moralizante foi parte de um projeto político/ideológico e cultural que visava a hegemonia do controle das atenções públicas. Assim sendo, analisamos as maneiras em que o cinema foi usado moralmente por grupos específicos e pela Igreja Católica, para a partir das evidências, compreendermos como este uso pode ser relacionado a práticas conservadoras.

Para tentar controlar o cinema por meio do argumento moralizador, intelectuais católicos e papas depositaram em suas percepções sobre a história o lugar da sabedoria. No lugar de uma ideia universal de arte de vanguarda, os militantes católicos entendiam que o cinema deveria ser compreendido sob a égide da comunidade cristã.

Sendo o cinema arte e linguagem revolucionárias, o pensamento conservador católico não queria perdê-lo de controle. O cinema não poderia caminhar livremente, pois apresentava atitudes imorais e por isso deveria estar sob vigília. O cristianismo corresponderia a um valor como herança de um passado nobre, que deveria ser seguido e admirado por todos. Para o cinema, o conservadorismo da Igreja entendia o estado como parceiro para exercer o controle do cinema, e a Igreja caberia a função de educar o público contra as subversões advindas das telas, e assim as atividades cinematográficas permaneceriam em ordem.

O pensamento conservador, em suas origens, revela a alternativa à modernidade e ao pensamento progressista. Sua raiz histórica remete ao processo de secularização e laicização do pensamento político e social europeu. Este processo se inicia mediante a ascensão da burguesia, baseada no individualismo do sujeito autônomo capaz de, mediante seus atos, transformar a realidade.<sup>13</sup>

No entanto, o pensamento conservador não é unilateral. Existem variações, conforme indica Antônio Ozaí da Silva:

“O conservadorismo, do ponto de vista político, não é homogêneo – como também não o é o pensamento progressista da modernidade, o qual gerou, por exemplo, o liberalismo, o socialismo, o nacionalismo, etc. Embora vinculado às suas bases originais, o conservadorismo passou por mutações determinadas pelo processo histórico. Assim, o pensamento político conservador pode ser classificado em vários tipos: o conservadorismo tradicionalista, o romântico, o paternalista, o de cunho liberal e o identificado

---

<sup>13</sup> DA SILVA, Antônio Ozaí. O pensamento conservador. In: *Revista Espaço Acadêmico*. V. 9, n. 107. Maringá: UEM, 2010, p. 53.

com uma nova direita. A pluralidade dos conservadorismos também se faz presente nas diversas interpretações encontradas no campo da Ciência Política. O conservadorismo pode ser interpretado enquanto uma doutrina negativa da reação. Esta doutrina expressa o pensamento e os interesses da aristocracia agrária, semifeudal, diante dos desafios da Revolução Francesa, portanto, datada historicamente; ela representa uma postura defensiva negativa de uma classe em decadência”.<sup>14</sup>

Norberto Bobbio destaca a oposição histórica entre o conservadorismo e o progressismo. Esta dualidade representa, em sua análise, símbolos de complexas tendências na história ocidental. O conteúdo do conservadorismo, para o autor, só se explica por meio de uma análise histórica, contrapondo-se ao seu alternativo em relação ao progressismo e a sua dinâmica transformadora. A partir do século XVIII, o conservadorismo procurou responder às teorias que atribuíam ao homem a possibilidade de melhorar o conhecimento e domínio da natureza e também de alcançar uma autocompreensão racional cada vez maior e, como consequência, a felicidade. Para tanto, Norberto Bobbio destaca que estas teorias implicavam no rompimento com a tradição, o que provocou disputas na consciência europeia, tanto a nível político, como a nível cultural. A tese conservadora, conforme entende o autor, considerava nesta dualidade a natureza humana como algo não modificável pela ação prática, pois defende seus argumentos com base em uma realidade sobre-humana, metafísica, associada a vontade de um Deus, não podendo, por consequência, o conhecimento e a ação política serem totalmente liberativos.<sup>15</sup>

Roberto Romano considera que o pensamento conservador se dá pelo medo da subversão da ordem. O social e o estado devem ser conservados, e neste intuito os intelectuais conservadores produzem teorias que reduzem o povo ao papel de simples suporte. O discurso conservador, conforme entende o autor, exige fé em Deus, mas foge das leis e de sua abrangência universalizante, pois a noção de igualdade neste caso é metafísica.<sup>16</sup>

A ação conservadora, conforme define Karl Mannheim, é sempre dependente de um conjunto de circunstância concretas. As formas de conhecer como um conservador

---

<sup>14</sup> DA SILVA, Antônio Ozaí. O pensamento conservador. In: *Revista Espaço Acadêmico*. V. 9, n. 107. Maringá: UEM, 2010, pp. 54-55.

<sup>15</sup> BOBBIO, Norberto. Conservadorismo. In: *Dicionário de Política*. Volume I, 13 edição. Brasília: Editora da UnB, 2010, pp. 243-244.

<sup>16</sup> ROMANO, Roberto. O pensamento Conservador. In: *Revista de Sociologia e Política*. N. 3. Curitiba: UFPR, 1994, pp. 29-30.

reagirá conforme as circunstâncias só podem ser determinadas aproximadamente se conhecermos o bastante sobre o movimento conservador no período e lugar em questão. A ação conservadora traz em si um modo de pensar e agir que tem por trás uma história própria, antes mesmo de entrar em contato com o indivíduo. O conservantismo não é apenas uma entidade objetiva em qualquer sentido platônico que atribui a preexistência de ideias, ele tem uma objetividade muitas vezes bem definida.<sup>17</sup>

Quanto ao período e lugar em questão, tratamos de um contexto onde o cinema estava concorrendo com a Igreja, entre outras coisas, pelo público dominical que frequentava as missas e outras cerimônias cristãs, e além disso, o cinema fascinava, modelava tendências e comportamentos que afetavam o apostolado católico que se entendia como o responsável por ditar estas regras. Esta situação levou os intelectuais cristãos militantes na causa cinematográfica a teorizarem sobre a legitimidade da tradição histórica que deveria ser respeitada e aceita, o que definia a objetividade das ações conservadoras por parte da Igreja a deliberar e colocar em prática o projeto moralizante para as atividades cinematográficas.

Como arte subversiva, que atingia o social, a ação conservadora católica postulou que o cinema deveria ser controlado, seja por meio de censura, cotações morais ou mesmo por meio de uma educação do público. A arte não pode ser totalmente liberativa para o pensamento conservador tradicionalista católico. O cinema, produto da modernidade em sintonia com o progressismo da técnica, não poderia seguir livremente seu caminho de interferência na realidade, era preciso estabelecer certa ordem para uma arte que tanto incomodava.

Procuramos compreender como os mais diversos agrupamentos em torno da Igreja Católica que se voltaram para a atividade cinematográfica, constituídos por militantes do catolicismo e de sua visão específica de moral, de teóricos e críticos de cinema católicos e ligados à Igreja sob orientação da encíclica papal *Vigilanti Cura* de 1936, totalmente direcionada as atividades cinematográficas, do público católico militante ou não, dos produtores, atores e atrizes e distribuidores de produtos relacionados ao cinema, que vão desde revistas e jornais a filmes, críticas, cineclubes, cursos de educadores cinematográficos, cotações morais, censura a filmes a até a criação do primeiro curso de cinema de nível acadêmico no Brasil, entre outros e tantos, enfim, fizeram parte de um projeto transnacional que movimentou as atividades

---

<sup>17</sup> MANNHEIM, Karl. O significado do conservantismo. In: *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982, p. 108.

cinematográficas no Brasil por meio de ações políticas e culturais que tiveram como base o argumento da propriedade moral.

Para este fim, militantes da causa católica para o cinema partilharam uma visão comum de passado manifestada sob o argumento da tradição, assim como também formularam uma percepção comum de futuro, baseada na ideia de uma purificação moral. Tais concepções trouxeram consigo a marca de um conservadorismo temporal inspirado na ideia de tradição e moralização, que permitiu aos partidários do projeto católico para o cinema obterem elementos que justificavam suas ações em prol da tentativa de controle das atividades cinematográficas.

### **A estruturação da pesquisa e as fontes utilizadas**

O primeiro capítulo desta pesquisa aborda os passos iniciais da movimentação moralizante para o cinema que ocorreu nos Estados Unidos, devido ao fato de que foi neste país que se concentraram as maiores indústrias produtoras e distribuidoras de filmes, sendo por este motivo o alvo de ações mais diretas neste sentido. O cinema se popularizava no contexto das primeiras décadas do século XX, e os grandes lucros das companhias de cinema despertaram a atenção de agentes moralizadores devido ao seu grande alcance e influência no meio social, sob a alegação de que o cinema estava corrompendo os valores norte-americanos tradicionais.

Esta situação levou a um processo de autocontrole imposto à indústria de cinema norte-americana, que foi propiciado através da vigilância estatal e das ações de grupos religiosos organizados, que vislumbraram malefícios no cinema que iam em desencontro às suas intenções sociais. Censuras e cortes nos filmes foram uma constante, assim como objeções ao comportamento de atores e atrizes, entre outros... Como o grande interesse das indústrias de cinema era o lucro, a pressão exercida pelos grupos moralizantes em direção ao cinema levou ao processo do surgimento de variadas associações de autorregulação moral da indústria.

Entre estas associações autorregulatórias para a indústria, destaca-se a *Motion Pictures Producers and Distributors of America*, (também conhecida como *Hays Office*) que acabou dando origem ao Código de Produção, que foi apropriado por católicos defensores da moralização do cinema culminando na Legião da Decência.

As fontes primárias utilizadas no primeiro capítulo dizem respeito aos arquivos da *Motion Picture Producers and Distributors of America*, disponíveis *on-line*.

No segundo capítulo, destaca-se o processo transformador da visão dos católicos em relação ao cinema, uma vez que a mera e tão somente vigilância e controle por meio da censura e cortes passou a atuar em conjunto a um projeto mais amplo de educação cinematográfica. As formas de atuação e combate católico em direção ao cinema ganharam novos contornos, pois o mesmo passa a ser visto como possível aliado para a catequização e valorização dos bons comportamentos cristãos, sendo os maus filmes exemplos de uma vida moral inadequada.

Para tanto, a discussão sobre os fins do cinema que ocorreram no Congresso da Liga das Nações, influenciaram a criação do *Office Catholique International du Cinema*, que correspondeu a um projeto transnacional de moralização cristã para o cinema, servindo de pressão, em conjunto com a Legião da Decência dos Estados Unidos, para que a questão cinematográfica chegasse ao Vaticano. O papa Pio XI assinou, após esta movimentação, a carta encíclica *Vigilanti Cura*, um marco em termos de documento oficial fundador e legitimador das ações moralizantes para o cinema de cunho católico, que em nosso entendimento divide as ações destinadas as atividades cinematográficas por parte da Igreja Católica em duas fases: A anterior e a posterior a encíclica.

Os arquivos do *Motion Picture Producers and Distributors of América* e do Centro Loyola de Fé e Cultura, as encíclicas papais *Casti Connubi* e *Vigilanti Cura*, assim como a bibliografia internacional sobre o tema, foram as fontes utilizadas no segundo capítulo.

Paralelo a todo este processo, o terceiro capítulo discorre sobre como os papas teorizaram e argumentaram sobre os malefícios da modernidade, apontando suas causas e consequências, assim como as formas de agir diante da então considerada nova época. Sendo o cinema um produto típico da modernidade, ele deveria ser controlado, e para que isso fosse possível, se fez necessário a criação de um grupo específico e organizado na direção desta missão moralizante.

Foi idealizada por meio das teorizações dos papas a Ação Católica, que tão logo teve sua filial no Brasil, sendo a responsável por difundir a moral e o conservadorismo católico contra os esconjuros da modernidade, tendo o cinema como um objeto de importante dedicação e preocupação.

Para o terceiro capítulo, foram pesquisadas como fontes primárias as encíclicas papais *Quod Apostolici Muneris*, *Rerum Novarum*, *Pascendi Dominici Gregis* e *Ubi Arcano Dei*.

As formas em que a Ação Católica Brasileira se adentrou no espaço político e cultural do estado varguista é o destaque do quarto capítulo. Neste, é abordado a origem da Ação Católica no Brasil, e como em seu interior originou-se um Secretariado e depois um Departamento específico para lidar com a questão cinematográfica, provocando uma intensa movimentação de caráter conservador na direção do cinema em território nacional. Os agentes da Ação Católica Brasileira foram responsáveis por fomentarem um amplo projeto de educação cinematográfica moralizante.

A intenção dos militantes católicos de se educar pelo cinema era oposta a uma visão mais democrática que vai de encontro a uma educação mais libertária, que incitasse o senso crítico na intenção de estimular a formação de cidadãos emancipados, e sim vai de encontro ao estabelecimento de uma estratégia de utilização do cinema como mecanismo de doutrinação e propaganda da moralidade cristã conservadora.

As atas do Secretariado e do Departamento de Cinema da Ação Católica Brasileira, disponíveis no Centro Loyola de Fé e Cultura do Rio de Janeiro, além da encíclica *Vigilanti Cura* e dos arquivos da Câmara Legislativa Brasileira, corresponderam as fontes de pesquisa do quarto capítulo.

Por fim, o quinto capítulo ilustra que, apesar do caráter conservador, a Igreja Católica foi importante na movimentação das atividades cinematográficas no Brasil. Intelectuais como Jonathas Serrano e Guido Logger publicaram teorizações e propostas de ações práticas que faziam jus a militância católica pela moralização do cinema do qual eles estão entre os principais expoentes nacionais. A movimentação católica pela moralização do cinema ganhou amplitude e novas formas de ação, perpassando pela organização de cineclubes católicos, por revistas de cinema católicas e culminando no pioneirismo de criação de uma escola de ensino superior de cinema de nível acadêmico no Brasil. Como se percebe, esta movimentação foi parte de um longo e amplo projeto.

Desde os primeiros passos, que vão das teorizações papais anti-modernas em paralelo as pressões pela autorregulação das indústrias de cinema norte-americanas, passando pela *Legião da Decência*, pela encíclica *Vigilanti Cura*, pela Ação Católica, pela militância intelectual conservadora até culminar em outras movimentações que deram origem a um curso superior acadêmico de cinema, nota-se que um elemento argumentativo se sustentou e foi solidamente utilizado em todas estas etapas e movimentações do projeto transnacional católico para as atividades cinematográficas além do específico fílmico, sendo o fio condutor que deu seguimento e sustentação as

ações práticas que se estabeleceram conforme as conveniências e circunstâncias políticas e culturais: trata-se do argumento moral.

No quinto capítulo, as fontes utilizadas correspondem aos livros e estudos publicados por Jonathas Serrano e padre Guido Logger, a encíclica *Vigilanti Cura*, a *Revista de Cultura Cinematográfica*, produzida pela União dos Propagandistas Católicos em parceria com o Cine-Clube Belo Horizonte e aos arquivos sobre a Escola Superior de Cinema disponíveis no Centro de Memória da PUC-MG, unidade Coração Eucarístico na cidade de Belo Horizonte.

## CAPÍTULO 1: OS ANTECEDENTES DA CRIAÇÃO DA ENCÍCLICA VIGILANTI CURA.

### 1.1 Aproximações entre cinema e moral

As primeiras sessões do cinematógrafo despertaram a atenção de organizações católicas em relação aos assuntos do cinema, e sua disposição frente a ele foi enfatizada ao longo do século XX.<sup>18</sup> Em vários países, núcleos católicos preocupados com os impactos do cinema no meio social se organizaram. Foi almejada a disciplinarização do cinema, e para que este fim pudesse ser atingido, o argumento da moralidade foi difundido por grupos leigos em diversos países. Alguns exemplos mais notórios podem ser apontados.

Ainda na primeira década do século XX, padres italianos formaram uma comissão para escolher os filmes que eram considerados apropriados para as salas paroquiais e os filmes que eram sugeridos para o grande público em geral. Listas com as orientações sobre estes filmes foram publicadas na revista *Eco Deglo Oratori*.<sup>19</sup> Eles também organizaram concursos para elegerem e premiarem os melhores filmes com conteúdos catequizadores que iam de encontro as orientações morais da Igreja. Na década de 1920, os católicos italianos criaram o *Instituto Cinematográfico de Saint-Marc*, em Bréscia. Este instituto visava difundir, em todo o mundo, os filmes que refletiam o pensamento cristão. Também existiu a *Rivista del Cinematografo*, uma publicação católica sobre cinema que circulou em Milão.<sup>20</sup> Na Suíça, o vigário Josph Alexis Joye, durante dez anos, utilizou sistematicamente o cinema para a educação moral das crianças, dos jovens e dos adultos, inspirado em um catecismo do qual ele acreditava manter a moral e a fé dos participantes. Também existiu neste país uma comissão de produção e distribuição de filmes catequizantes, intitulada *Lux-Film*.<sup>21</sup> Com o final da Primeira Guerra Mundial, a “*La Maison de la Bonne Presse*”<sup>22</sup>, sediada

---

<sup>18</sup> MALUSÁ, op.cit., Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>. Acesso em: 27/06/2015.

<sup>19</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag. 9-10.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> A *La Maison de la Bonne Presse* foi fundada em julho de 1873, sob a liderança do Padre Emmanuel d'Alzon (1810-1880), fundador em 1845 da congregação religiosa católica dos Agostinianos da Assunção,

em Paris, se lançou na produção de alguns filmes catequizantes e, para promovê-los organizou o boletim intitulado “*Le Fascinateur*”.<sup>23</sup> Há registros também de produção de filmes e publicações católicas em outras regiões da França.

Diante desta movimentação, em 1928 o cânone Joseph Raymond organizou na capital francesa um congresso de cinema. Como resultado deste congresso, chegou a ser lançado na França um dossiê para o cinema e o catolicismo.<sup>24</sup> Na Alemanha também houve preocupação, que se manifestou na publicação da revista de conteúdo moralizante *Filmrundschau*.<sup>25</sup> Em 1912, na Bélgica, existiam cinquenta e dois cinematógrafos católicos, que exibiam filmes em diferentes cidades do país. Na década de 1920 foi criada uma agência de produção e distribuição de filmes católicos, a *Brabo Film*. Foram organizadas salas católicas de cinema e em 1928 a *Centrale Catholique du Film*, que publicava apreciações morais e religiosas dos filmes.<sup>26</sup>

Em alguns países da América do Sul, como o Brasil, também houve uma movimentação, como veremos adiante. No entanto, as maiores produtoras e distribuidoras do início do século, responsáveis pela popularização do cinema e do *star-system* e, sobretudo, pelo pioneirismo da concepção do cinema como um megaprojeto comercial-industrial, se concentravam nos Estados Unidos. O cinema norte-americano foi um dos pioneiros a alcançar parte significativa do mercado mundial.

Além destes fatores, percebe-se que foi a movimentação norte-americana pela moralização do cinema que ganhou maior repercussão em outras partes do mundo, e isto pode ser verificado pelo fato de ter sido citada e elogiada na encíclica papal voltada para o cinema de 1936. É conhecido o grande alcance internacional do cinema produzido nos Estados Unidos, e muito em função desta abrangência, pode-se deduzir que as atitudes moralizantes que lá foram tomadas muito influenciaram e até mesmo serviram de

---

especializada na organização de peregrinações. O objetivo desta fundação foi organizar um conjunto de jornais, publicações, livros, escritos de qualquer tipo, que servissem aos interesses do apostolado católico, a fim de enfrentar a ascensão dos republicanos anticlericais. Em 1 de janeiro de 1903 surgiu “*O Fascinateur*”, um conjunto de publicações instrutivas da *La Maison de la Bonne Presse* para acompanhar o desenvolvimento de projeções fixas e filmes. In: MANNONI, Laurent. *Maison de la Bonne Presse*. In: *Encyclopedia of early cinema*. (Edited by Richard Abel) New York and London: Routledge, 2005, p. 411.

<sup>23</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l’audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag. 9-10.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> BONEVILLE, Léo, *op. cit.*, pag. 11.

<sup>26</sup> *Idem*.

modelo para grupos de outros países, inclusive para os movimentos que surgiram no Brasil sob a tutela da Ação Católica Brasileira, que teve a movimentação católica dos Estados Unidos como exemplo e a encíclica papal como base fundamental no que tange as suas preocupações e diretrizes voltadas para o cinema. Sabe-se que já nesta época a indústria de cinema norte-americana exercia grande influência no Brasil, e as situações relacionadas ao cinema e sua influência no meio social também ganharam ecos por aqui. Tal situação justifica a opção de focarmos parte desta pesquisa nos principais acontecimentos relacionados ao histórico de atitudes tomadas em prol da disciplinarização mediante o argumento da moralidade do cinema que surgiram nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, e que culminaram na organização de uma das mais significativas delas: a Legião da Decência.

O processo que levou a consolidação desta organização, que defendia um rigoroso padrão de moralidade católica para o cinema, teve várias etapas. O histórico deste movimento merece destaque sobretudo pelo fato de que é sob influência e em resposta a ele que o papa Pio XI toma a iniciativa de publicar a encíclica *Vigilanti Cura*, uma vez que consideramos esta encíclica um marco nas relações entre cinema e moral, institucionalizada mediante Igreja Católica.

No entanto, acreditamos que a Legião da Decência deve ser compreendida não como um grupo isolado, e sim em consonância com outras formas de tentativa de controle do cinema que existiram nos Estados Unidos. A Legião da Decência inclusive se apropriou de algumas práticas de tentativas de controle já existentes previamente, que serão analisadas neste trabalho. O fato é que o cinema causava incômodo, inclusive pela atração e fascínio público que exercia, assim como pelas possibilidades de difundir, por meio de suas imagens em movimento, situações e conteúdos de caráter ideológicos que por vezes poderiam representar perigo ao *status quo* vigente na concepção dos que o percebiam como uma ameaça.

## **1.2 O cinema industrial e a tensão moral**

O cinema se consolidou no início do século, em território norte-americano, como uma das mais populares formas de lazer. Segundo Paul W. Facey, imagens comerciais em movimento começaram em 1894 com o “*peep-show*”, onde há registro de que “um cliente teria pagado para olhar através do cinestocópio de Thomas Edison cerca de 50

metros de imagens fotografadas em um filme contínuo.”<sup>27</sup> Dois anos mais tarde, estas imagens já eram projetadas de tal forma que muitas pessoas puderam vê-las simultaneamente, apresentadas inicialmente em *vaudevilles*. Estas imagens em movimento passaram a ter espaços fixos de exibição a partir do aparecimento dos *nicklodeons*, por volta de 1905, espécies de teatros que começaram a surgir em lojas vagas das grandes cidades, e que acomodavam entre vinte e cinco a algumas centenas de clientes.<sup>28</sup> Geralmente, estes *nicklodeons* eram salas mal iluminadas e sem ventilação que se localizavam no porão de alguns edifícios, “onde se aglomerava um público composto por homens, mulheres operárias desacompanhadas, grupos numerosos de crianças também desacompanhadas e famílias inteiras.”<sup>29</sup> Gregory Black informa que não haviam horários pré-determinados para as sessões, pessoas entravam e saíam a todo momento, os filmes tinham um preço módico e estavam ao alcance de todos, porém nem todos estavam interessados nos conteúdos dos filmes, haviam também aqueles que estavam fascinados pelas imagens enquanto novidade técnica.<sup>30</sup>

Uma curiosidade sobre tal situação reside na própria significação do termo *nickelodeon*, que é derivado da palavra grega *odeon* (teatro) e na expressão norte-americana *nickel*, que correspondia ao valor de 5 centavos de dólar.<sup>31</sup> Por meio deste valor pode-se inclusive compreender a popularidade do cinema como uma diversão de massas, ao mesmo passo ameaçadora para àqueles que não viam com bons olhos o alcance das imagens luminosas.

Já por volta de 1914, Samuel L. Rothafel, conhecido e famoso na sua época como “Roxy”, inaugurou o *Strand Theatre*, na Broadway, em Nova York. Ele é considerado o pioneiro das imagens em movimento exibidas em um teatro, o que se encaminhava para o surgimento de grandes salas de cinema que atenderiam as audiências do futuro. Apenas oito anos após o *Strand Theatre*, já havia nos EUA o registro de quinze mil salas de cinema que atendiam a um público de mais de sete milhões e quinhentas mil pessoas. Em 1942, havia 112 salas de cinema com capacidade

---

<sup>27</sup> FACEY, Paul. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 2.

<sup>28</sup> FACEY, Paul. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 2.

<sup>29</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996, p. 17.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> *Idem*.

de acomodarem três mil pessoas ao mesmo tempo, e a capacidade de exibição atingiu a um público de oitenta e cinco milhões de pessoas por semana.<sup>32</sup> Estima-se que cerca de cinquenta por cento das crianças e quarenta por cento dos adultos dos Estados Unidos iam ao cinema no mínimo uma vez por semana.<sup>33</sup>

Em menos de 50 anos de existência, o cinema se transformou em uma das mais populares formas de entretenimento do mundo, o que bastante explica as atitudes que grupos dos mais variados tomaram em relação ao seu potencial alcance. Uma grande quantidade de filmes foi (e ainda o são) produzidos para atender aos anseios e entreter este gigantesco público, e embora as imagens destas películas possam ser as mesmas para todos, as formas de absorverem são certamente bem diferentes. Daí a necessidade de alguns grupos e/ou mesmo instituições se sentirem no direito de tentarem de alguma forma direcionar os olhares deste público conforme suas orientações morais e políticas.

Porém, o objetivo de ser porta-voz e moldar as percepções deste imenso público consumidor de cinema não parecia ser tarefa fácil. Tal medida poderia render um resultado mais objetivo se esta pressão pelo direcionamento do olhar fosse feita sobre as indústrias de cinema, mais diretamente as produtoras, as distribuidoras e as salas de exibição.

Esta situação foi plausível porque a concentração dos negócios do cinema era restrita a poucas companhias. Segundo Paul W. Facey, as indústrias de cinema começam as suas “carreiras” alugando equipamentos e patenteando filmes, empenhadas em fazerem seus lucros.<sup>34</sup> No entanto, as primeiras tentativas de monopólio do cinema como negócio foram feitas por independentes, mas a guerra por mercado logo haveria de colocar um competidor contra outro. Conforme iam aumentando os lucros, produtores com maior potencial financeiro foram possibilitados a pagarem salários fabulosos para “estrelas” e diretores, na tentativa de obterem monopólio do mercado. Foi possível também a criação e compra de agências de distribuição, assim como a aquisição e construção de salas de exibição. Após um período tumultuado de fusões, falências e os mais ferozes tipos de competição, Paul W. Facey informa que oito

---

<sup>32</sup> *Film Facts 1942*, New York, *Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.*, 1942, pp. 8-11. In: FACEY, Paul. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 3.

<sup>33</sup> *Fortune*, XIII (1936), p. 222, *Apud* Paul Facey, *op. cit.*, p. 2.

<sup>34</sup> FACEY, Paul, *op. cit.*, p. 4.

empresas sobreviveram como as principais produtoras dos EUA. Todas elas também estavam nos negócios de distribuição e cinco delas eram donas de suas próprias cadeias de cinema.<sup>35</sup> Além de exercerem uma pressão sobre as empresas de menor porte, estas oito empresas praticamente determinavam o tipo de filme que o público norte-americano poderia desfrutar. A pressão dos grupos que defendiam determinadas concepções morais para o cinema tinha então seu alvo mais direto.<sup>36</sup>

Esta pressão pode ser analisada, entre outras situações, por meio do caso do movimento progressista norte-americano.<sup>37</sup> Segundo Gregory D. Black, o cinema nasceu quando o movimento de reformismo progressista, que entre outras coisas, se preocupava com os impactos que a modernização e o estilo de vida urbano poderiam causar na moralidade da nação, estava no auge nos Estados Unidos. Ao ver que milhões de cidadãos frequentavam as salas de exibição, os reformadores progressistas passaram a temer que a nova geração de crianças pudesse pautar sua formação moral nos cinemas.<sup>38</sup> Estes progressistas se viram na condição de proteger o público contra aquilo que poderia corromper o seu projeto de nação, e neste sentido o cinema representava uma ameaça.

Além dos reformistas, Gregory D. Black indica que ministros, trabalhadores sociais, reformadores de direitos civis, clube de mulheres e outras organizações de cidadãos se uniram ao movimento progressista, sob a acusação de que o cinema estava incitando os jovens ao crime por meio da glorificação de criminosos e corrompendo os

---

<sup>35</sup> FACEY, Paul. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 4.

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> Os progressistas procuravam discursar acusando a corrupção do governo, e escandalizaram o público norte-americano com escabrosas descrições da exploração de menores, das condições de vida nas cidades, da prostituição e do alcoolismo. Para remediar estes males, eles propuseram uma legislação que regulava a contratação de menores, recorreram ao poder que o Estado tinha para conceder licenças com o fim de impor normas sanitárias e de segurança, aprovaram leis sobre alimentos e medicamentos e reformaram o sistema de eleições nos níveis municipais, estaduais e federais. Todo este movimento reformador foi responsável por milhares de mudanças destinadas a conseguir que as cidades norte-americanas se tornassem supostamente melhor habitáveis, também por difundir entre os imigrantes valores norte-americanos, por procurar proteger e população da exploração por parte de grandes indústrias e por responsabilizar o governo pelo bem-estar geral dos cidadãos. Os progressistas afirmavam que os bares, os salões de dança e os prostíbulos, entre outros locais por eles considerados impuros e imorais, atentavam contra a família tradicional, e por isso exigiam que o governo criasse um ambiente “saudável”, que reafirmasse os valores morais tradicionais vitorianos. In: BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996, pp. 18-20.

<sup>38</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996, pp. 18-19.

mesmos pela idealização de aventuras amorosas ilícitas.<sup>39</sup> Estes grupos se colocavam como guardiães da moral, reunidos em uma espécie de confederação de reformadores que incluíam inclusive conservadores religiosos, que afirmavam os perigos do cinema sob a alegação de que os filmes estavam modificando os valores tradicionais ao invés de promovê-los, e assim passaram a exigir do governo que este utilizasse seu poder para não liberar mais licenças e legislar a favor da censura cinematográfica.<sup>40</sup>

Associada a esta situação, nota-se que o sucesso de público e a voracidade da indústria em obter lucros, fez do cinema um importante objeto de disputa. E além do caráter financeiro, existiu também um forte empenho em se tentar direcionar a forma em que o público deveria conceber os filmes, absorver suas mensagens. O cinema representava uma ameaça, uma concorrência a uma ideia de moral que, mesmo constructa, permeava certos grupos, lhes ajustava uma coesão. Desde sua criação, o cinema causou antipatias de pessoas preocupadas com efeitos do cinema em relação as suas respectivas concepções morais e o modo como isto poderia afetar o público que o consumia, e a ele se opuseram partindo do ponto de vista de seu conteúdo, daquilo que ele era capaz de transmitir.

A popularidade do cinema, sua inovação no campo da linguagem e sua potencialidade como comunicação de massa, ao mesmo passo que encantava, assustava pela sua capacidade de transmitir novos e chocar velhos valores. O cinema provocou uma tensão social, e foi a partir de então, que surgiram grupos com a intenção de domá-lo.

Esta situação torna possível compreender a criação de um processo de autocontrole para o cinema nos Estados Unidos, associado ao poder de polícia do Estado, grupos sociais organizados e a grupos religiosos instituídos, que passaram a atuar de forma contundente sobre a atividade cinematográfica. Este processo gerou consequências e influências em outros países, como no caso brasileiro, na medida em que os Estados Unidos se consolidaram como principal polo de distribuição do produto filme, fato este que por si só já exercia uma espécie de “filtro”, ou seja, muitos filmes já chegavam aos países que recebiam o cinema produzido em território norte-americano multilados pelas condições impostas por estes grupos de pressão que se pautavam em uma determinada ideia de moral.

---

<sup>39</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996, p. 20.

<sup>40</sup> *Idem*.

Os filmes do início do século XX produzidos pela indústria norte-americana e distribuídos para outros países, eram recebidos sob a influência dos filtros morais que existiam nos Estados Unidos. Estas práticas de filtragem fílmica exerceram impactos no Brasil.

Para combater o que estes grupos julgavam como imoral para o cinema, um dos elementos utilizados foi a defesa e a prática da censura. Este prélio não se furtou a tal prática. Mediante a censura, os grupos moralizantes pressionaram pela regulação dos filmes na indústria de cinema norte-americana.

### 1.3 A moral como censura e autorregulação

Esta atividade foi responsável por exercer uma grande influência e uma alternativa autoritária de controle. Sem levar em conta os elementos subentendidos que o corte de cenas ou trechos de filmes indesejáveis poderia acarretar no imaginário do público, vários grupos norte-americanos defenderam esta prática como forma de moralização e tentativa de orientação, conforme seus respectivos interesses.

Um exemplo notório desta situação pode ser exemplificado no sentido de que no seu primeiro mês de existência, o cinema já foi submetido à atividade censora por parte dos poderes públicos. Isto se deu, segundo Antônio Carlos Gomes de Mattos, devido à exposição dos tornozelos da dançarina espanhola Carmencita, pelo cinestocópio de Thomas Edison, que foi condenada pelo senador norte-americano James A. Bradley.<sup>41</sup> Três anos após, em 1897, a película “*People x Dorit*”, se tornou o primeiro caso de um filme levado a um tribunal norte-americano, onde o juiz entendeu que a vestimenta de uma noiva em noite de núpcias era um “ultraje à decência pública”. Já em 1907, ainda nos Estados Unidos, o *Chicago City Council* se tornou a primeira tentativa de controle local do cinema por meio de uma lei referente à censura, onde o superintendente geral da polícia ficou responsável pela concessão ou não de licenças para a exibição de filmes. Alegando falta de segurança, o prefeito de Nova Iorque, Gorge B. McCellan, no mesmo ano, mandou fechar os *nicklodeons* da cidade.<sup>42</sup>

Mas não era apenas a proibição de exibição que estava em pauta. Em muitos casos, as exibições foram liberadas, desde que mediante o corte de cenas. Ou seja, a

---

<sup>41</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, pp. 85-86.

<sup>42</sup> *Idem*.

mutilação de trechos também foi entendida como solução em alguns casos. Temos então algumas situações de retiradas de cenas de filmes e seus respectivos motivos para, desta forma, podermos analisar que tipo de concepção moral foi utilizada para justificar os cortes:

- Filme “*The Hopi Raiders*: matar soldado no forte e piquete no portão. Cortar cenas de cadáveres.
- Filme: *Pirate of the Plains*: Cenas de tiros contra o Xerife e exibição de corpos. Cortar estas cenas.
- Filme: *Paradise Lost*: Cortar do ponto em que o segundo homem entra na casa e com a mulher no quarto.
- Filme: *A romance of the Northwest*: Duas cenas de jogos de azar. Devem ser cortadas.
- Filme: *Mario*: Cortar cena do esfaqueamento do homem no casamento e também a cena da luta entre o homem e a mulher.
- Filme: *Kidnapping Girl*: Cortar cena do homem com o crânio esmagado e cena do leito de morte.”<sup>43</sup>

A atenção direcionada às objeções morais no cinema, no primeiro quarto do século XX nos EUA, focam basicamente duas situações. Elas se evidenciam, tendo como base os exemplos acima, no fato de que as objeções eram basicamente direcionadas as cenas de brutalidade e insinuação a violência, acompanhadas pelas objeções a comportamentos eróticos e insinuações a práticas sexuais que poderiam ficar subentendidas nos filmes.

Paul W. Facey cita alguns exemplos de atores e atrizes famosas na época que causaram polêmicas, tais como as cenas proporcionadas por Rudolph Valentino, “que atuava em cenas cheias de aventuras sexuais e românticas em lugares distantes”, Clara Bow, a “*It Girl*”, que “enfurecia a muitos com as suas cenas e conversas sobre sexo”, também Marlene Dietrich, que “fazia em seus filmes o estilo amante ideal, sedosa e incrivelmente atraente”, Mary Jane West, “vigorosa e francamente burlesca, com vários papéis de prostituta, detentora de uma famosa frase: “venha e veja-me por algum tempo”, e por fim a famosa vampira Theda Bara, “voluptuosa e fatal”.<sup>44</sup>

A chegada do cinema falado, na concepção de Paul W. Facey, acentuou um horizonte mais amplo de ideias, algo além do que poderia ser transmitido pelo cinema mudo. Os atores e atrizes citados atingiram o auge de suas carreiras durante a fase do

---

<sup>43</sup> *Literary Digest*, XLVIII (March 28, 1914), p. 702, *Apud* FACEY, Paul W. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 7.

<sup>44</sup> FACEY, Paul W, *op. cit*, pp 7-8.

cinema mudo, e por este motivo, o autor considera que a atração por eles exercida se dava mais no campo do visual. Inclusive mesmo no campo restrito as imagens, Paul W. Facey acredita que houve uma sofisticação, que aliada à sonoridade que surgia nos filmes, fez com que fosse atribuída uma maior ênfase à imoralidade associada às ideias difundidas pelo conteúdo dos filmes, o que preocupou os padrões da indústria de cinema, que temiam pela exigência dos grupos que faziam pressão pela regulamentação com fundo moralizante do cinema.<sup>45</sup>

A preocupação com a censura fez com que as pessoas ligadas à indústria de cinema tomassem atitudes. Temendo perda de mercado devido à pressão que alguns grupos faziam em relação aos efeitos que as imagens em movimento poderiam causar no público, a indústria de cinema encontra uma então possível solução para este impasse: associações de autorregulação.

Com base nos arquivos digitais organizados sobre a *Motion Picture Producers and Distributors of America*<sup>46</sup>, elencamos as mais destacadas associações de autorregulação que surgiram neste contexto nos EUA. Notamos que a primeira delas foi a *Motion Picture Patents Company*, que surgiu em 1908. Liderada por Thomas Edison, esta organização correspondeu a uma tentativa de “truste” que visava controlar a indústria cinematográfica e anular os pequenos produtores. Também conhecida como *The Trust*, esta associação visava controlar não apenas os filmes, mas todo o aparato técnico que envolvia a produção dos mesmos.<sup>47</sup> A *Motion Picture Patents Company* pode ser vista como a pioneira na tentativa da indústria do cinema norte-americano de se autorregular, no sentido de tentar evitar problemas com a censura oficial e com possíveis grupos que poderiam se voltar contra a indústria sob alguma alegação moral.

Tentativas de autorregulação em ambientes externos às indústrias de cinema foram práticas corriqueiras nos primeiros quinze anos do século XX nos EUA. A Suprema Corte dos Estados Unidos, como exemplifica Antônio C. Gomes de Mattos, obrigou a indústria a certificar que seu produto seria aceito não apenas pelos espectadores, mas também pelos protetores da cultura pública norte-americana. Desta

---

<sup>45</sup> FACEY, Paul W. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 9.

<sup>46</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/> Consultado em: 19/04/14.

<sup>47</sup> Enciclopédia Britânica online. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/394184/Motion-Picture-Patents-Company> Consultado em 25/04/14.

forma, foi estabelecida a constitucionalidade da censura prévia estadual.<sup>48</sup> Além disso, a pressão dos grupos religiosos e outros segmentos da sociedade fizeram com que os representantes da indústria de cinema convidassem o então diretor do “*People’s Institute* de Nova Iorque, um escritório civil de pesquisa social, para organizar um comitê de cidadãos que examinassem todos os filmes antes de sua exibição nos cinemas”<sup>49</sup>. Foi a partir de então que, em cooperação com a *Motion Pictures Patents Company*, o comitê foi formado, sendo denominado *National Board of Censorship of Motions Pictures*. Iniciado em Nova Iorque, as atividades deste comitê se expandiram em seguida por todo o país.<sup>50</sup>

O *National Board of Censorship of Motion Pictures* coexistiu com a *Motion Picture Patents Company*. Criado em 1909, ele representou outra tentativa da indústria para regular o conteúdo do filme através de mecanismos internos que para o empresariado representava uma alternativa à censura oficial por vários níveis de governo.

A *National Board of Censorship of Motion Pictures* mudou seu nome para o *National Board of Review of Motion Pictures* em 1915, pois queria evitar o uso da palavra “censura” em sua titulação. Isto foi devido à confusão que a verdadeira “função” do termo “censura” causou no interior do *National Board of Censorship of Motions Pictures*. Não se sabia ao certo como precisá-lo ou mesmo como lidar com ele, principalmente pelo fato de que o comitê cobrava uma taxa dos produtores para examinar os seus filmes e sugerir possíveis mudanças, quando era o caso.<sup>51</sup> Os produtores apresentavam seus filmes para a *National Board of Review of Motion Pictures* e ela lhes dava o devido acompanhamento, cortando partes dos filmes ou mesmo censurando-os como um todo.<sup>52</sup> Desta forma, pode-se dizer que os produtores eram os principais financiadores do comitê. Esta situação fez com que os críticos da indústria de cinema duvidassem da independência deste órgão. Diante desta situação, o comitê passou por uma reforma, mudou o foco e ao invés de censurar, passou apenas a

---

<sup>48</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, pp. 86- 88.

<sup>49</sup> MATTOS, A. C. Gomes de, *op. cit*, p. 86.

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> *Idem*.

<sup>52</sup> SKLAR, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage, 1994, p. 3.

examinar os filmes, visando o aperfeiçoamento artístico, moral e social do cinema. Foi a partir de então que o comitê passou a se denominar *National Board of Review of Motion Pictures*.<sup>53</sup>

Conforme as indústrias de cinema iam se tornando mais complexas e poderosas, outras associações foram surgindo. Em 1916, nasce a *The Short-lived Motion Picture Board of Trade*, que logo foi substituída como associação comercial da indústria pela *National Association of the Motion Picture Industry* (NAMPI), que incluiu membros de várias atividades dos negócios da indústria de cinema.<sup>54</sup> O NAMPI se pautou em proibições aos filmes que continham cenas de nudismo, prostituição, relacionamentos ilícitos, insinuação ao sexo, questões que despertassem imaginações imorais do ponto de vista da associação. O NAMPI ameaçava de expulsão os produtores que não seguissem suas recomendações, mas segundo Gregory D. Black<sup>55</sup>, ninguém foi expulso e as recomendações foram muito mais ignoradas do que seguidas, pois o sucesso financeiro de exhibições tidas como imorais pelo NAMPI também era uma questão que a indústria levava em conta.

Outra questão diz respeito ao fato de que esta integração de setores da indústria visando o autocontrole foi acusada de querer monopolizar a exposição fílmica, e além disso, passou a ser vista de forma negativa por antissemitas, uma vez que muitos donos e demais gerenciadores da indústria de cinema eram ligados ao judaísmo.<sup>56</sup> Estas acusações levaram a Federação Nacional do Comércio a solicitar que o Comitê Judiciário do Senado dos EUA conduzisse uma investigação sobre as atividades da indústria cinematográfica.<sup>57</sup>

As constantes mudanças das associações autorregulatórias e suas posturas promovidas pela própria indústria de cinema se justificam por conta de divergências internas, principalmente as relacionadas às questões de caráter comercial, muito mais do

---

<sup>53</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 86.

<sup>54</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 19/04/14.

<sup>55</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. London: Cambridge University Press, 1994, pp. 27-28.

<sup>56</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 22/04/14.

<sup>57</sup> *Idem*.

que propriamente por uma questão de preocupação moral por parte destas indústrias. A moral, também neste caso específico, era usada conforme a conveniência, sendo atribuída pela indústria a “bons filmes” como propaganda para atrair o público adepto de uma concepção de vida mais conservadora, e também para se evitar maiores problemas, sobretudo em relação à censura, com grupos que pressionavam as administrações políticas locais para que fossem criadas leis que regulamentassem a indústria, impedindo a divulgação via filmes daquilo que entendiam como imoralidade.

Tal situação nos permite perceber que os principais motivos destes autocontroles estão relacionados a questões morais e mercadológicas. A pressão que vinha tanto de dentro como de fora fazia uso de elementos de uma moral constructa, que variava conforme a oportunidade, indo do antissemitismo a alegação do horror diante de cenas que subtendiam a práticas sexuais, sendo usada como motivo indireto mesmo quando o que estava em questão eram interesses financeiros, como no caso das disputas entre o poder público e a indústria. Ou seja, como resultado deste processo, o espectador de filme, o justo ponto final a que todo o complexo industrial cinematográfico era destinado, não era levado em consideração quanto à possibilidade deste de fazer o seu próprio juízo e seu “filtro” moral ao ver uma película. Pretensiosamente, grupos organizados para este fim se apoderavam de uma determinada ideia de moral e acreditavam poderem filtrar este pré-julgamento ao público, conforme lhes eram oportunos, desconsiderando quase que por completo a capacidade e independência do espectador de fazer seu próprio veredicto e formar sua própria concepção.

#### **1.4 A autorregulação moral da indústria**

Durante a década de 1920, a pressão pela censura ao cinema cresceu bastante nos EUA. Apenas no ano de 1922, 22 legislaturas estaduais autorizaram a imposição de censuras estatais e locais.<sup>58</sup>

Isto se explica, em boa medida, pela enorme popularidade dos filmes nesta década marcada por contrastes na sociedade norte-americana. Sobre o governo de Warren Harding, um republicano de Ohio, os norte-americanos viveram uma época marcada pelo conservadorismo político.<sup>59</sup> O medo histórico das ideias estrangeiras,

---

<sup>58</sup> Consultado em [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm), 18/04/2014.

<sup>59</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer) Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 37.

sobretudo as associadas à revolução bolchevique de 1917, contribuiu para a formação de um “pânico vermelho”, onde sindicatos foram fechados, imigrantes perseguidos em um cenário onde muitos defendiam que a pureza do norte-americanismo deveria ser preservada a todo custo.<sup>60</sup>

Popularmente conhecida como a “era do jazz”, a década de 1920 nos Estados Unidos também presenciou o ressurgimento da *Ku Klux Klan* e o terror que, mesmo breve, esta organização provocou. O fundamentalismo religioso culpou a educação moderna por difundir a teoria evolucionista de Charles Darwin nas escolas e assim destruir as crenças religiosas tradicionais. Além disso, em 1919, a popularmente conhecida como “Lei Seca” proibiu a circulação de bebidas alcoólicas, dando margem para a criação de um novo herói popular nacional, tão conhecido e divulgado pelo cinema: o *gangster* norte-americano.<sup>61</sup>

Diante de tais características contextuais, a indústria de cinema sofreu uma pressão ainda maior, pois além das situações já descritas, houve forte divulgação pela imprensa de uma série de escândalos envolvendo atores e atrizes de Hollywood, (alguns já citados neste trabalho) que vão desde assassinatos até overdoses. O caso mais famoso ficou por conta de um popular comediante na época, Roscoe “Fatty” Arbuckle, que foi acusado de violentar sexualmente e assassinar Virginia Rappe, uma aspirante a atriz de 21 anos.<sup>62</sup> Mesmo com a justiça norte-americana decretando que Roscoe “Fatty” Arbuckle era inocente por falta de provas, a imprensa sensacionalista percebeu neste caso uma oportunidade de grandes vendagens de periódicos, contribuindo para a destruição de vez da carreira de Roscoe “Fatty” Arbuckle e colaborando para a divulgação de situações em que o cinema foi colocado diante da discussão moral por grupos conservadores, que viam nesta situação uma calamidade pública.

Os produtores, distribuidores e demais agentes da indústria cinematográfica, temendo perderem mercado, se viram na necessidade de terem uma associação autorregulatória mais consistente, uma vez que os grupos que defendiam a moralização do cinema aumentaram bastante a pressão. Surgiu então em 1922 a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), com a aceitação dos produtores de

---

<sup>60</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer) Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 37.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> Consultado em: <http://history1900s.about.com/od/famouscrimesscandals/a/fattyarbuckle.htm>

cinema e demais agentes que se preocuparam bastante com os rumos que os acontecimentos viam tomando<sup>63</sup>, o que levou os estúdios de cinema a intensificarem uma autocensura prévia.

### **1.5 Da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) ao *The Formula*.**

Will Hays foi presidente do Comitê Nacional do Partido Republicano em 1920, contribuindo na vitoriosa campanha do presidente Warren Harding.<sup>64</sup> Por conta de suas ligações políticas e habilidades organizacionais, Will Hays, um dos líderes protestantes mais respeitáveis dos EUA, foi escolhido pelos líderes da indústria de cinema para ser o diretor do MPPDA.<sup>65</sup> Por este motivo, o MPPDA ficou também conhecido pelo apelido de *Hays Office*.

Will Hays apresentou o MPPDA como uma associação comercial inovadora na vanguarda do desenvolvimento corporativo, sendo o grande responsável por criar certa “respeitabilidade” da indústria, consolidando e expondo contratos, padronizando as práticas de comércio e estabilizando as relações, por muitas vezes tensas, entre distribuidores e exibidores.<sup>66</sup> Como extensão desta prática, era objetivo declarado do MPPDA estabelecer “os mais altos padrões morais e artísticos possíveis de produção de imagens em movimento”.<sup>67</sup>

Com tais medidas, o MPPDA pretendia resistir às regulações e as práticas censoras dos conteúdos dos filmes, se colocando como mediador nas resoluções dos

---

<sup>63</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, pp. 86- 88.

<sup>64</sup> Original do estado de Indiana, advogado, membro da Igreja Presbiteriana e do Partido Republicano, Hays (1879-1954) foi presidente da associação de Produtores e Distribuidores de Cinema da América (*Motion Picture Producers and Distributors of America* – MPPDA) de 1922 a 1945, e foi responsável por elaborar e pôr em ação um conjunto de regras a serem seguidas pelo cinema americano, regras que ficaram conhecidas como “código Hays”. Não se trata de censura oficial externa à indústria cinematográfica (que também existia), mas de uma espécie de pré-censura aos filmes, justamente para evitar a censura oficial. Esse conjunto de normas se cristalizou depois num conjunto de regras que vigorou entre 1930 e 1966. Por esse sistema, a pré-censura intervinha no roteiro, na filmagem e na edição dos principais estúdios de Hollywood, indicando o que poderia ou não cair nas malhas da censura oficial, tentando evitá-la. MARTINS, Milena Ribeiro. *Censura na América*. Centro, Centros – Ética, Estética. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 18 a 22 de julho de 2011.

<sup>65</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 22/04/14.

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> *Idem*.

litígios contratuais entre distribuidores e exibidores e também postulando uma defesa moralizante na intenção de garantir a confiança do capital financeiro para assegurar a continuidade da expansão da indústria de cinema.<sup>68</sup>

Ele também convenceu os líderes da indústria de cinema sobre a necessidade de uma operação eficaz de relações públicas para reorientar a imagem da indústria. Will Hays acreditava que os filmes deveriam oferecer um entretenimento satisfatório aos seus diversos públicos, mas sem ofender as lideranças culturais e o legislativo dos EUA. Esta política de relações públicas propostas por Will Hays procurou respaldo em organizações cívicas e religiosas, clubes de mulheres e organizações de pais e professores, com o objetivo de fazer com que estes importantes setores da opinião pública se tornassem amistosos e não críticos hostis dos filmes, além de também tentar conter a ameaça do poder legislativo.<sup>69</sup>

Visando demonstrar a respeitabilidade da indústria de cinema e sua utilidade social, as atividades do MPPDA se pautaram também na produção e promoção de filmes de caráter educativos, cedendo filmes para escolas, instituições de caridade e outras atividades sociais, numa clara tentativa de melhorar as relações públicas da indústria de cinema.<sup>70</sup> Entretanto, o foco principal do MPPDA era a harmonia no interior da indústria, mediante seu trabalho constante em relação a questões jurídicas e legislativas. Isso se deveu ao fato de que uma das principais preocupações do MPPDA era o temor de que as legislações pudessem aplicar de forma rigorosa leis antitrustes na indústria, e assim forçarem as mesmas a divorciarem o controle da exibição, distribuição e produção do MPPDA.<sup>71</sup>

Legislações estaduais e municipais hostis, propostas por políticos que vislumbravam as fabulosas receitas de Hollywood como uma fonte potencial de receita local, bombardearam constantemente a indústria de cinema nos anos 1920 e 1930.<sup>72</sup> Por meio de uma extensa rede de alianças políticas a nível municipal e estadual, bem como realizações de transações do setor com o governo federal, assim como na sua política

---

<sup>68</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 22/04/14.

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> *Idem.*

<sup>71</sup> *Idem.*

<sup>72</sup> *Idem.*

externa que negociava contratos com outros países, o MPPDA conseguiu conter parcialmente a propagação de uma censura mais rígida por parte do Estado.<sup>73</sup>

No entanto, ainda assim, mais de 60% das exibições foram afetadas por aquilo que Will Hays se referiu como sendo uma “censura política”, sejam ela das autoridades municipais ou estaduais.<sup>74</sup> (É sabido que, como já frisado anteriormente, o pânico que a Revolução Russa causava no conservadorismo político norte-americano). Para estabelecer a autorregulação como uma forma de autodeterminação industrial, a indústria teve que demonstrar, conforme escreveu Will Hays, que “a qualidade de nossos filmes é de tal forma que nenhuma pessoa razoável pode reivindicar qualquer necessidade de censura”.<sup>75</sup>

A partir de então, mais precisamente em 1924, o MPDDA estabeleceu um mecanismo que vetava películas ainda na origem de suas produções. Este mecanismo ficou conhecido “*The Formula*”, e tinha como intenção fiscalizar com mais rigidez as produções, tendo como base para tal o estabelecimento de treze elementos que deveriam ser evitados a todo custo por serem considerados fundamentais para a qualidade dos filmes:

1. Cenas de sexo tratadas de maneiras impróprias;
2. Cenas que demonstrassem escravidão branca;
3. Cenas que despertassem desejos impróprios;
4. Cenas que exibissem a nudez;
5. Cenas de amor muito prolongadas;
6. Cenas que divulgassem imagens do submundo;
7. Cenas que divulgassem jogos de azar e embriaguez;
8. Cenas que instruísem métodos de cometer crime;
9. Cenas que ridicularizassem funcionários públicos;
10. Cenas que ofendessem crenças religiosas;
11. Cenas que enfatizassem a violência;
12. Cenas que retratassem posturas e gestos vulgares;
13. Cenas que usassem legendas e publicidades obscenas.”<sup>76</sup>

A *Formula* também tinha como objetivo impedir que conteúdos supostamente imorais pudessem ser adaptados da literatura e do teatro para as telas do cinema, tendo

---

<sup>73</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 23/04/14.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> *Idem.*

<sup>76</sup> MILLER, Frank. *Censored Hollywood: Sex, sin e violence on screen*. Atlanta, GA: Turner Publishing, 1994, pp. 36-39.

como referência esta série de regras que os produtores deveriam seguir.<sup>77</sup> Com base na *Formula*, Will Hays solicitava que os produtores enviassem para o MPPDA a sinopse do filme de antemão, explicando inclusive quais eram as intenções da equipe de produção do filme ao fazê-lo, para que desta forma a avaliação fosse facilitada.<sup>78</sup> Apesar disso, ele tinha noção de que não haveria meios efetivos de aplicar as devidas sanções, e que a *Formula* era uma tentativa frágil de autorregulação.<sup>79</sup>

A partir de então, o MPPDA publicou uma nova diretriz, intitulada “*Don’t be Carefuls*”, que sintetizava as restrições aplicadas pelos censores do Estado.<sup>80</sup> O objetivo do MPPDA era monopolizar a indústria de cinema.

### **1.6 – O *Don’t and be a Carefuls*: A eliminação da vulgaridade e da sugestionabilidade**

Esta nova medida foi criada em 1927, pelo então coronel Jason Joy, que foi o diretor de relações públicas do MPPDA entre 1922 e 1926 e, em seguida, diretor de estúdio do MPPDA entre 1926 e 1932. Ligado a Will Hays. Jason Joy visitou vários órgãos de censura dos Estados Unidos, para poder conhecer melhor e de perto o que os censores não haviam aceitado nos filmes.<sup>81</sup> A partir desta observação, o diretor do MPPDA elaborou 36 diretrizes, divididas em dois grupos. O primeiro era representado pela “*Dont’s*” e o segundo pela “*Be a Carefuls*”.<sup>82</sup> Estas diretrizes visavam um maior autocontrole das atividades cinematográficas, estabelecendo que os membros da associação não tolerariam o que nelas constavam, independente da forma em que foram

---

<sup>77</sup> BLACK, Gregory D. “Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940”. In: *Film History*, Volume 3, No. 3. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 169.

<sup>78</sup> PRINCE, Stephen *Classical Film Violence: Designing e Regulação Brutality em Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick-NJ: Rutgers University Press, 2003, p. 20.

<sup>79</sup> VAUGHN, Stephen. The Devil’s Advocate Will H. Hays and the Campaign to Make Movies Respectable. In: *Indiana Magazine of History*. Volume 101, Issue 2, Bloomington: Indiana University Department of History, June 2005.

<sup>80</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 23/04/14.

<sup>81</sup> VAUGHN, Stephen. The Devil’s Advocate Will H. Hays and the Campaign to Make Movies Respectable. In: *Indiana Magazine of History*. Volume 101, Issue 2, Bloomington: Indiana University Department of History, June 2005.

<sup>82</sup> *Idem*.

tratados.<sup>83</sup> Elas apresentavam situações “com respeito aos quais os produtores teriam que tomar cuidado especial para que a vulgaridade e a sugestibilidade pudessem ser eliminadas”.<sup>84</sup>

A primeira lista, com 11 itens que não poderiam aparecer nos filmes, advertia sobre o seguinte:

- “1 - Façam qualquer referência a palavras ou situações que incluam as palavras “Deus”, “Senhor”, “Jesus Cristo” (a não ser que elas sejam usadas em reverência ou em conexão com situações religiosas apropriadas) e também palavras como “inferno”, “droga” e “Deus!” no sentido de exclamação, espanto, assim como outras expressões consideradas profanas e vulgares;
- 2 - Qualquer situação de nudez, mesmo que silenciosa ou sugestiva, e qualquer aviso lascivo ou insinuação de nudez por outros caracteres da imagem;
- 3 - O tráfico ilegal de drogas;
- 4 - Qualquer interferência de perversão sexual;
- 5 - A escravidão branca;
- 6 - Miscigenação (relações sexuais entre as raças branca e negra);
- 7 - Doenças venéreas e relacionadas à higiene sexual;
- 8 - Cenas reais de parto ou silhuetas;
- 9 - Orgãos sexuais de crianças;
- 10 - Cenas que ridicularizem o Clero;
- 11- Ofensas intencionais a qualquer nação, raça ou credo”.<sup>85</sup>

A segunda lista mencionava itens que não poderiam ocorrer sugestões e vulgaridades relacionados a:

- “1 - O uso da bandeira;
- 2 - Relações internacionais (evitando desrespeitos à religião de outro país, a história, as instituições, as pessoas proeminentes e a cidadania);
- 3 - Incêndios;
- 4 - Uso de armas de fogo;
- 5 - Furto, roubo, quebra e dinamitação de trens, minas, construções, etc... (levando em conta o efeito que uma descrição muito detalhada destes fatos poderia exercer nas mentes frágeis);
- 6 - Brutalidades e cenas macabras;
- 7 - Quaisquer técnicas e métodos de assassinatos;
- 8 - Métodos de contrabandos;
- 9 - Método de terceiro grau;
- 10 - Enforcamentos ou eletrocussões como punições legais para crimes;
- 11 - Simpatizações com criminosos;
- 12 - Atitudes antipáticas com instituições públicas;
- 13 - Sedição;
- 14 - Crueldade aparente de crianças e animais;

---

<sup>83</sup> Disponível em

[https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf)

<sup>84</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 89.

<sup>85</sup> *Digital History*. Disponível em: [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm) - Consultado em: 19/04/14.

- 15 - Marcas de pessoas ou animais;
- 16 - Venda de mulheres ou mulheres que vendem suas virtudes;
- 17 - Estupro ou tentativa de estupro;
- 18 - Cenas de primeira noite;
- 19 - Homem e mulher na cama juntos;
- 20 - Sedução deliberada de meninas;
- 21 - A instituição de casamento;
- 22 - Intervenções cirúrgicas;
- 23 - O uso de drogas;
- 24 - Títulos e cenas que tem a ver com a aplicação da lei ou oficiais que aplicam a lei;
- 25 - Beijo excessivo ou lascivo, particularmente quando um personagem ou outro é um “gordo” (heavy).<sup>86</sup>

O *Dont's and be a Carefuls* objetivava-se a amenizar as preocupações dos interesses políticos e religiosos, e por isso muitos filmes passaram a ser modificados após a produção, mas antes de serem lançados no mercado. Neste ponto, o filme sonoro exigiu uma situação peculiar. Ao contrário das legendas e cenas do cinema mudo, os sons não podiam ser alterados por censores locais sem afetar a sincronização dos filmes.<sup>87</sup> Muitos produtores exigiram o estabelecimento de diretrizes mais permissivas para a questão do som, argumentando que com o diálogo sonoro as películas poderiam discutir questões que os filmes mudos foram obrigados a fugir. No entanto, em uma época em que a questão moral dos filmes estava sendo bastante discutida, esta nova exigência dos produtores provocou a hostilidade de muitos protestantes que estavam cada vez mais inseguros na defesa de sua questão moral.<sup>88</sup> Combinando oposição ao monopólio da indústria com um antissemitismo disfarçado, já que muitos produtores eram judeus, muitos protestantes consideravam o filme uma ameaça para o padrão de moralidade que eles julgavam como adequado à sociedade que defendiam.<sup>89</sup>

No final da década de 1920, a relação do MPPDA com o governo federal estava abalada por conta de uma série de fusões entre as grandes empresas e também por sua política de discriminação e exclusão em relação aos produtores independentes.<sup>90</sup> Ao mesmo tempo, a estabilidade construída pelo serviço de relações públicas de Will Hays

---

<sup>86</sup> *Digital History*. Disponível em: [http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm) - Consultado em: 19/04/14.

<sup>87</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 23/04/14.

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> *Idem*.

<sup>90</sup> *Idem*.

ruiu quando ele estabeleceu uma relação de cooperação com as Igrejas protestantes semelhante a que o MPPDA tinha com o catolicismo organizado. A indústria de cinema, que já era alvo constante de críticas empresariais na década de 1920, teve que conviver também com uma forte pressão da imprensa religiosa protestante. Tal situação gerou muitas reclamações dos produtores independentes, que pautaram suas críticas em direção ao monopólio das grandes indústrias relacionadas à questão moral.<sup>91</sup>

Podemos notar que, se levarmos em consideração os padrões do que se pensa sobre cinema no século XXI, algumas diretrizes do “*Dont’s and be a Carefuls*” nos parecem assustadoras, claro levando em conta que os padrões morais vigentes neste momento que assim o julgam. Isto pode ser exemplificado, entre outros, pelo item 6 do “*Dont’s*”, onde se observa a proibição de cenas que denotavam relacionamentos sexuais entre brancos e negros, ou mesmo pelo item 25 do “*be a Carefuls*”, onde se insinua a evitar cenas de beijo relativas a um personagem ou outro obeso. Nota-se claramente que o cinema contemporâneo superou estes posicionamentos por demais polêmicos e excludentes, e por que não preconceituosos. No entanto, este tipo de situação nos leva a refletir sobre os preconceitos que se encontram presentes no cinema contemporâneo de massa, que talvez com o distanciamento temporal se tornem ainda mais perceptíveis. De toda forma, as diretrizes propostas pelo *Dont’s and be a Carefuls* podem ser consideradas atualmente bastante impróprias, embora algo delas ainda permaneçam com outras roupagens.

A lista de situações que deveriam ser evitadas é variada como se percebe, daí entendemos que neste e em outros casos parecidos havia necessidade de um elemento aglutinador que fosse capaz de condensar estes anseios proibitivos em uma única expressão, que pudesse servir de justificativa a propostas tão conservadoras. No nosso entendimento, reside aí um dos motivos para o uso de uma ideia particular de moral ser atrelada ao cinema como justificativa para tentar o seu controle por grupos específicos. A partir das diretrizes propostas pelo *Dont’s and be a Carefuls*, entendemos que o uso da moral passa a ter a função de unificar uma série de exigências restritivas, e por isso ela passa a ser evocada com mais frequência, numa tentativa de a partir dela se conseguir “controlar” o cinema conforme as respectivas conveniências dos grupos interessados.

---

<sup>91</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 25/04/14.

Não só os grupos religiosos, protestantes ou católicos, nem tampouco grupos específicos, como associações de famílias ou clube de mulheres organizados, se pautavam em uma noção de moral para procurar de certa forma afetar a produção e exibição de filmes. Os próprios produtores independentes também confrontaram as críticas locais com o padrão de moralidade que os filmes por eles produzidos apresentavam, e assim se defenderam com base no argumento de que a grande indústria impunha filmes imorais, independente da preferência das comunidades locais. Eles insistiam que a única forma de garantir a decência era através de uma extensa regulamentação federal da indústria.<sup>92</sup>

Diante desta pressão, Will Hays iniciou em 1929 a revisão do “*Dont’s and be a Carefuls*”, uma vez que a regulamentação do conteúdo do filme foi o novo caminho por ele encontrado para demonstrar a utilidade do MPPDA para o público e seus membros. Uma comissão de produtores presidida por Irving Thalberg desenvolveu um novo código para substituir o “*Dont’s and be a Carefuls*”.<sup>93</sup>

Em 1930, os *Don’ts and Be Carefuls* foram substituídos pelo *Motion Picture Production Code*, também conhecido como o “Código de Hays” sob a liderança do sacerdote jesuíta Daniel A. Lord, consultor técnico dos filmes de Hollywood, e por um representante do catolicismo norte-americano, Martin Quigley.<sup>94</sup>

## **1.6 O código de produção: a moral como elemento aglutinador para o controle do cinema**

A pressão dos grupos preocupados com a moralidade mudou consideravelmente no intervalo entre 1922 e 1929.<sup>95</sup> Isto nos parece justificar a criação do Comitê e do Departamento de Relações Públicas do MPPDA durante este período, uma vez que, segundo Paul W. Facey, mais de 60 organizações eram representadas e procuravam com frequência o Comitê e o Departamento.<sup>96</sup> Entre estas organizações, destacavam-se:

---

<sup>92</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/>. Consultado em: 25/04/14.

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, pp. 90.

<sup>95</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p 18.

<sup>96</sup> *Idem.*

*“National Society of the Sons of the American Revolution, National Education Association, Federal Council of the Churches of Christ in America, International Committee of the Y.M.C.A, Boy Scouts of America, Girl Scout of America, The American Legion, American Federation of Labor, National Community Center Association, Camp Fire Girls, American Sunday School Union, Chatauqua Institute, Daughters of the American Revolution, National Board of the Y.W.C.A, International Federation Catholic Alumnae, Russel Sage Fundation, Central Conference of American Rabbis, Associated Advertising Clubs of the World, National Catholic Welfare Conference e American Library Association...”*<sup>97</sup>

A partir das pressões destes grupos, Will Hays procurou oferecer uma saída para as reclamações sobre os filmes e indústrias de cinema, já que antes do MPPDA estas queixas eram feitas diretamente nos jornais, atingindo diretamente o público leitor. Também por este motivo, o Comitê e o Departamento de Relações Públicas do MPPDA foi reconhecido e legitimado pela indústria como representante das exigências dos grupos que a pressionavam.<sup>98</sup>

Um exemplo desta relação refere-se à *“International Federation of Catholic Alumnae.”*<sup>99</sup> Este grupo, por sua conta própria, emitia críticas de filmes com conteúdo moralizante<sup>100</sup>. O MPPDA financiava e cooperava com a distribuição destas críticas, num processo de colaboração com a intenção de se evitarem atritos com os católicos organizados. Esta situação, no entendimento de Paul W. Facey, era bastante significativa, pois fornecia instrumentos para que os grupos que queriam pressionar a indústria pudessem mobilizar de antemão seus seguidores antes da liberação de qualquer filme, já que antes disso a pressão sobre o filme moralmente ofensivo só existia após a sua exibição pública.<sup>101</sup>

Além desta situação, a pressão também existia por parte da grande indústria de cinema, sedenta dos lucros que as exibições tidas como imorais proporcionavam. Conforme informa Antônio Carlos Gomes de Mattos, foi na década de 1920 que os

<sup>97</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 19.

<sup>98</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, pp 18-19.

<sup>99</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, p. 20.

<sup>100</sup> O que demonstra uma pressão e uma tentativa de controle interno de seus seguidores sobre o cinema por parte dos católicos, que mais anos mais tarde exerceriam uma pressão bem mais intensa.

<sup>101</sup> FACEY, Paul W. *op. cit.*, p. 20.

grandes estúdios começaram a se tornar verdadeiras fábricas para a produção em massa de filmes. A estrutura da indústria nessa época se consolida como oligopólio formado pelas companhias *Loew's*, dona do estúdio *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)*, *Paramount*, *Warner Bros*, *Fox (20th Century)*, *Fox* após 1935) e a *RKO*.<sup>102</sup> Estas companhias mantinham uma integração e uma interdependência, porém, nenhuma delas conseguiu sozinha monopolizar o mercado, era em conjunto que controlavam e manipulavam ao mesmo tempo a produção, a distribuição e a exibição.<sup>103</sup> Ao final dos anos 1920, estas empresas eram reflexos umas das outras, oligopólios verticais dirigidos “a mão de ferro”<sup>104</sup>. Elas produziam os filmes na Califórnia e os enviava aos estúdios centrais de Nova York, onde eles eram copiados e distribuídos. Estas empresas monopolizavam também as salas de exibição, e obrigavam os demais exibidores a comprarem seus produtos.<sup>105</sup>

Com base neste oligopólio, pode-se entender que a indústria de cinema também exercia pressão no MPPDA, mas em uma situação inversa, ou seja, tentando fazer escapar do crivo da censura e da pressão de grupos organizados os filmes tidos como imorais, até mesmo porque não existia um mecanismo de fiscalização tão rigoroso.

Porém, em contrapartida, para que se pudesse obter lucros imediatos e até mesmo significativos, estas empresas de cinema se viam na condição de terem que se submeter também ao padrão de moralidade que chegava sob pressão ao MPPDA e que a elas era repassado. Estas indústrias queriam ao que parece a audiência de todos, sem fazer distinções alguma, o que elas pareciam visar a todo custo eram os lucros exorbitantes que o cinema poderia lhes proporcionar. Cabiam aos que se sentiam de alguma forma atingidos ou interessados no cinema enquanto moral ou negócio as atitudes a ele direcionadas. A indústria tinha como intenção exibir filmes e deles extrair dividendos, e se fizesse referência a moral, era de antemão com este objetivo.

Além desta situação da indústria, se faz necessário frisar que nem as diretrizes da *Formula* e muito menos as da *Dont's and be a Carefuls*, mesmo baseadas nas exigências dos Conselhos Municipais de Censura, tiveram o resultado esperado, pois no

---

<sup>102</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 52-53.

<sup>103</sup> MATTOS, A. C. Gomes de, *op. cit.*, p. 53.

<sup>104</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 37.

<sup>105</sup> *Idem*.

nosso entendimento, além de não haver mecanismos e pessoal para aplicá-las com rigor, a lista era muito geral e vaga, dando margem a interpretações. Daí resulta a necessidade da aplicabilidade de uma noção de moral que pudesse aglutinar tantos interesses, ou mesmo que pudessem torná-la comum entre as partes.

Tal situação nos propicia o entendimento de que a pressão pela moralização do cinema como fator aglutinador de várias diretrizes foi a forma em que a indústria, os grupos de pressão (sobretudo religiosos) e o MPPDA (que representava também as intenções de Will Hays) encontraram para centralizar discussões e jogos de interesses. O argumento moral foi o comum partilhado entre as partes, e em torno dele se aglutinaram as discussões sobre o bom e mau cinema. Mas este entendimento nos propicia algumas indagações, a saber: Quem estabeleceria ou formularia a noção de moral que deveria ser seguida? A quem pertence à propriedade de se falar sobre moral com mais autoridade, sobretudo mediante ao que a isso se convencionou na cultura ocidental contemporânea? Quem tem o domínio sobre a moral, e qual a intenção neste caso específico de dominá-la? A moral, no contexto específico, pode ser entendida como propriedade maior da religião do que de outros segmentos? Teria a palavra clerical o poder de legitimar uma noção específica de moral para o cinema? Por que?

Fato é que, para formularem uma concepção de moral comum que pudesse ser partilhada por grupos com interesses diversos, percebe-se que não foi em um pensamento filosófico sistematizado, ou mesmo nas concepções de algum teórico que se dedica ao tema em sua ciência, de forma analítica. Como podemos aferir, o MPPDA recorreu às concepções morais de leigos para dar maior sustentação às novas diretrizes que estavam sendo propostas para o cinema, mediante a criação de uma nova medida: o Código de Produção. A moral, neste caso, foi entendida como conceito pertencente exclusivamente a religião cristã. Grupos protestantes, de forma direta ou indireta, já exerciam pressão sobre as indústrias de cinema norte-americanas por temerem as imagens fílmicas como aquelas que corrompiam seus códigos morais, porém, a partir do Código de Produção, grupos católicos liderados por padres proeminentes no contexto, entraram oficialmente em cena, ou seja, não mais se preocupando com casos isolados e específicos, mas sim cuidadosos com o processo cinematográfico e suas implicações como um todo. Com base nesta situação, podemos perceber que católicos tomaram de forma velada, mais consistente, as rédeas do processo, situação esta que chegou ao Vaticano e influenciou práticas oficiais católicas para o cinema por várias partes do mundo, inclusive no Brasil, como destacaremos ao longo deste trabalho.

Até a década de 1920, o cinema não era considerado uma questão prioritária na pauta de ações da Igreja Católica nos Estados Unidos.<sup>106</sup> Apenas existiram algumas ações isoladas, como a “*Federal Association of Old Students Catholics*”, ligada a “*International Federation of Catholic Alumnae*”, que a partir de 1922, em Nova York, fazia julgamentos e classificações dos filmes em duas categorias: aqueles que estavam de acordo com as casas paroquiais, escolas e entretenimento da família católica e os que eram adequados apenas para o público adulto e deveriam ter a suas exhibições públicas restringidas a este.<sup>107</sup> Esta associação não levava em conta o valor artístico dos filmes, e estabeleceu uma “lista negra” de filmes que deveriam ser evitados. Também houve em Nova York um grupo de católicos, intitulado “*The Art Association*” que produziram filmes com conteúdos que visavam à moralização sob suas perspectivas.<sup>108</sup> Também ocorreram alguns casos isolados em que sacerdotes haviam criticado pessoas que foram assistir a filmes por eles considerados imorais, nada mais que isso. A Igreja parecia ter aceitado a ideia de que o espetáculo fílmico era uma característica da vida moderna, e assim, os católicos não proibiam os fiéis de irem às salas de cinema.<sup>109</sup>

Porém, a partir de 1929, um reduzido, porém impactante grupo de sacerdotes católicos norte-americanos se incomodou com o que consideravam uma diminuição da qualidade moral das películas, defendendo a partir de então uma tomada de atitude por parte dos clérigos.<sup>110</sup>

Esta atitude, antes de ganhar amplitude internacional (como veremos adiante), passa pela elaboração do Código de Produção, que teve a influência e a participação decisiva de clérigos católicos. Entre eles, destaca-se o padre Daniel Lord<sup>111</sup>, que em

---

<sup>106</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 48.

<sup>107</sup> MOLHANT, Robert. *Les Catholiques et le Cinéma. Une étrange histoire de craintes et de passions*. Bruxelles: Editions Ocic, 2000, p. 30.

<sup>108</sup> *Idem*.

<sup>109</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 48.

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> Padre Daniel Lord era diretor de teatro na Universidade de Saint Louis e também diretor da popular revista *The Queen's Work*, que pregava a moralidade entre a juventude católica. Em artigos editoriais da *Queen's Work*, panfletos e revistas católicas, Daniel Lord atacou a excessiva complexidade da vida moderna refletida na literatura e no teatro. Temas como o darwinismo, o controle de natalidade, o aborto, a educação laica e a expansão do comunismo também provocaram sua ira. In: BLACK, Gregory D.

1930 alertava sobre o fato dos filmes estarem corrompendo a moral norte-americana. Visando combater a influência de filmes imorais, o padre, sob pedidos e apoios de seus companheiros clericais, escreveu um código com restrições aos filmes. Este código logo se tornou muito importante como objeto de consulta para a produção de películas. No entanto, o código ia além do que meramente proibir cenas; ele também incentivava e divulgava que os filmes deveriam promover as instituições do casamento e da família, defender a integridade das instituições governamentais e religiosas e tratá-las com respeito.<sup>112</sup>

Para o padre Daniel Lord, os filmes deveriam ser regulamentados porque ultrapassavam todas as barreiras sociais, econômicas, políticas e educativas, atraindo para as suas salas milhões de espectadores a cada semana. Também por este motivo, os filmes não gozavam da mesma liberdade de expressão que a literatura e as expressões teatrais, uma vez que estas tinham um alcance limitado.<sup>113</sup>

Mas para muitos, o código proposto por Daniel Lord ainda carecia de medidas mais severas, e mesmo antes do seu lançamento público mais abrangente, apareceram outros envolvidos com a proposta de reformá-lo.

Padre Martin Quigley, um proeminente editor chefe da imprensa católica de Chicago<sup>114</sup>, entra em cena, entusiasmado com o código proposto por Daniel Lord, porém, defendendo que lhe faltava algo que significasse uma espécie de orientação mais racional, que levasse em conta o problema da moralidade em entretenimentos públicos. Martin Quigley propôs que o código fosse um documento bem melhor elaborado a respeito dos princípios morais subjacentes ao cinema.<sup>115</sup>

Gregory D. Black compreende que, em certa medida, o padre Martin Quigley defendia os proprietários das salas de cinema em detrimento da censura federal, mas

---

*Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 51

<sup>112</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 11.

<sup>113</sup> *Idem*.

<sup>114</sup> Ele era proprietário e diretor da revista específica *Exhibitors Herald-World*, publicada em Chicago. In: BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 48.

<sup>115</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 25/04/14.

apenas por considerá-la ineficaz.<sup>116</sup> O autor entende que Martin Quigley acreditava que a indústria manipulava os censores locais, lhes concedendo permissões e contrariando as regras impostas. Martin Quigley entendia que a censura política não era a melhor maneira de se controlar os filmes, e sim deveria ser encontrada uma forma de se fazerem os filmes sem um conteúdo censurável, pois se pudessem eliminar o conteúdo reprovável durante a produção dos filmes, os Conselhos de Censura não seriam necessários. Gregory D. Black também considera que padre Martin Quigley defendeu uma autorregulação mais estrita que fosse imposta pela própria indústria como um modo de se reduzirem as críticas e garantir a popularidade do cinema.<sup>117</sup>

Mesmo se opondo aos métodos dos protestantes, padre Martin Quigley compartilhava com eles a ideia de que o cinema estava cada vez mais imoral.<sup>118</sup> Católico devoto, ele acreditava que os filmes deveriam respeitar uma série de valores, pois se assim não fosse, ocorreria em relação a estes filmes tidos como imorais a censura estatal, o que destruiria uma possível carreira de sucesso dos filmes envolvidos nesta situação.<sup>119</sup> Além disso, estava certo de que os filmes não deveriam abordar temas sociais, políticos e econômicos, pois entendia que as películas deveriam divertir a população e não proporcionar comentários sociais. Em 1929, colaborou na redação<sup>120</sup> de um novo código de conduta para a indústria cinematográfica, visando contemplar a moralidade e a capacidade de entretenimento popular em um só aspecto.<sup>121</sup>

Outro padre importante no processo de criação do Código de Produção foi o irlandês Joseph Inacio Breen. Ele acusava o ensino dos “colleges” e universidades norte-americanas de debilitar a juventude, misturando conservadorismo político com

---

<sup>116</sup> BLACK, Gregory D, *op. cit.*, p. 49.

<sup>117</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 49.

<sup>118</sup> *Idem*.

<sup>119</sup> MOLHANT, Robert. *Les Catholiques et le Cinéma. Une étrange histoire de craintes et de passions*. Bruxelles: Editions Ocic, 2000, p. 31.

<sup>120</sup> Gregory D. Black destaca em seu texto a polêmica sobre quem redigiu e quem teria se apropriado como redator do código. Os arquivos do MPPDA consideram que o texto foi redigido por Daniel Lord. No nosso entendimento, os dois padres, com a colaboração direta de Joseph Breen e Will Hays, foram os responsáveis pela redação do código, ficando a disputa pela sua autoria única muito mais notória pelos egos envolvidos.

<sup>121</sup> BLACK, Gregory D, *op. cit.*, p. 49.

suas convicções religiosas<sup>122</sup>. Foi autor de vários artigos anticomunistas, publicados na revista *America*, e também se opunha publicamente ao divórcio, ao controle de natalidade e ao aborto, sobretudo a divulgação destes temas em filmes. Antissemita radical, padre Joseph Breen acusava os magnatas judeus donos de indústrias de cinema pela decadência moral dos filmes<sup>123</sup>. Apesar de ter colaborado e influenciado na criação do Código de Produção, foi na “Administração do Código de Produção”, órgão criado em 1934, que o padre Joseph Inacio Breen teve seu maior destaque.

Outra figura proeminente de papel destacado nesta organização é Will Hays, peça chave do MPPDA (*Hays Office*). Ele também defendia, conforme informa Robert Molhant, que a solução para se escapar dos constantes ataques de grupos protestantes organizados e das censuras governamentais consistia na elaboração de uma autorregulação da própria indústria cinematográfica.<sup>124</sup> Em 1929, Will Hays solicitou que o padre jesuíta Fitz George Dineen se reunisse com a comissão de censura local de Chicago e dela fizesse parte. Fitz George Dineen era um clérigo muito próximo de Martin Quigley e do cardeal George W. Mundelein, e por este motivo, o jesuíta reuniu os dois clérigos citados e Will Hays no anseio de se fazer entender que a Igreja Católica tinha poder suficiente para estabelecer um código moral para a indústria de cinema norte-americana.<sup>125</sup> O cardeal George W. Mundelein se mostra contrário a uma campanha popular contra as indústrias de cinema norte-americanas, e apoia Martin Quigley no sentido de que cabia aos católicos organizados a missão de oferecer um código de conduta moral à indústria cinematográfica.<sup>126</sup>

Percebe-se a pretensão dos católicos organizados para este fim de se apropriarem de uma noção específica de moralidade para o cinema. Não há registro de discussões ou debates acerca de que moralidade se tratava, a noção de moral a ser atribuída aos filmes e que constaria no Código de Produção foi a determinada pelos clérigos que a ela se

---

<sup>122</sup> BLACK, Gregory D, op. cit., p. 52.

<sup>123</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 53.

<sup>124</sup> MOLHANT, Robert. *Les Catholiques et le Cinéma. Une étrange histoire de craintes et de passions*. Bruxelles: Editions Ocic, 2000, p. 32.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> *Idem*.

voltaram. Foi instituída uma moral de cunho católico específica para o cinema que deveria servir de guia de conduta para a população em geral.

Mas para tanto, foi sob a influência de Martin Quigley que ocorreu uma reunião da Associação de Produtores, onde se discutiu longamente o código proposto pelo padre Daniel Lord. Após esta reunião, uma comissão escreveu uma versão condensada, sendo que padre Daniel Lord e Will Hays escreveram um documento a parte, intitulado “Razões subjacentes ao código”, revisando o código proposto pelo padre e adaptando-o ao novo código que então surgiria.<sup>127</sup>

Com a colaboração do Padre Daniel Lord, que redigiu o texto, com apoio dos padres Joseph Breen, Fitz George Dineen e Wilfrid Parsons (que era diretor da publicação católica *America*), Martin Quigley e Will Hays coordenaram a elaboração de um código mais sistemático de aplicações específicas para os princípios morais relevantes aos problemas envolvidos na produção de filmes<sup>128</sup>. Este documento foi aceito após algumas reuniões e cláusulas impostas pela indústria de cinema no dia 31 março de 1930, e ficou conhecido como “Código de Produção”<sup>129</sup>. Estas foram diretrizes que tiveram como resultado, conforme entende Gregory D. Black, “uma combinação de teologia católica, ideologia política conservadora e psicologia popular”<sup>130</sup>, uma vez que, para este grupo que se reuniu em prol do Código, “o cinema deveria ser uma escola de moral do século XX e ensinar as massas quais eram as condutas corretas a serem seguidas”<sup>131</sup>, pois “os filmes deveriam defender, e não questionar ou desafiar, os valores fundamentais da sociedade”.<sup>132</sup>

Nota-se que, neste caso específico, a propriedade de se estabelecer o que deveria ser moralmente aceito ou não pelo público foi propriedade dos padres católicos, a eles coube à definição do comum moralizante destinado as produções fílmicas. Esta situação

---

<sup>127</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 25/04/14.

<sup>128</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 53.

<sup>129</sup> MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 25/04/14.

<sup>130</sup> BLACK, Gregory D, *op. cit.*, p. 53.

<sup>131</sup> *Idem*.

<sup>132</sup> BLACK, Gregory D, *op. cit.*, p. 54.

culminaria em propostas ainda mais amplas e de alcance internacional. Antes, porém, foi no Código de Produção que o uso da moral se tornou bem mais evidente. A moralidade foi um tema evocado nos documentos anteriores, porém de forma indireta, sem um direcionamento que pudesse condensar uma série de medidas. No Código de Produção, podemos perceber o uso da moral de forma a criar uma orientação de conduta em seu contorno, nota-se a moral como objetivo de se tornar o comum a ser partilhado pelo público ligado ao cinema, é por meio dela que se deve pautar a orientação da intenção de uma sociedade tida como melhor, que pudesse inclusive atender aos interesses do que os próprios clérigos redatores do Código entenderam como “direita”.

Logo nos princípios gerais do Código de Produção<sup>133</sup>, temos a informação, no item um, de que: “Nenhuma imagem que possa reduzir os padrões morais dos que a vejam será produzida”<sup>134</sup>, e no item dois dos princípios gerais: “As normas corretas de vida, desde que cumpram as exigências do entretenimento, serão exibidas.”<sup>135</sup>

Os casos particulares, divididos em tópicos e subtópicos, trazem recomendações com base nas exigências morais dos itens gerais que giram em torno de:

1) Crimes contra as leis: Com destaque para os cuidados com as imagens de assassinatos de forma que estas não inspirassem o crime, e no que se referem aos métodos dos crimes, este tópico informa uma série de recomendações para que cenas de roubo, dinamitações de trens, minas e edifícios, cenas com armas de fogo, contrabando e tráfico não fossem detalhadas, o tráfico de drogas jamais deveria ser mostrado e o uso de bebidas alcoólicas merecia ressalvas. Também se invoca a necessidade de se evitar cenas em filmes que colocassem personagens contra as leis. Os autores até demonstram entender que por vezes, para dar sustentação à trama, este tipo de cena se faz necessário, mas recomendam que a apresentação não deva jogar a simpatia do público em favor do criminoso e contra a lei, nem contra aquele que o puniu. Os tribunais do país nunca deveriam ser apresentados como injustos;

---

<sup>133</sup> Pode-se ler o Código de Produção na íntegra nos anexos do final deste trabalho, na língua original (inglês).

<sup>134</sup> Disponível em: [https://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](https://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf)  
O código de produção também se encontra disponível nos seguintes links:  
<http://www.und.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm>, consultado em 10/07/2016 ou disponível em:  
<http://www.colorado.edu/AmStudies/lewis/film/productcode.pdf> consultado em 10/07/2016.

<sup>135</sup> Disponível em:  
[HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](https://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 10/06/2014.

2) Sexo: Para este item específico, o Código recomenda que a santidade da instituição do casamento e do lar devem ser preservadas, e para isso as imagens fílmicas não devem exibir formas vulgares de relações sexuais como situações comuns. O adultério não deveria ser explicitamente tratado ou mesmo apresentado como algo atraente. As cenas de paixão deveriam ser evitadas, e os beijos e abraços lascivos, seduções, perversões assim como as posturas sugestivas ao sexo, não deveriam ser mostradas.

Neste item, uma situação particular nos chama a atenção. Trata-se da proibição de cenas que apresentassem “escravidão branca” e relações sexuais entre as “raças” branca e negra. A miscigenação era proibida, e estas recomendações estavam em conjunto com cenas de higiene sexual e doenças venéreas, de nascimento de crianças ou mesmo de órgãos sexuais infantis;

3 e 4) Obscenidade e Vulgaridade: Recomenda que os indivíduos deveriam sempre estarem propensos ao “bom gosto”, e assim gestos, palavras, músicas, piadas e referências impróprias e vulgares, mesmo quando entendidas apenas por parte do público, estavam proibidas;

5) Profanação: Expressões consideradas profanas estavam proibidas, entre elas, o uso indevido das palavras Deus, Senhor e Jesus Cristo;

6 e 7) Trajes e Danças: A nudez completa estava totalmente proibida, pois era considerada uma imoralidade, e cenas que apresentavam pessoas se despindo deveriam ser evitadas. Danças indecentes ou que apresentavam movimentos indecentes foram consideradas obscenas, portanto, também proibidas;

8) Religião: Traz a advertência de que nenhum filme deve expor ao ridículo qualquer fé religiosa, que os ministros da religião nunca devem ser utilizados como vilões e que as cerimônias religiosas, quando exibidas, deveriam ser cuidadosamente e respeitosamente tratadas, uma vez que eles entendiam que cenas que ridicularizassem os ministros da religião poderiam ganhar a direção da ridicularização da religião em geral, o que era considerado uma indecência contra os guardiões da moral;

9 e 11) Locais e Títulos: A ambientação de quartos deveria ser regida pelo bom gosto e pela delicadeza, e os títulos de filmes que trouxessem obscenidade e indecências deveriam ser proibidos;

10) Sentimentos nacionalistas: A bandeira deveria ser usada com respeito e cidadãos proeminentes, instituições e história de outras nações deveriam ser tratadas de forma respeitosa;

12) Assuntos a serem reprimidos: Enforcamentos e eletrocuções, brutalidades, métodos de terceiro grau, crueldades contra crianças e animais, vendas de virtudes femininas e intervenções cirúrgicas deveriam ser tratadas nos limites cuidadosos do bom gosto.<sup>136</sup>

Em seguida, o texto contém uma parte que justifica as razões subjacentes ao Código de Produção. Nela, os clérigos reconhecem a importância do entretenimento para a alma dos seres humanos, mas advertem que o mesmo pode ser útil ou prejudicial à “raça humana”, e por isso, deve ser distinguido entre os que visam melhorar a “raça” e os que tendiam a degradar os seres humanos. O entretenimento cinema foi entendido neste documento como algo que entra diretamente na vida de homens, mulheres e crianças e os afeta de perto, pois “ocupa suas mentes durante horas e atinge a totalidade de suas vidas”<sup>137</sup>, o que denota que “um homem pode ser julgado pelo padrão moral de seu entretenimento tanto quanto pelo padrão de sua obra como cristão”<sup>138</sup>. O entretenimento correto levanta todo o padrão de uma nação, enquanto o contrário reduziria as condições de vida morais adequadas. Reside aí o fato destes clérigos fazerem constar no documento a importância das suas respectivas concepções de moral, pois segundo eles, elas deveriam ser universalmente reconhecidas.<sup>139</sup>

Também o caráter artístico do cinema mereceu reflexão. Foi considerado como tendo o mesmo objetivo de outras artes, que consistia na concepção dos elaboradores do Código, em apresentar o pensamento humano, as emoções e as experiências por meio de um apelo a alma através dos sentidos. A arte para eles pode ser moralmente boa, “elevando o nível moral dos homens por meio da boa música, da excelente pintura, da autêntica ficção, da poesia e do drama”<sup>140</sup>. E também moralmente má, tratando os mesmos exemplos de forma obscena e indecente.<sup>141</sup>

Mas como definir se uma arte é boa ou má? Os clérigos consideram que muitos discordam da dualidade da arte entre boa ou má, associando-a totalmente a imoralidade,

---

<sup>136</sup> Disponível em:

[HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 11/06/2014.

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Idem.*

não importando a forma em que ela pudesse ser representada. Neste quesito, eles argumentam que existem duas situações, que correspondem à intenção do artista e a recepção do público. Na primeira, eles consideram que a arte é produto de uma mente que era moralmente ruim ou boa no ato de criação, e esta arte entraria em contato com outras mentes também moralmente boas ou ruins que recepcionariam as obras. Nos dois casos, os criadores do Código defendem que a arte deveria conter uma qualidade, um conteúdo e um significado moral inconfundível, dando a entender que apenas os leigos em questão associados a *orbe* católica poderiam apontar para os artistas e público os caminhos de uma moralidade verdadeiramente correta digna de ser seguida.<sup>142</sup>

Com base neste argumento, pode-se perceber que os redatores do Código atribuem ao cinema um papel peculiar associado a uma moralidade “mais importante”, devido a seu significativo alcance popular, e por este motivo o cinema deveria ser controlado em sua imoralidade, a princípio naquelas mentes que produzem o cinema, para em seguida se voltarem para o público que o recebe. O cinema em suas concepções “reproduz a moral dos homens que usam as imagens como um meio para a expressão de suas ideias e ideais”<sup>143</sup>, e por isso “afetam os padrões morais daqueles que, por meio da tela, tomam para si estas ideias e ideais”.<sup>144</sup>

Ou seja, para o cinema, deveria haver a configuração de uma noção de moral especial, pois a arte em movimento, na concepção dos clérigos, “combina os dois recursos fundamentais de olhar para uma imagem e ouvir uma história”<sup>145</sup>, e por este motivo, poderia atingir todas as classes da sociedade, diferente de outras artes que requereriam uma maior erudição. A capacidade de reprodução em série do cinema também chama atenção dos autores, que consideram que as películas poderiam chegar a lugares que outras formas de arte jamais chegariam, e isto causou preocupação nos agentes do Código, uma vez que eles entendiam que as pequenas comunidades, por estarem distantes da sofisticação e da rigidez que na maioria das vezes acontece nos

---

<sup>142</sup> Disponível em:

[HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 11/06/2014.

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> *Idem.*

<sup>145</sup> *Idem.*

padrões morais das cidades maiores, poderiam ser rapidamente e facilmente alcançadas por qualquer tipo de filme.<sup>146</sup>

Os padrões morais corretos deveriam, na lógica dos redatores, serem apresentados nos filmes, e se tal situação fosse plenamente alcançada, isto seria bastante positivo para a sociedade, pois as imagens em movimento, além de melhorarem a humanidade, exerceriam um grau elevado de influência. Eles chegaram inclusive a afirmar que esta difusão poderia inculcar princípios corretos, construir o caráter e inclusive favorecer as ideias à direita.<sup>147</sup>

Portanto, estas foram as principais diretrizes do Código de Produção para o cinema. Pode-se notar que ela apresenta temas variados que os produtores de cinema deveriam se preocupar na fabricação de filmes, de forma que eles pudessem autorregular as películas e assim evitar que as recomendações do Código pudessem chegar ao público. Diante de temas variados que não deveriam permear o cinema, entendemos que a moral foi o elemento que condensou as justificativas dos clérigos para tais proibições. A moralidade, mesmo podendo ser uma crença de fato para aquelas pessoas que a defendiam e que dela se apropriaram, foi também usual para que por meio dela se atingisse interesses maiores, como o controle do público e o temor de seu desvirtuamento da comunidade religiosa. Porém, mesmo com tanto dispêndio e esforço para que este fim pudesse ser alcançado, os rumos desta tentativa de controle do cinema com base em orientações clericais ainda encontrariam novos entraves.

Isto se deve ao fato de que, apesar de terem tido praticamente toda a propriedade de redigir o Código de Produção, ainda assim quem ficou responsável por aplicá-lo para a indústria foi o MPPDA (*Hays Office*). No entanto, uma situação iria modificar os planos de direcionamento do cinema pelos agentes do Código de Produção. Uma cláusula imposta pelos produtores dizia respeito ao fato de que eles, e não o MPPDA, teriam a última palavra nas decisões sobre os conteúdos dos filmes. No caso de uma produtora considerar que o MPPDA pudesse ter feito uma interpretação equivocada do Código de Produção, um conselho de produtores, que não poderiam ser membros do

---

<sup>146</sup> *Idem.*

<sup>147</sup> Disponível em: [HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](https://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 11/06/2014.

MPPDA, decidiria sobre a censura ou não da cena ou filme em questão. Apenas com esta cláusula os produtores de Hollywood aceitaram o Código.<sup>148</sup>

Por meio desta cláusula, percebemos que houve muita relutância por parte dos membros do conselho dos produtores em aceitar as exigências do Código de Produção, fato este que bastante contribuiu para a sua ineficácia e a conseqüente tomada de novas atitudes por aqueles que defendiam a moralização do cinema.

Outra situação que também pode ser considerada como influencia na impotência da aplicação esperada pelos agentes do Código de Produção, foi o consenso entre as partes envolvidas de que a participação católica deveria ser mantida em segredo. Também as situações que envolviam a implementação do Código não foram divulgadas, ou seja, eram discutidas internamente, sem alcance público.<sup>149</sup>

Com base nestas medidas, indagamos quais seriam os motivos pelos quais a participação católica deveria ser mantida em sigilo? Existiriam outras intenções de grupos católicos em influenciarem por meio de suas convicções a prática do cinema que não fossem apenas a manutenção do poder sobre a moralidade em suas comunidades? O que se pretendia realmente alcançar com este malfadado acordo entre católicos, empresários do cinema e Will Hays? Não seriam três intenções particulares e conflitantes? Mas ainda assim, há algum elemento que poderia dar sustentação comum a interesses díspares, e que em torno dele pudesse fazer sentido tal união?

No nosso entendimento, o que possibilitou tais agregações direcionadas ao cinema gira em torno do direcionamento para a ideia de moral. Mais uma vez, em mais um documento criado por grupos que procuravam ser guias de conduta que iluminariam o sentido do cinema para o público, é o uso da moral que novamente dá esta sustentação, pois sob a alegação de imoralidade no cinema, empresários, clérigos e religiosos, mesmo com opiniões e visões divergentes sobre os caminhos que o cinema deveria trilhar, ao menos por alguns momentos, aliás, bastante dispendiosos em se tratando de todo processo que envolveu a elaboração do Código de Produção, se prontificaram a se unir em torno de um comum que pudesse autocontrolar o cinema. É por tentar condensar interesses díspares que, no caso específico do Código de Produção,

---

<sup>148</sup> BLACK, Gregory D. *Hollywood Censurado*. (Edição espanhola a cargo de Luis Elbert e traduzida por Isabel Ferrer). Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998, p. 58.

<sup>149</sup> MALTBY, Richard, VASEY, Ruth. 1929-1932: Creating the Production Code. In: *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/>  
Consultado em: 06/11/14.

sobretudo em relação aos documentos formulados anteriormente com finalidades similares, entendemos que o uso da moralidade se dá de forma muito mais intensa e enfática. Ou seria a interferência católica mais consistente neste processo o motivo da maior amplitude no uso da moral para o cinema, se partimos do princípio de que em muitos casos a religião traz para si a propriedade suprema de se falar sobre moral?

Interessante notar que, mesmo representando diretrizes de cunho moralizante, a própria palavra “moral” não aparece no documento original da *Formula* e nem mesmo no *Dont's and be a Carefuls*, dois documentos anteriores ao Código de Produção que também apresentavam normas que pudessem estabelecer uma conduta autorregulatória para a indústria de cinema, e que não contaram com uma interferência tão consistente de clérigos católicos. Já no documento oficialmente escrito para as diretrizes do Código de Produção, onde consideramos que a busca de um controle do cinema se fundamentaria em uma maior ênfase numa noção específica de moral a ser partilhada, logo no preâmbulo, a preocupação com a moralização aparece de forma direta, como se percebe:

“Assim, embora em relação a imagens em movimento, principalmente como entretenimento, sem quaisquer fins explícitos de ensino ou propaganda, devemos saber que o cinema, dentro de seu próprio campo de entretenimento, pode ser diretamente responsável pelo progresso espiritual ou moral, para melhorar a vida em sociedade e para oferecer o pensamento correto.”<sup>150</sup>

E também logo na primeira informação dos princípios gerais encontra-se a recomendação de que “Nenhuma imagem será produzida com a intenção de reduzir os padrões morais dos que vão vê-la. A simpatia do público nunca deve ser levada para o lado do crime, do delito, do mal ou do pecado.”<sup>151</sup>

Os produtores de Hollywood não cumpriram as diretrizes estabelecidas pelo Código de Produção. Os clérigos, por sua vez, não abriram mão de serem os legitimadores do direcionamento e da partilha da noção de moral que deveria ser difundida e seguida pelo público do cinema. O conflito estava armado.

---

<sup>150</sup> Disponível em:

[HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 10/06/2014.

<sup>151</sup> Disponível em:

[HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](HTTPS://soma.sbccc.edu/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf) - Consultado em 10/06/2014.

### 1.8 O *Production Code Administration (PCA)*: A certificação moral selada.

O Código de Produção, na ótica de Richard Maltby e Ruth Vasey, acabou servindo por parte dos produtores como uma espécie de “pesquisa de audiência”, onde se nota que eles optaram por organizarem seus produtos por meio de um sistema de classificação, destinando os filmes a públicos diferenciados, que variavam entre filmes para “pessoas inocentes” e filmes para “sensibilidades sofisticadas”.<sup>152</sup> Ou seja, os objetivos iniciais do Código não foram plenamente alcançados por seus idealizadores.

Visando novamente uma aplicabilidade mais eficaz das diretrizes moralizantes ao cinema, em junho de 1934, o Conselho do MPPDA criou o *Production Code Administration (PCA)*. Os filmes que passassem pelo *PCA* ganhariam um selo, que era mostrado nas exhibições.<sup>153</sup> Todas as grandes empresas concordaram em não distribuir filmes sem o certificado. A cláusula penal imposta era uma multa de 25 mil dólares para quem violasse a nova resolução.<sup>154</sup>

Este sistema de autorregulação enfim deu resultado. Com a influência dos clérigos, que inclusive já haviam se organizado por meio da Legião da Decência, que por sinal mantinha seu próprio sistema de classificação, o objetivo direto foi alcançado. *FOX*, *RKO*, *Universal* e *Columbia* se adaptaram a esta autorregulação. *Paramount* e *20th Century* mostraram progressos. Apenas a *Warner* relutou a princípio a autorregulação. Mas com a restrição de muitos filmes antes do lançamento, todas acabaram se adaptando.<sup>155</sup>

O percurso que movimentou as primeiras décadas do século XX na intenção de se controlar o cinema atingindo a indústria foi muito agitado. Várias foram as tentativas de controle, que variavam entre a proposta de autorregulação da indústria por meio de associações, assim como a prática direta da censura. Grupos considerados conservadores diante da novidade técnica e artística, e também temerosos com o poder de alcance do cinema sobre as massas, fizeram suas respectivas pressões e agiram conforme lhes convieram em relação aos desígnios do cinema. Para os empresários do

---

<sup>152</sup> MALTBY, Richard, VASEY, Ruth. 1929-1932: Creating the Production Code. In: *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 06/11/14.

<sup>153</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 27/04/14.

<sup>154</sup> *Idem*.

<sup>155</sup> *Idem*.

ramo, a censura era por demais maléfica, pois interferia na movimentação de suas finanças. Os produtores cinematográficos relutaram e muito questionaram a censura, prejudicial a seus negócios, conseguindo, inclusive, algumas vitórias.

Porém, no contexto do início da década de 1930, o cinema continuava, sob a ótica de muitos, imoral, já dando mostras de que continuaria seu caminho superando obstáculos. Filmes continuavam sendo produzidos com relativa liberdade de criação, escapando muitas vezes do crivo da censura e alimentando um público consumidor. A preocupação com o que as telas das salas de cinema poderiam descarregar na sociedade continuava forte por parte de muitos. Coube a elementos integrantes da Igreja Católica Romana dos Estados Unidos o papel preponderante na tentativa de tentar direcionar o que se deveria entender sobre o cinema na década que se iniciava. É neste contexto que se dá o surgimento da Legião da Decência.

Uma nova etapa de tentativa de atitudes direcionadas ao cinema se iniciava. A Igreja Católica dos Estados Unidos assumiu as rédeas do processo que inclusive contou com a participação oficial do Vaticano, se tornando, a partir de então, um movimento transnacional organizado direcionado ao complexo cinematográfico.

## CAPÍTULO 2: O CATOLICISMO INSTITUCIONALIZADO E O CINEMA: DA VIGILÂNCIA A EDUCAÇÃO MORAL.

### 2. O cinema e os católicos no interior da Liga das Nações

O encontro entre cinema, associado a indústria, e práticas religiosas, principalmente relacionadas a Igreja Católica, se visto com distância, pode parecer, para muitos, que não permitem elos em comum, como sugerem Daniel Biltereyst e Daniela Gennari.<sup>156</sup> Enquanto a indústria de cinema é vista como algo que busca sucesso rápido e enormes lucros financeiros com base na venda do produto filme, de acordo com os autores, o negócio principal da Igreja tende a ser a intervenção sobre a espiritualidade e os valores pessoais e sociais, a fim de construir uma ordem legitimadora de suas convicções.<sup>157</sup>

No entanto, apesar deste aparente caminho oposto, Daniel Biltereyst e Daniela Gennari entendem que estas duas organizações se convergem em vários pontos cruciais. Ambas as esferas lidam com valores, histórias e imagens que são voltadas para a sociedade de massas.<sup>158</sup> Os autores indicam também que outro ponto de semelhança entre Igreja Católica e indústria de cinema corresponde as suas estruturas organizacionais, sobretudo quando se compara o Vaticano a Hollywood. Durante os seus tempos áureos no século XX, tanto o Vaticano como o MPPDA (*Motion Pictures Producers and Distributors of America*) estiveram no topo hierárquico de suas esferas, mantendo um poder quase que absoluto sobre todas as organizações que faziam parte de seus raios de influência.<sup>159</sup> Apesar disso, os autores entendem que por mais que a estrutura da Igreja possa ter sido hierárquica, ainda assim ela apresentava um emaranhado de ordens e outras organizações a ela relacionadas, inclusive com grandes diferenças nos níveis regionais e nacionais.<sup>160</sup> Este complexo de ordens e organizações citado pelos autores, no nosso entendimento, lidou com as atividades cinematográficas

---

<sup>156</sup> BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015, pp. 4-5.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri, *op.cit.*, p. 5.

<sup>159</sup> *Idem*.

<sup>160</sup> BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015, p. 5.

de formas variadas, porém baseados em um argumento comum: o discurso constructo moralizante.

Portanto, o que se percebe é que as atitudes e medidas tomadas por aqueles que queriam, de uma forma ou outra, tentar manter o cinema sob controle de seus respectivos desígnios nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, como mostrado no capítulo anterior, foram acompanhados com muita atenção pela Igreja Católica que, também e ao seu modo, se movimentou em relação ao assunto. Como já frisamos, o cinema causava incômodos, sobretudo, em relação a popularidade por ele alcançada.

Tal circunstância se deve também ao fato de que a concretização do cinema como um mecanismo de diversão popular nos Estados Unidos foi acompanhada pelo preconceito das elites contra o gosto popularesco, que de acordo com Cláudio Aguiar de Almeida, na percepção dos católicos necessitaria ser disciplinado e censurado.<sup>161</sup> Desempenhados também por diversos grupos além dos católicos, as pressões pela disciplinarização e censura cinematográfica foram constantes no cinema norte-americano do início do século XX.<sup>162</sup>

Estabelecido como um dos principais meios de entretenimento das massas, o cinema, “ia tornando-se alvo de uma veneração que, em séculos anteriores, estivera reservada aos ícones”.<sup>163</sup> Produzidas pelo contato quase direto de seus modelos com uma película fotossensível, as imagens cinematográficas, da forma como concebe Claudio Aguiar Almeida, pareciam dotadas da mesma força das imagens “aqueiropoetas”.<sup>164</sup> Em seus dizeres: “Como as Verônicas, as imagens cinematográficas pareciam substituir a presença de “estrelas” e líderes políticos que tentariam substituir Jesus Cristo e outras divindades como objetos de veneração popular”.<sup>165</sup>

O cinema, elemento importante no processo de urbanização e industrialização, simbolizou também a diminuição do poder de controle localizado sobre os padrões de moralidade por parte de pregadores locais e ativistas católicos, como concebe Antônio

---

<sup>161</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002, p. 148.

<sup>162</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar, *op.cit.*, p. 232.

<sup>163</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar, *op.cit.*, p. 37.

<sup>164</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar, *op.cit.*, p. 37-38.

<sup>165</sup> *Idem.*

Carlos Gomes de Mattos.<sup>166</sup> De certo modo, o cinema rivalizou com a Igreja no quesito atração das atenções. Ir ao cinema e deixar de comparecer a missa pode ter sido a atitude de muitos que naquela época estavam entusiasmados com as imagens em movimento e seus potenciais narrativos.

Estas e outras situações causaram bastante incômodos em setores ligados ao catolicismo, e tais ocorrências levaram os católicos a manifestarem uma preocupação com o cinema de forma mais sistematizada. Surgiram, portanto, várias formas de organizações católicas, sobretudo regionais, voltadas para a tentativa de manter o cinema sob os desígnios da orientação da Igreja. Porém, as organizações regionais eram numerosas, e não havia uma política para o cinema comum que as orientasse. Também por este motivo, houve a necessidade por parte dos católicos de algo a nível internacional que pudesse organizar e orientar as condutas de forma transnacional, atingindo sobretudo as organizações regionais. Usando de sua força ideológica e hierárquica, medidas por parte do alto clero organizado foram tomadas nesta direção.

A necessidade de uma organização transnacional, segundo Guido Convents, se tornou mais nítida para os católicos após a Primeira Guerra Mundial.<sup>167</sup> Se os católicos tinham no horizonte a intenção de exercer um controle internacional sobre o cinema, eles necessitavam unir os esforços nacionais e construir uma política comum. O autor chama atenção para o fato de que na organização da Liga das Nações, logo após o fim da I Guerra Mundial, não se reuniram apenas lideranças de governos nacionais, mas também houve a participação de organizações internacionais que foram avaliadas como importantes pelas lideranças do evento.<sup>168</sup> Uma delas foi a *Catholic Union of International Studies*, criada em 1918, que tinha como objetivo representar todas as organizações católicas existentes, no intuito de defender uma Europa cristã unida. Porém, esta organização conviveu com a pressão de setores da Liga das Nações que não queriam a interferência católica.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 85.

<sup>167</sup> CONVENTS, Guido. Resisting the lure of the Modern World. Catholics, International Politics and the Establishment of the International Catholic Office for Cinema (1918-1928). In: BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015, p. 20.

<sup>168</sup> *Idem*.

<sup>169</sup> CONVENTS, Guido. Resisting the lure of the Modern World. Catholics, International Politics and the Establishment of the International Catholic Office for Cinema (1918-1928). In: BILTEREYST, Daniel,

Sabe-se que o cinema alcançou neste contexto enorme popularidade em várias partes do mundo e, também por este ensejo, ele significou um tema que causou polêmica neste embate entre católicos e laicos no interior da Liga das Nações.

Visando ações voltadas para instrumentos da mídia de massa, entre eles o cinema, foi organizado no seio da Liga das Nações, conforme informa Guido Convents, o *International Committee for Intellectual Cooperation* (CICI), que contava com integrantes como Henri Bergson, Albert Einstein e Madame Curie, entre outros.<sup>170</sup> Os católicos se sentiram temerosos diante da criação deste comitê, pois o perceberam como uma ameaça que pudesse ter como intenção incentivar o pensamento leigo pelo mundo. Partiu daí a necessidade de criarem uma autodefesa, e assim surgiu o *Committee on Intellectual Cooperation of the Catholic Union*.<sup>171</sup> Todavia, paralelo a criação deste comitê, o autor informa que o *International Committee for Intellectual Cooperation* apresentou e aprovou um memorando sobre as relações do cinema com a vida intelectual. Este memorando alertou sobre a importância do cinema, rádio e outras mídias como mecanismos importantes para transmissão internacional do conhecimento.<sup>172</sup> Guido Convents comenta que o *International Committee for Intellectual Cooperation* foi ainda mais além: ele sugeriu que fosse criado no interior da Liga das Nações um comitê permanente para estudos do cinema não somente apenas pelo seu viés artístico ou pelo seu caráter industrial, mas como uma ferramenta para auxiliar na educação dos povos. Eles formularam inclusive a proposta de se criar uma organização internacional para o cinema educativo com sede na França. Ainda havia o fato de que alguns representantes deste comitê eram a favor do secularismo e opunham-se a organizações católicas e a relações diplomáticas com o Vaticano.<sup>173</sup>

Os católicos organizados no seio da Liga das Nações, por sua vez, viram esta proposta do comitê como um complô que lhes era contrário. Um grupo constituído por pessoas declaradamente anticlericais, em um movimento internacional sob os auspícios da Liga das Nações, que visava atribuir sentido ao cinema, lhes representava uma

---

GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015, pp. 20-21.

<sup>170</sup> CONVENTS, Guido, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> *Idem.*

<sup>173</sup> *Idem.*

verdadeira ameaça. Não tardou para que os católicos organizados desenvolvessem estratégias para combater o que consideraram um “ataque”.<sup>174</sup>

## **2.2 O *Office Catholique Internationale Du Cinema* – OCIC: um projeto moral transnacional**

Com base nas discussões sobre cinema realizadas no interior da Liga das Nações, percebe-se que os católicos sentiram a necessidade do surgimento de um organismo internacional sistematizado, que pudesse agrupar as iniciativas católicas no domínio do cinema em nível internacional e confrontar as suas experiências em nível local.

Em 1928, na cidade holandesa de Haia, por ocasião do congresso da *L'Union Internationale des ligues Féminines Catholiques*, ocorreu uma reunião de católicos organizados para se discutir assuntos direcionados ao cinema, com representantes de quinze países. Esta reunião deu origem ao *Office Catholique Internationale Du Cinema* – OCIC.<sup>175</sup>

Entre os motivos do OCIC ter se originado no interior do congresso da *L'Union Internationale des ligues Féminines Catholiques*, reside o fato de que o papa Pio XI<sup>176</sup> tirou proveito da oportunidade do congresso e sugeriu que também ocorressem debates entre católicos que se manifestaram preocupados com os problemas apresentados pelo cinema. Mediante a sugestão papal, durante três dias, as delegações presentes, além de apontarem e questionarem os efeitos negativos do cinema, procuraram soluções para mudar a situação que lhes incomodavam e também buscaram meios de incentivar a criação de filmes que condiziam com as suas demandas morais, uma vez que os participantes reconheceram que o cinema já não tinha mais fronteiras e por isso

---

<sup>174</sup> CONVENTS, Guido. Resisting the lure of the Modern World. Catholics, International Politics and the Establishment of the International Catholic Office for Cinema (1918-1928). In: BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015, pp. 21-22.

<sup>175</sup> RIBEIRO, José Américo. O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 157.

<sup>176</sup> Vale enfatizar que o mesmo papa Pio XI seria, anos mais tarde, o signatário da Encíclica *Vigilant Cura*, documento oficial do Vaticano direcionado ao cinema.

precisavam obter uma solução para este problema mediante as autoridades internacionais.<sup>177</sup>

A necessidade de censura como instrumento de resguardo da moral pode ser considerada uma das principais atribuições defendidas pelo OCIC.<sup>178</sup> Algumas atitudes neste sentido foram propostas, tais como a criação de comitês de censura, salas específicas de exibição e controle na exposição e distribuição de filmes.<sup>179</sup>

O OCIC formulou uma proposta de classificação dos filmes conforme as orientações morais católicas. A grande preocupação era a desvirtuação dos costumes tradicionais das famílias cristãs.

“3 – Para todos

É um filme que pode ser visto por todas as pessoas inclusive pelas crianças. Seu tema tem uma tendência moral positiva ou neutra.

Conveniente para crianças em idade escolar.

Os detalhes antieducativos só serão tolerados se forem corrigidos no contexto da obra, ou se tornarem sem importância no conjunto da obra. As manifestações sentimentais não podem destoar da vida familiar cristã.

3 bis – Para as Famílias.

Os detalhes dos filmes serão de tal natureza que nunca poderão chocar as crianças ou os adolescentes normais, educados com prudência no meio familiar; as intimidades e as atitudes desonestas e também as manifestações de amor não poderão chegar a perturbar seriamente o adolescente; qualquer tipo de cena de sexo não poderá aparecer nem explicitamente e muito menos implicitamente, com vista a transgredir a autoridade das leis morais e civis.

4 – Para Adultos

É uma vasta categoria que classifica os filmes que descrevem a vida como ela é, com suas taras, suas misérias suas situações irregulares; ou seja aquelas atitudes que jamais poderiam ser aprovadas, ou mais ou menos aprovadas.

Filmes em que o sujeito, a atmosfera ou o lugar não convêm de nenhuma maneira às crianças e aos adolescentes, e que para os adultos signifique somente pelo valor de recreação, sem grandes importâncias morais.

Esses filmes são caracterizados pelo fato de que os elementos bons dominam ou que os elementos maldosos são intoleráveis; o filme deve passar um conjunto bom, reconfortável, mais ou menos inofensivo para os adultos.

4 bis – Desaconselhável

Essa classificação trata de filmes que poderão prejudicar qualquer adulto. Resultado da tendência das idéias falsas, elementos notadamente contrários à moral, e em razão da atmosfera deprimente ou inconveniente.

A impressão do conjunto do filme torna-se deplorável, verdadeiramente nociva, mesmo naqueles filmes que atenuam o ambiente com a característica histórica ou humorística.

5 – Proscrito

<sup>177</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag. 12.

<sup>178</sup> HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da crítica cinematográfica no Brasil. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.16, n.1, jan/jun 2003, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, p. 39.

<sup>179</sup> BONEVILLE, Léo, *op. cit.*, pag. 12.

São os filmes que possuem abertamente uma idéia subversiva, ou falsa – com complacência na exposição de vícios, de crimes, ou de uma vida degradante, sem que os elementos bons e de real valor venham compensar, ou que o ambiente histórico, burlesco, inverosímil atenuem sensivelmente a impressão mórbida, ou nefasta produzida. Entrarão igualmente os filmes que atacam a religião.”<sup>180</sup>

Para alçar estes objetivos em relação ao filtro moral que deveria ser concebido ao cinema, o OCIC organizou uma rede de diretores em vários países e também organizou alguns encontros em cidades diferentes e, nestas ocasiões, foram debatidas as propostas da organização e os meios de ação. O OCIC passou a fornecer informações sobre filmes imorais e também negociou compra de filmes tidos como exemplares. As demandas dos serviços do OCIC, na medida em que ele ia se tornando mais conhecido por um público mais amplo, viam de muitos lugares, inclusive do Brasil.<sup>181</sup>

No Brasil, de acordo com Raquel Costa Santos, desde da década de 1930, houve um direcionamento para que o país pudesse ser inserido como integrante do OCIC. Intelectuais católicos brasileiros interessados no cinema, não tinham como intenção apenas o acesso às discussões que se davam em âmbito internacional, mas também como ambicionavam estarem por dentro das diretrizes empreendidas pelo OCIC, uma vez que este órgão, naquele contexto, pode ser considerado a maior organização que representava os interesses dos católicos diante do cinema, já que a encíclica *Vigilanti Cura* foi redigida e publicada em 1936. Por meio do Secretariado de Cinema da Ação Católica, os intelectuais católicos brasileiros, ligados ao cinema, obtiveram filiação ao OCIC em 1939.<sup>182</sup>

Esta vontade dos intelectuais católicos brasileiros encontrou amparo nas propostas do OCIC, pois este órgão leigo tinha como objetivo se tornar uma organização transnacional católica para o cinema, além de também ter como propósito a criação de organizações sob a orientação católica nos países que ainda não a possuíam e, assim, auxiliar a criação de coordenações específicas para expandir seus esforços,

---

<sup>180</sup> ALCÂNTARA, Maria Beldi de. A entrada da Igreja no escurinho do cinema: a censura católica ante a produção cinematográfica ante os anos 20 aos 60. (Tese). Departamento de Sociologia-USP. São Paulo: USP, 1997, pp. 76-77.

<sup>181</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag. 13.

<sup>182</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, pp.62-65.

visando atingir todas as áreas do cinema.<sup>183</sup> O OCIC pretendia fornecer as coordenadas para os grupos organizados nos respectivos países sobre as orientações cinematográficas católicas moldadas pelo seu comitê central, conforme debatidas em congressos. O OCIC também tinha como intenção colocar estes centros nacionais em conexões uns com os outros, formando uma espécie de rede, para que desta forma eles pudessem partilhar experiências e também formar um núcleo de pressão conjunta sobre a indústria de cinema, mediante a união das forças católicas espalhadas pelos diversos países onde ele se fizesse representar, se convertendo assim em uma poderosa organização capaz de exercer influência na produção dos filmes em escala global.<sup>184</sup>

Além destes objetivos, o OCIC tentou empreender um ambicioso projeto de criar uma produtora internacional de cinema católico, inclusive por meio da exploração dos filmes sonoros, novidades daquela época. No entanto, dificuldades de obter apoio financeiro do Vaticano e concorrência com as grandes companhias de cinema americanas e europeias, que já vislumbravam monopolizar o mercado de cinema sonoro, inibiram o processo.<sup>185</sup>

O cânone Joseph Reymond, o diretor geral do OCIC, foi o responsável por informar a Santa-Sé acerca das atividades e pretensões da organização. Ele solicitou que a mesma pudesse convocar os católicos a agirem dentro de seus próprios países conforme suas possibilidades, incentivando ações de censura e difusão de cotações morais, e desta forma ele esperava que atitudes individuais pudessem gerar uma ação transnacional em favor da moralização católica para o cinema.<sup>186</sup> No final da década de 50, o OCIC já agrupava militantes católicos de 32 países.<sup>187</sup>

O OCIC foi reconhecido oficialmente pelo Vaticano em 1935, tendo ligações oficiais com o mesmo na questão do cinema por intermédio da Comissão Pontifícia para

---

<sup>183</sup> BERUBÉ, Robert-Claude. (Directeur). Les Prix de l'Office Catholique International du Cinéma. In: *Séquences: la revue de cinéma*, Numéro 23, décembre 1960, p. 30-31. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1153327/52107ac.pdf> Consultado em 10/09/2015.

<sup>184</sup> *Idem*.

<sup>185</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag.14-17.

<sup>186</sup> BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinema et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998, pag. 13.

<sup>187</sup> Ver: DALE, Frei Romeu. *Igreja e comunicação social*. São Paulo: Paulinas, 1973 e RIBEIRO, José Américo.

os Meios de Comunicação Social e dos Conselhos Pontifícios para a Cultura, para os Leigos e para a Propagação da Fé, que eram órgãos relacionados a Secretaria de Estado do Vaticano. O próprio papa Pio XI escreveu uma carta de apoio ao OCIC.<sup>188</sup>

Vale ressaltar que, como veremos adiante, o OCIC exerceu grande influência na organização católica para o cinema no Brasil, sobretudo por intermédio da Ação Católica Brasileira e seus respectivos departamentos voltados para o cinema.

### **2.3 O Vaticano e Hollywood: A Legião da Decência**

As políticas praticadas pelas configurações da Igreja Católica em suas particularidades em cada contexto e região específica, tendo inclusive o OCIC uma grande importância neste aspecto, mostravam um crescimento cada vez maior das preocupações desta instituição com os percursos que o cinema e a sua consequente popularização vinham tomando.

Apesar da necessidade de moralização do cinema não ter se convertido em uma questão absolutamente ligada a religiosidade cristã, seja ela católica ou não, como já exemplificado neste trabalho, pode-se notar que a religiosidade cristã teve o papel mais preponderante na questão de se buscar um modelo ideal moralizante para as atividades cinematográficas. É do entendimento de muitos que já se debruçaram sobre o tema a “apoderação” da religião sob o domínio da moral, e mesmo diante dos questionamentos que envolvem os motivos de tal poder gregário em torno de um aspecto imaginário e constructo da condição humana, a intenção de se domar as diretrizes do cinema, a partir da década de 1930 nos Estados Unidos, teve no catolicismo organizado por meio da Legião da Decência o papel de protagonista.

Outras vertentes do cristianismo organizado deram apoio e colaboraram muito com a atitude dos católicos. Os principais órgãos do protestantismo e de sua imprensa, como *The Protestant Federal Council of Churches of Christ in America* (com mais de 20 milhões de membros no período), a *The United Presbyterian Assembly*, *The Massachusetts Civic League*, *The Christian Endeavour Union*, *The Oregon Methodist Conference* e a *National Conference of Christians and Jews*, endossados pelo *New York Times*, apoiaram a proposta de moralização do cinema nos Estados Unidos. Luiz Vadico estima que ao todo 24 associações protestantes e organizações judaicas

---

<sup>188</sup> *Organização Católica Internacional do Cinema e do Audiovisual*. (Documento). 1988. Centro Loyola de Fé e Cultura. PUC-Rio, Rio de Janeiro.

cooperaram com a Legião da Decência, o que resultou, na prática, no que pode ser considerado um ecumenismo em torno da defesa da ideia de uma tradição moral norte-americana.<sup>189</sup>

O início dos anos 1930 pode ser considerado um período de conservadorismo moral muito intenso na cultura norte-americana, e por isso os censores estatais procuraram aplicar leis mais rígidas.<sup>190</sup> Um fator que ilustra tal afirmação diz respeito ao fato de que, até o final do ano 1932, cerca de 40 organizações religiosas fizeram pedidos de regulamentação federal da indústria de cinema.<sup>191</sup> A pressão estava forte. Os primeiros meses de 1933 apresentaram quedas nos lucros da indústria. Chegou-se inclusive a temer pela falência da indústria de cinema.<sup>192</sup>

No entanto, os protestos públicos contra a imoralidade nos filmes já vinham do período anterior à 1930. Estes protestos levaram a indústria cinematográfica a tomar medidas visando uma reforma. Uma das primeiras medidas foi a organização do *Motion Picture Producers and Distributors of America*, sob a liderança de uma pessoa bastante importante para a relação entre moral e cinema no contexto, o Sr. Will H. Hays, como já comentado neste trabalho. Retomanos o nome de Will Hays pois ele novamente terá participação nas decisões sobre os rumos do cinema moral, já que teve papel importante na organização da Legião da Decência e conseqüentemente como articulador das propostas papais para o cinema por meio da encíclica *Vigilant Cura*.

Isto porque Will Hays insistiu que muito mais que uma ação econômica seria necessária para lidar com a crise que as indústrias de cinema enfrentavam por conta da pressão moralizante via censura. Para ele, apenas a aplicação mais rígida do Código de Produção poderia manter a simpatia do público e amenizar a coação por uma intervenção federal.<sup>193</sup> No entanto, no início dos anos 1930, a aplicação mais rígida do Código de Produção não surtiu o efeito esperado na qualidade dos filmes, ocorrendo na verdade o contrário, ou seja, uma nova remessa de excessos, que acabaram por provocar

---

<sup>189</sup> VADICO, Luiz. “Limpei as veredas!”: Religião, sociedade e cinema: um embate de conseqüências estético-narrativas. In: *Estudos de Religião*, v.24, n. 39, pp. 197-212, jul/dez. 2010.

<sup>190</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 27/04/14.

<sup>191</sup> *Idem*.

<sup>192</sup> *Idem*.

<sup>193</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 27/04/14.

os bispos norte-americanos da Igreja Católica. Esta situação abriu espaço para a criação da Legião da Decência.<sup>194</sup>

Uma vez temerosos em sofrerem ainda mais as consequências da censura oficial, os responsáveis pela manutenção do Código de Produção buscaram com bastante ênfase obter apoio e envolvimento da hierarquia da Igreja Católica, pois eles acreditavam que esta aproximação poderia atenuar a pressão. Assim, em 1933 os bispos católicos foram convencidos a participarem das atuações do Código de Produção e estabeleceram uma Comissão Episcopal sobre o cinema. Em abril de 1934, esta Comissão anunciou que iria recrutar um grupo de católicos e os membros selecionados se comprometeriam a manterem distância de praticamente todos os filmes, com exceção daqueles que ofendessem a decência e a moral cristã.<sup>195</sup>

Por outro lado, os bispos católicos dos Estados Unidos julgavam as várias comissões de censura estaduais e municipais que já existiam como insuficientes. Comprometida em movimentar os fiéis para aquilo que entendia como o “bom combate contra o mau cinema”, a pressão católica tinha uma significativa relevância, e muito em função disso “foi convidada pela indústria cinematográfica a se aproximar de Hollywood, para lá manter a vigilância”.<sup>196</sup>

Como descreve Cláudio Aguiar Almeida, “em 1933 os bispos norte-americanos assumiram a vanguarda do movimento em defesa da censura, organizando em âmbito nacional a Legião da Decência”.<sup>197</sup> Esta Legião, segundo o historiador, “iniciou uma forte campanha contra os filmes que julgava imorais, promovendo abaixo-assinados de cidadãos que se comprometeram a não assistir aos filmes que por ela eram taxados”.<sup>198</sup> O autor destaca que, com o apoio de judeus e protestantes, a Legião da Decência “conseguiu angariar onze milhões de assinaturas em dez semanas, forçando os produtores a cederem a suas reivindicações”.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p. 32-34.

<sup>197</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002, p. 223.

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> *Idem.*

Segundo Paul W. Facey, se tomarmos as páginas do jornal *The New York Times* como indicador da percepção do público norte-americano a respeito de práticas sociais em âmbito nacional, pode-se perceber que a Legião da Decência causou um forte impacto nas consciências norte-americanas no início de junho de 1934, uma vez que os leitores ficaram cientes de uma intensa campanha que estava em andamento<sup>200</sup>. Paul W. Facey comenta que, um jornal católico dos Estados Unidos publicou em 1934 uma visão sobre a Legião da Decência, afirmando que a “(...) Legião corresponde a milhões de americanos que assinaram um compromisso de ficarem longe dos filmes imorais”.<sup>201</sup>

Ressaltamos que neste período histórico, o cinema americano já exercia uma hegemonia no mercado mundial, inclusive brasileiro, e tudo o que lá acontecia referente ao cinema fazia ecos por aqui. Isto justificava, de acordo com os argumentos de Cláudio Aguiar Almeida, “o empenho dos católicos americanos no saneamento de filmes, uma vez que censurados nos Estados Unidos, também não seriam exibidos nos outros países”<sup>202</sup>. Tal situação, para o autor, também serve de explicação para o empenho e êxito da Legião da Decência americana em censurar alguns filmes considerados imorais, de acordo com o que esta organização acreditava ser o correto a ser seguido.<sup>203</sup>

Entende-se que, se a Legião da Decência causou grande impacto no país onde se concentravam as maiores produtoras e distribuidoras de filmes do mundo, era um caminho lógico os impactos desta organização alcançarem outros países.

O processo de surgimento da Legião da Decência, segundo Paul W. Facey, se deu justamente quando a indústria de cinema concordou em adequar seu produto a conformidade de normas morais estabelecidas pelo Código de Produção nos anos de 1929-1930. Percebendo que as normas impostas pelo Código de Produção estavam sendo por demais desrespeitadas, em novembro de 1933 bispos católicos norte-americanos nomearam uma comissão para planejar e conduzir uma intensa campanha contra os filmes tidos como imorais. Em 1934 esta comissão havia dado origem a uma

---

<sup>200</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*. New York: Arno Press: 1974, p. 34.

<sup>201</sup> America, LI (October, 6, 1934), 602. In: FACEY, Paul W, *op. cit.*, p. 35.

<sup>202</sup> Claudio Aguiar de Almeida, *op. cit.*, p. 223-224.

<sup>203</sup> *Idem.*

estrutura articulada, com comitês separados por funções administradas por líderes episcopais locais e demais seguidores que simpatizaram com a causa.<sup>204</sup>

A Legião da Decência não foi apenas a expressão espontânea de um sentimento público. Sua criação foi devidamente orquestrada para atingir um objetivo preciso: a aplicação do Código de Produção pela maquinaria existente. Objetivava-se pela Administração do Código de Produção a publicidade que a associação com os católicos poderia acarretar. Esta associação foi projetada para intimidar os produtores, muito mais que para infringir grandes danos econômicos.<sup>205</sup>

Embora tivesse grande apoio de grupos protestantes e judaicos, as atividades da Legião da Decência foram dirigidas e administradas principalmente entre membros da Igreja Católica. Para que este processo possa ser melhor compreendido, vale ressaltar que o próprio Código de Produção já havia sido articulado por católicos influentes na imprensa dos Estados Unidos. Entre eles, se destacam Martin Quigley, que publicava textos sobre filmes para influentes revistas, sempre defendendo que os filmes deveriam estar desprovidos de imoralidades, padre F.G Dineem, que teve um importante destaque ao intermediar em 1929 um conflito entre a censura oficial da cidade de Chicago, que já existia desde 1907, e os representantes da indústria cinematográfica, além de ter articulado juntamente com Martin Quigley, Padre Daniel Lord, Padre Wilfred Parsons e Padre Joseph I. Breen um documento contendo os princípios morais que lhes eram relevantes para o cinema e que deu origem ao Código de Produção.<sup>206</sup> Padre Martin Quigley e Padre Joseph I. Breen também destinaram esforços para a imprensa católica e conseguiram que o Vaticano publicasse alguns artigos elogiando as atitudes empreendidas pelo Código de Produção.<sup>207</sup>

Como percebe-se, a participação católica já era importante no intuito de se procurar uma moralização do cinema. O fato de o Código de Produção não ter levado ao resultado esperado pelos clérigos envolvidos pode ser considerado um dos principais

---

<sup>204</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 36-37.

<sup>205</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 27/04/14.

<sup>206</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p. 42-43.

<sup>207</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, p.43.

motivos da organização de uma nova alternativa de empenho, que resultou na Legião da Decência.

Martin Quigley, padre Wilfred Parsons e padre Joseph I. Breen passaram a ter encontros frequentes com Monsehor Corrigan, outro personagem influente que se destacou no quesito defesa pela moralização católica do cinema.<sup>208</sup> Em um destes encontros, monsenhor Corrigan sugeriu que a causa teria um efeito bem mais notório se o recém-nomeado apóstolo delegado dos Estados Unidos, o arcebispo Giovanni Cicognani, fizesse um grandioso pronunciamento público sobre o problema dos filmes no país. Giovanni Cicognani aceitou de prontidão a tarefa, e algumas semanas depois da solicitação, proferiu a sua acusação moral contra os filmes utilizando-se do seguinte argumento: “Os católicos são chamados por Deus, pelo Papa, pelos Bispos e pelos Padres a se unirem em uma vigorosa campanha para a purificação do cinema, uma vez que este possui uma ameaça mortal a moral”.<sup>209</sup>

As palavras do arcebispo incentivaram certamente ainda mais a ação da hierarquia católica. Reuniões entre os bispos para debaterem o cinema se tornaram mais frequentes, e a partir delas foi criado o *Episcopal Comitee on Motion Pictures* para melhor planejar, controlar e conduzir a campanha.<sup>210</sup> Isto deixa claro que a Legião da Decência, que surge cinco meses após a criação deste comitê e conseqüentemente em decorrência de toda a movimentação anterior, não foi apenas um movimento espontâneo, pois existiu uma atividade clériga consciente por parte de alguns representantes da Igreja Católica dos Estados Unidos, que trabalharam coletivamente para tentarem aos seus modos e de acordo com o que acreditavam solucionar o problema do cinema em território norte-americano. Ou seja, não foi por acaso que a Legião da Decência foi dirigida e principalmente localizada no interior da Igreja Católica.<sup>211</sup>

Vale ressaltar também que, toda a estrutura hierárquica da Igreja Católica é muito complexa, e por mais divergências que poderiam haver no que se refere a disputas internas entre seus representantes, ao menos na Legião da Decência como

---

<sup>208</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, p.44.

<sup>209</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, p.44-45.

<sup>210</sup> FACEY, Paul W, *op. cit.*, p.45.

<sup>211</sup> FACEY, Paul W.: *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*: New York: Arno Press: 1974, p.44-46.

movimento organizado percebe-se uma união coletiva como forma de partilhamento de um conservadorismo comum que fazia uso da moralidade como elemento aglutinador e que dava sentido e justificava as suas ações.

O cinema neste contexto já havia se tornado objeto de disputas e difusão de ideologias políticas e morais pelo mundo. Sendo os Estados Unidos o país detentor das maiores e mais poderosas indústrias de cinema, é compreensível que as atenções de grupos que pretendiam dominá-lo e/ou direcioná-lo se voltassem para lá. Nesta perspectiva, acontece uma conexão, no sentido de que era interessante para a Legião da Decência chamar a atenção do Vaticano para suas intenções e para o que ocorria em relação ao cinema nos Estados Unidos, assim como era interessante para o Vaticano se aproximar da Legião da Decência e se manter informado e influente no que se refere as situações que envolviam o cinema em território norte-americano e também em outras partes do mundo. Devido as circunstâncias, a aproximação entre a Legião da Decência e o Vaticano se fez interessante para ambos, e uma relação se fez inevitável. O resultado deste encontro se solidificou em um importante documento oficial da Igreja Católica Romana que influenciaria as práticas católicas para o cinema em boa parte do mundo, inclusive no Brasil. Tratava-se da Encíclica *Vigilanti Cura*, assinada pelo Papa Pio XI em 1936.

#### **2.4 A encíclica *Vigilanti Cura*: controle e educação moral**

O advento dos meios de comunicação de massa, a princípio, chamou atenção e causou preocupação no Vaticano. Os inventos científicos do final do século XIX e início do século XX, que proporcionaram novas formas de comunicação poderiam estar contribuindo, do ponto de vista da alta hierarquia católica, para a difusão de imoralidades que atingiam a santidade do matrimônio, como se nota neste discurso do Papa Pio XI por meio da encíclica *Casti Connubi* de 1930:

“16. Al ponderar la excelencia del casto matrimonio, Venerables Hermanos, se Nos ofrece mayor motivo de dolor por ver esta divina institución tantas veces despreciada y tan fácilmente vilipendiada, sobre todo en nuestros días. No es ya de un modo solapado ni en la oscuridad, sino que también en público, depuesto todo sentimiento de pudor, lo mismo de viva voz que por escrito, ya en la escena con representaciones de todo género, ya por medio de novelas, de cuentos amatorios y comedias, del cinematógrafo, de discursos radiados, en fin, por todos los inventos de la ciencia moderna, se conculca y se pone en ridículo la santidad del matrimonio, mientras los divorcios, los adulterios y los vicios más torpes son ensalzados o al menos presentados bajo

tales colores que parece se les quiere presentar como libres de toda culpa y de toda infâmia”.<sup>212</sup>

Apesar desta inquietação, o Vaticano percebeu que a comunicação de massa poderia lhe ser também bastante útil, sobretudo devido ao seu grande alcance. Isto pode ser percebido, entre outras coisas, pelo surgimento da Rádio Vaticano em 1931, que disseminou a primeira radiomensagem de um pontífice aos fiéis católicos.<sup>213</sup> Entre outras mídias que despertaram a atenção dos clérigos, o cinema, como não poderia deixar de ser, também foi parte desta preocupação.

Durante as três primeiras décadas do século XX, sob influência do ultramontanismo, o cinema foi motivo de apreensão pelos clérigos, pois em muitos casos, foi acusado de corromper os “bons costumes” e a família cristã. Situações e movimentações pela moralização do cinema, como demonstrado no início deste trabalho, foram constantes em várias partes do mundo cristão. Porém, embora consistentes, tratavam-se de movimentos isolados e desarticulados em relação a unidade ideológica da alta hierarquia católica. Parecia faltar aos clérigos e fiéis que militavam pela moralização do cinema um posicionamento oficial da Santa Sé, que pudesse organizar e orientar práticas mais direcionadas para atitudes comuns, no sentido de agirem coletivamente de forma correspondente a dimensão que a popularização do cinema já havia alcançado.

Neste sentido, após pressão de clérigos de várias partes do mundo e principalmente da movimentação da Legião da Decência norte-americana, a alta hierarquia católica foi além de uma simples preocupação, e tratou de formalizar um documento onde procurou sistematizar suas inquietações e orientações para as atividades cinematográficas.

Foi o papa Pio XI o responsável por assinar uma nova encíclica católica, denominada *Vigilanti Cura*, desta vez direcionada totalmente e exclusivamente as preocupações da Santa Sé com o cinema. Embora crítico da modernidade, Pio XI não a condenava com tanto rigor como os papas que o antecederam. Entre algumas de suas características, Pio XI foi um papa com formação em Teologia, Filosofia e Direito

---

<sup>212</sup> Encíclica *Casti Connubi*, 1930. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_19301231\\_casti-connubii.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html) Acesso em 20/06/2016.

<sup>213</sup> SOLON, Daniel Vasconcelos. Igreja e Comunicação: A Imprensa Católica, o Rádio e o Cinema em Meados dos Anos 50. Artigo. In: *Anais eletrônicos do X Simpósio de Produção Científica da Uespi*. 2010. Acesso em 23/06/2016.

Canônico e possuía grande conhecimento de línguas estrangeiras. Foi prefeito da biblioteca do Vaticano, defendeu o ensino da catequese nas escolas estatais, o retorno dos crucifixos nas escolas, hospitais e tribunais. Sua chegada ao posto de papa se deu em 1922, após um conclave composto por 60 cardeais, em um momento em que a Europa vivia uma situação delicada no período entre guerras.<sup>214</sup> O cinema, no contexto do papa Pio XI, já havia ganhado popularidade e também era utilizado como propaganda ideológica com grande potencial e alcance. É neste contexto que Pio XI deu corpo ao primeiro documento oficial da Igreja Católica preocupado com os rumos e potencialidades do cinema.

A encíclica *Vigilanti Cura* pode ser entendida como um marco nas relações entre Igreja Católica e as atividades cinematográficas, pois a partir de sua publicação, entendemos que dirigentes católicos de várias partes do mundo passaram a contar com um documento que lhes servia de parâmetro e guia de conduta para que pudessem orientar e justificar suas ações direcionadas ao cinema. Esta encíclica corresponde a culminância da movimentação pela moralização do cinema do ponto de vista católico de forma sistematizada e deveria ser oficialmente reconhecida transnacionalmente pelas associações católicas, ao mesmo passo que marca também o início de novos direcionamentos, práticas e ações moralizantes voltadas para o cinema que até então não existiam.

No decorrer deste trabalho, procuraremos demonstrar que os impactos da encíclica *Vigilanti Cura* foram também de enorme importância para várias vertentes de movimentações cinematográficas significativas que ocorreram no Brasil. No entanto, faz-se necessária uma análise mais geral do conteúdo da encíclica, principalmente no que se refere a sua considerável influência na construção de um ideário social moralizante tendo como alvo o cinema.

Encíclicas são documentos oficiais que partem dos papas e correspondem a cartas circulares que são dirigidas a patriarcas, arcebispos e bispos da Igreja Católica, devendo em seguida chegarem aos padres e conseqüentemente serem transmitidas aos fiéis. Pela análise da natureza de algumas encíclicas que já foram publicadas, subentende-se que estas publicações têm como parâmetros situações que envolvam as ameaças que dizem respeito as concepções defendidas pela Igreja Católica, sobretudo as que ameaçam sua fé, doutrina e moral. Por meio das encíclicas, a Igreja Católica fornece as

---

<sup>214</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, Política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, pp. 59-63.

diretrizes de conduta e ação contra aquilo que acredita e defende ser os males existentes no mundo que afetam sua doutrina, convocando o corpo hierárquico eclesiástico e o público seguidor a agirem conforme orientação do pontífice.<sup>215</sup>

Em relação às origens das encíclicas, existem pontos de vista diferentes sobre o tema, uma vez que alguns consideram que a comunicação via encíclica é originária do século XIII, enquanto outros atribuem a origem desta prática católica ao século XVIII.<sup>216</sup> Fato é que, no século XIX e XX, as encíclicas se constituíam como um meio de comunicação oficial do papa que visava, em última instância, ser difundida entre o público católico e lhes servir como uma espécie de guia de conduta em prol das orientações que partiram do topo da hierarquia institucional.

A encíclica *Vigilanti Cura* foi publicada no dia 29 de junho de 1936. Ela teve como distinção das encíclicas anteriores o fato de ser voltada exclusivamente para o tema do cinema e sua relação com a moral e a sociedade. Foi o primeiro documento oficial do Vaticano direcionado exclusivamente as atividades cinematográficas, sem referência a outra preocupação que não tivesse o cinema como causa e efeito.

Esta encíclica exclusiva para o cinema pode ser considerada uma influência direta da pressão exercida pela Legião da Decência no território norte-americano. Entre outros fatores, isto pode ser exemplificado pela abertura do texto da encíclica *Vigilanti Cura*, que se inicia com uma dedicatória do Papa Pio XI aos “veneráveis irmãos arcebispos, bispos e demais ordinários dos Estados Unidos da América”<sup>217</sup>. Isto se deve ao fato de que era neste país que existiam as maiores indústrias de cinema e também uma pressão significativa por parte dos leigos em relação as imoralidades que o cinema poderia acarretar no social. Se mostrando atento em relação aos desdobramentos que a movimentação católica adotava em relação ao cinema nos Estados Unidos, logo nas

---

<sup>215</sup> Para maiores informações sobre o termo encíclica ver: ÁVILA, Fernando Bastos de. Pequena Enciclopédia de doutrina social da Igreja. São Paulo: Edições Loyola, 1993, págs. 180-181.

<sup>216</sup> Sobre as definições e debates sobre as origens das encíclicas, ver: Bibl.: Encíclica, en ERC, III, 506-597' F, Guerrero (ed.), El magisterio pontificio contemporáneo, 2 vols., BAC, Madrid 1991-1992. G. O'Collins, Problemas y perspectivas de teología fundamental, Sígueme, Salamanca 1982. Harrison, EF, Bromiley, GW, e Henry, CFH. *Diccionario de Teologia* (205). Grand Rapids, MI, 2006. Eerdmans. Thurston, Herbert. "Encíclica." A Enciclopédia Católica. Vol 5. New York: Robert Appleton Company, 1909.

<sup>217</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 20/11/2015.

primeiras frases da encíclica, o papa Pio XI tece elogios as atitudes que vinham sendo tomadas pela Legião da Decência:

*“Elogio da "Legião da decência”*

1. Acompanhamos com vigilante solicitude, como exige o Nosso ministério apostólico, cada obra dos venerandos antístites e de todo o povo cristão; por isto Nos foi sumamente consoladora a notícia de ter já sazonado frutos salutare e porfiar ainda mais ricas vantagens aquela providente iniciativa, que fundastes há mais de dois anos e cuja realização confiastes de modo especial à "Legião da Decência", com o fito de, qual santa cruzada, reprimir os abusos das representações cinematográficas.

2. Isso Nos oferece o ensejo, há tanto tempo almejado, de externar mais amplamente Nosso parecer sobre este assunto, relacionado tão de perto com a vida moral e religiosa de todo o povo cristão. Antes de tudo Nos congratulamos convosco por ter esta Legião, guiada e instruída por vós e apoiada pela valiosa cooperação dos fiéis, já prestado, neste setor do apostolado, tão relevantes serviços; alegria tanto mais intensa quanto, angustiados, registrávamos que a arte e indústria do cinema chegara, por assim dizer, "em grandes passos fora do caminho", ao ponto de mostrar a todos, em imagens luminosas, os vícios, crimes e delitos".<sup>218</sup>

O papa compara a Legião da Decência a uma “santa cruzada”, que visava reprimir os abusos do cinema em relação a moral católica, uma vez que o cinema não estava trilhando os caminhos por ele esperado. Mas que caminhos eram estes, e o que poderia ser o justo caminho esperado? Tratava-se de uma tentativa de controle por parte do Vaticano do cinema e seus contornos, uma vez que o cinema na década de 1930 já contava com enorme popularidade, e devido ao seu poder de fascinação e de disseminação de conceitos-imagens, a Igreja Católica procurou agir oficialmente contra aquele que se apresentava a ela como objeto de grande interesse da atenção pública, capaz de “perturbar” as consciências e disseminar ideologias. O próprio papa Pio XI admite esta ameaça, e justifica quais deveriam ser as práticas da Sé Apostólica quando se deparasse com este tipo de situação, quando afirma na encíclica que, diante de situações propícias e específicas, “consideramos ser um dever de Nosso altíssimo ofício dirigirmo-Nos ao Episcopado e outros membros do Clero, e também a todos os homens

---

<sup>218</sup> *Idem.*

de reta e boa vontade, a fim de se preocuparem com este problema de suma importância”.<sup>219</sup>

O Vaticano, pelo entendimento do documento e demais posturas clérigas em relação ao cinema, não o despreza, não lhe é contrário. Para a Igreja Católica, neste momento, já estava claro e evidente a potencialidade do cinema, considerado inclusive uma arte nobre. A alta hierarquia católica já havia compreendido que não havia naquele momento um “meio mais poderoso para influenciar as massas, quer devido às figuras projetadas nas telas, quer pelo preço do espetáculo cinematográfico, ao alcance do povo comum, e pelas circunstâncias que o acompanham”.<sup>220</sup> Pio XI adverte que já havia há dois anos alertado (neste caso, extraoficialmente) à imprensa cinematográfica sobre a importância de se controlar o cinema, alegando que

“depois de ter mostrado a grande importância que esta espécie de espetáculo tomou em nossos dias, e sua influência tão intensa, quer para promover o bem, quer para insinuar o mal, lembrávamos que a todo custo se devia aplicar ao cinema, para que ele não injuriasse e desacreditasse a moral cristã, ou simplesmente a moral humana e natural, a regra suprema que deve reger e regulamentar o grande dom da arte”.<sup>221</sup>

A concepção católica de arte levava em conta que esta deveria ter, como razão de ser, o objetivo de se tornar um meio para o aperfeiçoamento da virtude humana, desde que atento aos preceitos e princípios da moral cristã, esta, a única possível na ótica dos clérigos. O cinema deveria contribuir como um elemento precioso de instrução e educação e não de destruição para as almas cristãs. A partir desta premissa, o papa Pio XI admite a necessidade de se criar um roteiro para que os bispos e toda a orbe católica pudessem se orientar. Reside nesta proposta do papa a sua justificativa para a escrita da encíclica *Vigilanti Cura*, ou seja, servir de guia de conduta, de documento de consulta e manual de orientação para as ações dos clérigos direcionadas ao cinema e a sua moralização.<sup>222</sup> E por meio desta encíclica o papa conseguiu atingir os anseios de vários

---

<sup>219</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 20/11/2015.

<sup>220</sup> *Idem*.

<sup>221</sup> *Idem*.

<sup>222</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 20/11/2015.

grupos católicos e moralizantes organizados, que puderam neste documento encontrar um ponto de referência que serviu de fundamento para as suas novas práticas.

O papa Pio XI ressalta os esforços anteriores dos bispos norte-americanos em suas tentativas de moldarem a indústria de cinema dos Estados Unidos segundo suas concepções. Ele se refere ao Código de Produção, alegando que os diretores e produtores da indústria cinematográfica de Hollywood tinham entendido o propósito da Igreja Católica e lhes prometido agir em conformidade com aquilo que ela exigia, e “Em virtude dessa promessa, comprometeram-se expressamente a nunca exibir um filme que rebaixasse o senso moral dos espectadores, que ferisse a lei natural e humana ou que mostrasse simpatia pela violação da mesma.”<sup>223</sup> No entanto, Pio XI destaca que “apesar desta prudente determinação tomada espontaneamente, os responsáveis e os fabricantes de filmes não puderam ou formalmente não quiseram submeter-se aos princípios a cuja observância se tinham obrigado.”<sup>224</sup> E, uma vez que este compromisso tenha se tornado “quase nulo e prosseguindo a exibição do vício e do crime no cinema, todo homem probo, que procura uma honesta diversão, vê-se obrigado a ficar longe destes espetáculos.”<sup>225</sup>

Esta situação foi considerada por Pio XI como gravíssima, e também por isso ele destaca os trabalhos da Legião da Decência como legítimos. Para o papa, a Legião da Decência propiciou, mediante seus esforços, que milhões de católicos norte-americanos não assistissem as representações cinematográficas que não iam de encontro a moralidade cristã. Houve na leitura do papa uma sintonia entre bispos e fiéis, uma vez que ele admite ter percebido “o vosso povo colaborar em tão boa harmonia com os bispos na execução deste programa, como jamais nestes últimos tempos Nos foi dado ver mais íntima união entre ambos.”<sup>226</sup> Não apenas o povo católico mereceu a menção de Pio XI, mas “distintos protestantes e ilustres israelitas e muitos outros aceitaram a

---

<sup>223</sup> *Idem.*

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> *Idem.*

<sup>226</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

vossa iniciativa; uniram-se aos vossos esforços para dar ao cinema normas que condigam com tão nobre arte e a moral.”<sup>227</sup>

A cruzada católica para o cinema foi tida como um sucesso pelo papa, pois foi acompanhada por lideranças de outras religiões. O papa não dá maiores detalhes acerca da participação de outras organizações religiosas, mas como já exemplificado neste trabalho, grupos protestantes exerceram uma enorme pressão pela moralização do cinema nas primeiras décadas do século XX. Além disso, grupos judeus e protestantes contribuíram para que a Legião da Decência pudesse angariar onze milhões de assinaturas, e assim exercer grande pressão sobre a indústria de cinema.<sup>228</sup> O fato curioso desta situação é que, nas duas primeiras décadas após o surgimento do cinema, houve certa animosidade entre protestantes e judeus no que se refere a tentativa de controlar o cinema, uma vez que grupos protestantes praticavam um antissemitismo disfarçado, acusando os judeus de serem coniventes com as imoralidades, pelo fato de que muitos judeus eram produtores nos grandes estúdios de cinema de Hollywood.<sup>229</sup> No entanto, ao que parece, já na década de 1930 ocorreu uma espécie de união em prol da cruzada cinematográfica pela moralização do cinema, sob a tutela da Igreja Católica via Legião da Decência e encíclica *Vigilanti Cura*. O cinema parecia causar tamanho incômodo capaz de amenizar divergências em prol de uma campanha comum em torno de uma ideia de moral.

Estas propostas e atitudes da Legião da Decência certamente provocaram críticas, principalmente daqueles que alegavam que esta organização era responsável por limitar a livre expressão artística no cinema. Contudo, o papa Pio XI defende as ações do grupo, inclusive alegando que em relação a esta limitação o que houve foi justamente uma situação contrária a estas críticas, a Legião da Decência, em seu entendimento, na verdade propiciou “forte impulso aos esforços feitos para elevar cada

---

<sup>227</sup> *Idem*.

<sup>228</sup> ALMEIDA, Cláudio Aguiar. Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937. (Tese). São Paulo: USP, 2002, p. 223.

<sup>229</sup> *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/> Consultado em: 25/04/14.

vez mais o cinema a grande nobreza de nível artístico, impelindo-o à produção de obras clássicas e a criações originais de valor pouco comum.”<sup>230</sup>

Pio XI também comenta sobre as críticas que partiram dos investidores e patrocinadores de cinema em relação ao possível prejuízo financeiro que estavam sendo submetidos, mediante as restrições morais impostas ao cinema pela Legião da Decência. A este respeito o papa alega que os diretores e produtores não poderiam provar com razões suficientes suas queixas, já que para o papa, o cinema haveria de ganhar com tais medidas um público mais condizente para os padrões morais do cristianismo, e isto representaria uma situação positiva e contrária as críticas, “pois não poucos, que aborreciam o cinema por ofender a moral, recomeçaram a frequentar estes espetáculos, desde que se exibiram filmes com enredos que não desdizem nem da probidade humana nem da moral cristã.”<sup>231</sup> O cinema imoral, na ótica do papa, era o predileto dos diretores e produtores porque este excitava as paixões por ele consideradas inferiores. Um cinema virtuoso, de acordo com Pio XI, exigiria de diretores e produtores um esforço intelectual maior, muito trabalho e também mais elevada despesa financeira, e um cinema imoral, por sua vez, poderia atrair na concepção do papa pessoas consideradas fáceis de serem manipuladas, inclusive em relação a suas origens e situações sociais, pois para Pio XI “é relativamente fácil provocar certa categoria de pessoas e de classes sociais com representações que excitam as paixões e despertam os instintos inferiores, latentes no coração humano.”<sup>232</sup>

Um povo que, em seus momentos de lazer, se entrega a prazeres que ferem a moral correria, na concepção do papa Pio XI, o risco de perder sua grandeza e seu poder. Ele reforça a necessidade humana de divertimento e atribui ao cinema um caráter fenomenal, devido ao fato desta forma de recreação ter atingido não apenas todas as nações, mas inclusive todas as classes sociais. No entanto, fica latente na encíclica a preocupação do papa com os efeitos do cinema nas camadas mais carentes economicamente da sociedade. Tal inquietação é ainda reforçada quando ele adverte que o preço do espetáculo cinematográfico estava ao alcance do povo comum, e sendo

---

<sup>230</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

<sup>231</sup> *Idem*.

<sup>232</sup> *Idem*.

assim, o cinema poderia ser consumido pela população de baixa renda, o que não parecia ser interessante, na verdade até mesmo ameaçador, para o alto comando católico.<sup>233</sup>

O poder das imagens cinematográficas relacionadas as camadas economicamente menos privilegiadas preocupou Pio XI, pois o cinema em seu entendimento fala por meio de imagens, e sendo assim, qualquer alma, mesmo rude e primitiva, não necessitaria de maiores esforços para abstração e devaneios imorais em decorrência das representações cinematográficas. Pio XI vê a literatura e a música como atividades superiores ao cinema em termos de intelectualidade, já que neste último, uma sucessão de figuras concretas é que gera o prazer continuado, e associado a música, a dança e demais variedades, despertam “paixões que recebem excitações das mais perigosas, que avultam vertiginosamente”.<sup>234</sup> O cinema seria para o papa uma lição de coisas, e “erguendo-se no nível da consciência cristã, deveria servir a difusão de seus ideais e deixar de ser um meio de depravação e desmoralização”.<sup>235</sup>

Esta preocupação da alta hierarquia católica com a difusão do cinema nos meios mais economicamente carentes da sociedade demonstra grande receio, advindo do fato de que o cinema exercia concorrência com a Igreja na questão da disputa pela atenção do público. O fascínio exercido pelo cinema e o aumento de seu alcance popular, assim como a sua distribuição por cidades cada vez mais distantes dos grandes centros urbanos, chegando inclusive a localidades rurais onde as Igrejas reinavam absolutas como o centro das atenções e da agitação pública, ditando muitas vezes o ritmo das grandes ocasiões festivas e demais eventos religiosos populares, influenciou o papa Pio XI a temer a difusão do cinema entre a população de baixa renda, considerada por ele mais inculta e mais propícia a se seduzir pelas imoralidades das imagens em movimento. Reside aí a intenção papal de alterar a semelhança do cinema, atribuir-lhe um sentido específico moralmente condizente com os preceitos católicos.

No entanto, é sabido que a imagem nunca é uma realidade simples, e as imagens do cinema, antes de mais nada, na concepção de Jacques Rancière, podem ser

---

<sup>233</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

<sup>234</sup> *Idem*.

<sup>235</sup> *Idem*.

consideradas “operações, relações entre o visível e o dizível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito. Estas operações implicam funções-imagens diferentes, sentidos diferentes da palavra imagem”.<sup>236</sup> O sentido diferente que a encíclica *Vigilanti Cura* assinada pelo papa Pio XI quer atribuir a imagem é moralizante, ou seja, para o papa a função da imagem fílmica deve ser outra, aquela que por ele, entidade suprema da hierarquia eclesiástica, capaz de atingir toda sua órbita, deveria moldar mediante atribuição a uma ideia de moral pré-estabelecida. Esta foi a operação entre o visível e o dizível determinada pela encíclica, visando estabelecer as causas e os efeitos da atividade cinematográfica.

Por conseguinte, é notório que Pio XI não desconhece a força social exercida pelo cinema, sobretudo na capacidade de influenciar nos comportamentos das pessoas, que poderiam ter no cinema exemplos de estilos e modos de vida a serem seguidos. Tal assertiva é destacada pelo papa na encíclica quando ele enfatiza aspectos que esclarecem a força dos filmes. Para ele, a ocorrência das exibições para grandes grupos, em salas semi-obscuras, associadas ao fato da sedução pela estética e comportamentos vulgares de atores e atrizes, transformava o cinema em algo a serviço do mal. Quando exibido a grandes públicos, Pio XI entendia que o cinema levava a um entusiasmo depravado, e a escuridão das salas deixavam as pessoas com as faculdades mentais descontroladas. Este descontrolo associado a sedução dos atores e atrizes, que segundo Pio XI “são representadas por homens e mulheres escolhidos sob o critério da arte e de um conjunto de qualidades naturais, e que se exibem num aparato tão deslumbrante a se tornarem às vezes uma causa de sedução, principalmente para a mocidade”<sup>237</sup>, tornavam o cinema um verdadeiro perigo, algo a ser vigiado de perto e com muita atenção por toda a comunidade cristã.

A proliferação de salas de cinema também incomodava, pois segundo o pontífice, elas estavam espalhadas por toda parte, ao lado das residências, dos grupos escolares, e até mesmo das Igrejas, induzindo assim a influência da maldade cinematográfica para todos os cantos. E a junção de todos estes fatores, agravados pela considerável difusão de salas de cinema pelo mundo, levou o papa a concluir que:

---

<sup>236</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politopias, 2011, pp. 25-52.

<sup>237</sup> Papa Pio XI. *Apostolado Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

“E, infelizmente, no atual estado de coisas, é geralmente para o mal que o cinema exerce sua influência. Quando pensamos na ruína de tantas almas especialmente de moços e de crianças, cuja integridade e castidade periga nas salas de cinema, vem à Nossa mente a terrível sentença de Nosso Senhor contra os corruptores dos pequenos: "O que escandalizar um destes pequeninos que crêem em mim, melhor lhe fora que se lhe pendurasse ao pescoço a mó que um asno faz girar e que o lançassem no fundo do mar". (Mt 18, 6 ). É uma das supremas necessidades do nosso tempo fiscalizar e trabalhar com todo afinco para que o cinema não seja uma escola de corrupção, mas que se transforme em um precioso instrumento de educação e de elevação moral”.<sup>238</sup>

Nota-se neste trecho uma situação de suma importância para as ações da Igreja Católica para o cinema. O papa determinou que o cinema deveria se transformar em um instrumento de educação moral. Esta solicitação papal mudaria, de forma muito abrangente, a relação entre Igreja Católica e cinema em várias partes do mundo, pois foi a partir desta mudança de postura, desta vez explicitada de forma oficial, por meio da mais alta cúpula católica existente, que todo um novo posicionamento em relação ao cinema e toda uma movimentação articulada por parte do corpo dos representantes católicos, sobretudo que exerciam funções de dirigentes locais conforme hierarquia, surgiu pautada em uma mudança de orientação e de postura da Igreja Católica em relação ao cinema que visava não mais apenas e unicamente o controle por meio da prática censora, e sim um novo modo de agir que levava em consideração um projeto de educação cinematográfica. O alto comando católico havia compreendido que era necessário educar o público cristão para que este pudesse lidar com o cinema conforme as recomendações do Vaticano. Iniciou-se a partir desta mudança de postura um longo percurso que movimentaria as práticas cinéfilas de forma diferente do que até então se pensava. O cinema passou a ser visto como objeto educador capaz de ser o exemplo mediador entre o que poderia ser considerado moral e imoral. Este projeto educacional para o cinema movimentou bastante as atividades cinematográficas e alcançou uma significativa consistência no Brasil, como não poderia deixar de ser, devido a marcante presença da Igreja Católica no território nacional.

Dirigindo-se aos bispos católicos de outros países, Pio XI exige que estes deveriam exercer uma especial vigilância e fiscalização sobre a indústria de cinema em

---

<sup>238</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

seus respectivos países, repassando em seguida este dever a todos as pessoas honestas que se preocupassem com a dignidade moral da família e da nação. Esta missão moralizante proposta pelo papa também foi direcionada aos governantes, e a estes, Pio XI enfatiza a necessidade de comissões especiais de censura, assim como a criação de organismos orientadores e indicadores de cotações morais para a produção cinematográfica.<sup>239</sup> Sabe-se que a prática da censura não era novidade alguma no histórico de atuações da Igreja Católica. Entretanto, as práticas da censura e das cotações morais defendidas pelo papa para as atividades cinematográficas remetem, ao que tudo indica, as atitudes das organizações moralizantes para o cinema anteriores a publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, pois percebe-se o uso constante e destacado das atitudes dos bispos norte-americanos e da Legião da Decência como exemplos a serem seguidos.

Mas em que consistia e se diferenciava de práticas anteriores a censura e a vigilância direcionada ao cinema, na concepção de Pio XI? A princípio, ele entende que se os filmes fossem inspirados na moral cristã, não haveria necessidade desta vigilância. Mas a ganância das grandes indústrias era para o papa o que impedia que tal inspiração ocorresse.<sup>240</sup> Percebe-se que nesta reflexão Pio XI rememora as tensas relações estabelecidas entre grupos moralizantes e a indústria de cinema nas duas primeiras décadas do século XX, já destacadas neste trabalho. Sabedor das dificuldades em se moldar as indústrias sobre as suas orientações, o papa procurava uma nova forma de atuação visando a moralização católica do cinema. Esta nova prática se daria por meio da exortação veemente dos bispos e dos seus discípulos a apelarem aos católicos que, de uma forma ou outra, fizessem parte das indústrias de cinema de algum modo, ou que mesmo sobre ela pudessem exercer alguma influência, a se atentarem para seus deveres e responsabilidades com a moral cristã, devendo estes usarem seus empenhos para produzirem filmes sadios moralmente. Pio XI se mostra rígido quanto ao dever dos bispos de não medirem esforços para que os representantes das indústrias de cinema fossem estimulados a concordarem suas profissões com a consciência moral católica, e severamente intimou os bispos para uma verdadeira cruzada santa, uma ação bem mais

---

<sup>239</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 22/11/2015.

<sup>240</sup> *Idem*.

enfática e consistente que as atitudes dos grupos que tentaram moralizar aos seus modos o cinema no período anterior a encíclica *Vigilanti Cura*.

Os bispos católicos, após a publicação da encíclica, teriam como dever sempre advertir a indústria cinematográfica que, entre as preocupações inerentes a suas funções, estava “a obrigação de se interessarem por todas as formas de diversão sã e honesta, porque são responsáveis diante de Deus pela moralidade do povo, a eles confiado mesmo quando se diverte.”<sup>241</sup> Os bispos de todo o mundo tinham como missão se esforçarem para fazer com que os industriais do cinema pudessem compreender que os filmes possuem uma força universal que pode atingir um fim moral bastante elevado para o bem da humanidade, e por assim ser, “os filmes não devem somente ocupar as horas vagas de lazer, mas podem e devem, por sua força magnífica, ilustrar as mentes dos espectadores e dirigi-los positivamente para todas as virtudes.”<sup>242</sup>

## 2.5 As indicações morais práticas do papa

Para atingir o fim de se educar e disciplinar aos moldes do catolicismo organizado o cinema, Pio XI fornece orientações para os deveres dos bispos católicos em relação ao cinema, que são especificados pelo papa na encíclica sob a designação “Indicações práticas”. Estas indicações correspondem a uma série de medidas a serem adotadas de forma efetiva pelas Igrejas e pessoas a elas ligadas sob a vigília e orientação do bispado. Tais orientações do papa contribuíram para movimentar diversas situações relacionadas as atividades cinematográficas por meio das Igrejas Católicas, que em consonância com os grupos a ela envolvidos, também contribuíram, mesmo com sentido moralizante declarado, para a fomentação de uma cultura cinematográfica capaz de gerar resultados práticos em termos de crítica, mão de obra, formação e produção de cinema.

A primeira destas indicações práticas diz respeito ao compromisso anual dos católicos. Esta orientação incita o público a se abster dos filmes que ofendam as instituições cristãs. Para atingir este objetivo, Pio XI atribui papel importante as Igrejas Paroquiais e as escolas, com a cooperação de pais, mães e das famílias, que poderiam usar em seu benefício a força da imprensa católica como colaboradora eficaz nesta santa

---

<sup>241</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 02/12/2015.

<sup>242</sup> *Idem*.

cruzada. Este apoio poderia se dar mediante e segunda indicação do papa, que consiste na criação pelos responsáveis e divulgação pela imprensa católica de boletins regulares com a classificação dos filmes, que seriam divididos em “permitidos a todos”, “permitidos com reserva” e “filmes prejudiciais”. Nestes boletins poderiam constar listas publicadas regularmente, constando classificações dos filmes de forma acessível a todos. Pio XI desejou que estas listas pudessem ser uma só para o mundo inteiro, uma vez que considera a moral católica como universal. No entanto, ele considera que o juízo de um filme não pode ser o mesmo em toda parte, já que em sua concepção existem sábios e ignorantes em todos os ramos da sociedade, e as formas de vida variam em todos os países, e por estes motivos, Pio XI admite contentar-se como o fato de cada nação conseguir uma lista classificatória dos filmes, sendo esta a direção por ele desejada.<sup>243</sup>

Em cada nação, o papa propõe sua terceira indicação, referente a criação de Juntas Nacionais. Estas consistiriam em mecanismos de revisão, administrados centralmente, que pudessem promover a produção de bons filmes, classificação de outros e divulgação do julgamento ao clero e aos fiéis. O papa também atribui como incumbência das Juntas Nacionais a organização de salas de cinema em paróquias e associações católicas que pudessem exibir filmes devidamente selecionados de acordo com os princípios morais católicos, que poderiam posteriormente serem fornecidos a outras salas católicas. Pio XI compreende que o estabelecimento das Juntas Nacionais exigiria muitos sacrifícios e despesas por parte dos fiéis, mas diante dos perigos que o cinema poderia causar, estas ações se justificariam, pois poderiam assegurar os costumes do povo cristão e preservação da moralidade católica de uma nação inteira.<sup>244</sup>

Quanto a organização das Juntas Nacionais, Pio XI alerta para que fosse formada “por pessoas conhecedoras da técnica cinematográfica e bem firmes nos princípios morais da doutrina católica”<sup>245</sup>, que deveriam ser dirigidas por um padre selecionado pelo bispo. Percebe-se neste ponto que o papa se preocupava com a questão da

---

<sup>243</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 02/12/2015.

<sup>244</sup> *Idem*.

<sup>245</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 02/12/2015.

formação profissional das Juntas Nacionais, sobretudo em relação as questões de ordem técnicas, o que resultaria na criação de cursos formadores de profissionais do cinema futuramente a esta orientação papal. A revisão dos filmes pelas Juntas Nacionais deveria também, levar em conta a troca de informações entre os centros dos diversos países onde ela fosse organizada, pois somente assim, na acepção do papa, “seria possível conseguir, com o auxílio dos escritores católicos, esta admirável unidade no sentir, julgar e agir.”<sup>246</sup> Se algum membro das Juntas Nacionais cometesse algum tipo de desvio de conduta, caberia aos bispos a reparação e a substituição daqueles que, mesmo com as melhores intenções, se mostrassem incapazes. Esta grandiosa obra de zelo pelo cinema conforme divulgada pelo papa contribuiria para “o progresso desta grande potência internacional que é o cinema, com a elevada intenção de promover o melhor ideal e as regras de uma vida mais santa.”<sup>247</sup>

Pio XI assim elenca três indicações básicas para os deveres dos bispos em relação ao cinema, e além destas medidas, existe outra de importância preponderante. Trata-se da convocação por parte do papa de que as Juntas Nacionais pudessem ser ligadas aos organismos centrais da Ação Católica, que segundo o sumo pontífice, já era um órgão relacionado ao bispado. A comunhão entre as Juntas Nacionais e a Ação Católica renderia também significativos resultados no que tange a difusão de uma cultura cinematográfica católica para o cinema.

Isto se deve ao fato de que a Ação Católica foi uma organização determinante nas relações entre cinema e Igreja Católica em várias partes do mundo, principalmente, no que tange ao nosso propósito, no Brasil. No interior da encíclica, destacamos o momento em que a Ação Católica é convocada pelo papa Pio XI para colaborar com a missão designada aos bispos e agir em relação a campanha do pontífice direcionada ao cinema:

“Aí, como em todos os campos de apostolado, os pastores de almas certamente encontrarão excelentes colaboradores nos que militam nas fileiras da Ação Católica, aos quais nesta Carta Encíclica fazemos ardoroso apelo para que dêem seu concurso sem tréguas e sem desfalecimento também a esta campanha.”<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> *Idem.*

<sup>247</sup> *Idem.*

<sup>248</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 02/12/2015.

A Ação Católica teve um papel fundamental nos direcionamentos e posicionamentos do catolicismo em relação ao cinema na primeira metade do século XX, fomentando uma significativa movimentação neste meio. Esta organização foi responsável pela difusão de boletins classificatórios, revistas, cursos, cineclubes, livros e até mesmo cursos acadêmicos superiores de cinema que influenciaram muito nas práticas cinematográficas do período. Porém, as atitudes da Ação Católica para o cinema, embora dotadas de conteúdos moralizantes, não obtiveram, no nosso entendimento, o merecimento em termos de pesquisas acadêmicas proporcionais a sua importância. Entendemos que o papel da Ação Católica para o cinema, sobretudo no Brasil, pode ser elevado à categoria de um dos mais importantes meios de difusão das práticas e movimentações cinematográficas.

Após a convocatória transnacional de Pio XI, por meio da encíclica *Vigilanti Cura*, a Ação Católica Brasileira, atendendo ao chamado do papa, criou um Secretariado de Cinema, sob a gerência de Jonatas Serrano, para a partir daí desempenhar atividades de considerável importância referentes às atividades cinematográficas no Brasil, como enfatizaremos no decorrer deste trabalho.

## CAPÍTULO 3: A AÇÃO CATÓLICA, A ANTIMODERNIDADE SOCIAL E O CINEMA

### 3.1 Genealogia da relação entre Ação Católica e modernidade

As origens da Ação Católica se remetem ao contexto em que a Igreja Católica criticava, de forma veemente, o advento do que ela entendia como modernidade, juízo este formulado em oposição ao que o alto clero compreendia e defendia como tradição. Esta crítica trazia uma marca conservadora bem expressiva, no tocante as questões relacionadas às massas e aos perigos que as novidades da então “modernidade” poderiam oferecer as multidões. Percebe-se que tanto no campo da novidade técnica, como o cinema, quanto no tocante à difusão e popularização de novas ideias que propunham um novo modelo de organização social, como no caso do socialismo/comunismo, entre outros, a Igreja Católica demonstrou bastante preocupação.

A modernidade, na concepção de Daniel Nunes Guimarães Paes, apresentou uma série de transformações que não agiram apenas nas estruturas sociais, mas também no que as constituíram naquilo que se pode conceber como estética e moral. Neste processo, o discurso se materializa enquanto pretensão de verdade nas obras sob a concepção moral de determinado grupo. Assim sendo, o discurso católico acerca do cinema, como sugere o autor, não se resume apenas a prática de determinar verdades e censurar práticas consideradas condenáveis, mas como maneira de posicionamento do desejo representado pelo discurso. A forma de agir católica foi operada em uma ampla rede de poder ligada às representações sociais, que se deslocou para o campo da recepção do cinema, devido à dificuldade de inserção em um sistema industrial de criação simbólica de discursos.<sup>249</sup>

O advento do cinema se deu, contraditoriamente e concomitantemente, ao surgimento da organização do discurso católico que se voltava para uma ação coordenada contra os malefícios da modernidade, justamente no contexto marcado por frequentes propostas de modificações sociais. A história do cinema e da Ação Católica, neste interim, se configurou por caminhos paralelos, até o inevitável encontro que se daria algumas décadas depois, e que influenciaria muito a ambos. A Ação Católica teve

---

<sup>249</sup> PAES, Daniel Nunes Guimarães. *A Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)*. (Dissertação). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010, pp. 36-37.

uma participação significativa na movimentação cinematográfica no Brasil, sendo que a compreensão de como esta organização iniciou suas preocupações com o cinema muito importante para se entender a sua contribuição. Para tanto, faz-se necessário, pelo momento, compreender a Ação Católica em seu processo histórico.

Quanto à especificidade do cinema no contexto do final do século XIX e início do XX, pode-se considerá-lo, como argumenta Mirian Bratu Hansen, como integrante de uma intensa reestruturação da percepção e da interação humana, ocasionadas pelas mudanças nos modos de produção e pelas inovações tecnológicas, tais como o trem de ferro, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone, assim como pela urbanização acelerada que permitiram ao cinema surgir como parte da cultura emergente do espetáculo e do consumo, marcada por um ritmo mais intenso de vida, porém mais efêmero no que se referem a sensações, tendências e estilos.<sup>250</sup>

Pode-se deduzir que “a modernidade se concretizou no cinema e por meio dele, seja no cinema dos primeiros tempos, em específico, ou na instituição cinematográfica em geral”<sup>251</sup>. Isto foi possível devido ao fato de que o cinema se situou na percepção sensorial da modernidade de forma bastante característica, em um contexto de inovações técnicas, associado à difusão de novas mentalidades e novos valores, que foram capazes de assombrarem as doutrinas arraigadas e tradicionalistas do catolicismo. Este espanto se transfigurou em uma série de encíclicas e postulações que deram linhagem a uma estratégia argumentativa conservadora e antimodernista, que perpassou o mandato de quatro papas, sendo justamente este o período em que foi tomando corpo, concomitantemente, a Ação Católica como forma de organização cristã para a tentativa de controle, no campo teórico e prático.

No que se refere a Ação Católica, esta foi idealizada e criada em oposição à ideia de modernidade, conforme teorizada pelo alto clero, com o intuito de reforçar os valores morais da tradição clerical, tanto regular quanto secular. No entanto, entendemos que a própria Ação Católica, embora mantivesse o tom do discurso pautado na crítica às inovações modernistas, pode ser considerada uma consequência da própria modernidade que, devido a sua amplitude de mudanças provocadas na experiência

---

<sup>250</sup> HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, pp. 405-406.

<sup>251</sup> *Idem*.

sensorial, não deixaria de influenciar também nas percepções e crenças dos homens da alta hierarquia católica. A modernidade de fins do século XIX e início do XX teve a capacidade de proporcionar tal situação, onde a crítica que lhe era direcionada, por ela mesma era desmanchada e apropriada, ilustrando e transformando-se em uma de suas características. “Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno”.<sup>252</sup>

Para evidenciar melhor tais características, lançamos mão de um breve histórico da Ação Católica, principalmente, dos modos como esta organização perpassou por alguns papados até que pudesse ser concretizada, alcançando amplitude transnacional.

A organização da Ação Católica muitas vezes foi compreendida como uma iniciativa do papa Pio XI, pois foi neste papado que a expressão ganhou corpo e deu origem a um movimento organizado e geral, inclusive com preocupação manifesta e ação prática voltada exclusivamente ao cinema. A preocupação dos papas predecessores de Pio XI com os males da modernidade, paralelo ao desenvolvimento e popularização do cinema, como produto da modernidade, tiveram seus caminhos cruzados, por meio da Ação Católica. Porém, o termo Ação Católica, no sentido de organização, já havia sido utilizado como proposta de ação militante católica em papados anteriores ao de Pio XI. Assim sendo, a compreensão do percurso da construção da Ação Católica em pontificados anteriores, até chegar a sua concatenação e popularização com o papa Pio XI, propicia uma dimensão mais ampliada dos motivos que levaram a Ação Católica, oficializada como mecanismo de atuação da Igreja Católica, a dedicar preocupação e ações das mais variadas voltadas para as atividades cinematográficas, produto por excelência da modernidade.

Os papas que teorizaram contrários a modernidade, entre o final do século XIX e início do XX, se pautaram em uma estratégia discursiva no sentido de combaterem teoricamente não apenas o social que flui notadamente em seus escritos, associados a propostas de mudanças de organizações da sociedade, mas também, como se percebe, a questão das novidades técnicas e artísticas perpassam seus discursos, principalmente, no controle ou mesmo no temor de perda de controle daquilo que poderia atrair a atenção das multidões, certos de que a Igreja deveria retomar a primazia de sentir-se como centro dirigente do que deveria ou não ser considerado como moralmente saudável a uma população.

---

<sup>252</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 13.

### 3.2 Papa Leão XIII: a antimodernidade no campo das teorias sociais

O uso inicial do termo Ação Católica, na concepção do frei Romeu Dale, remete ao papa Leão XIII, que tinha como intenção construir uma articulação organizada de leigos católicos.<sup>253</sup> Leão XIII governou a Igreja Católica durante 25 anos (1878-1903), e neste período escreveu algumas encíclicas voltadas para temas sociais. Entre suas maiores preocupações, destacam-se a questão da difusão do liberalismo e a mobilização da classe operária.<sup>254</sup>

A primeira teorização do papa Leão XIII sobre o socialismo, o comunismo e o niilismo, se materializa por meio da encíclica *Quod Apostolici Muneris* de 1878. Nesta encíclica, o papa considerou estas doutrinas como seitas que seriam capazes de levar o pensamento humano a ruínas, pois aniquilariam valores importantes do cristianismo. (Pio XIII inclusive acreditava que estas “seitas” seriam originárias da Reforma Protestante). Segundo o papa, o socialismo, por exemplo, considera que os homens são iguais entre si, e a premissa desta igualdade leva-os a acreditarem que não devem prestar contas a entidades superiores, nem mesmo a Deus, no caso. Em seus dizeres, o socialismo, o comunismo e o niilismo se constituíam em seitas malignas, uma vez que:

“Vós compreendereis facilmente que Nos referimos a essa seita de homens que, debaixo de nomes diversos e quase bárbaros, se chamam socialistas, comunistas ou niilistas, e que, espalhados sobre toda a superfície da terra, e estreitamente ligados entre si por um pacto de iniquidade, já não procuram um abrigo nas trevas dos conciliábulos secretos, mas caminham ousadamente à luz do dia, e se esforçam por levar a cabo o desígnio, que têm formado de há muito, de destruir os alicerces da sociedade civil. É a eles, certamente, que se referem as sagradas letras quando dizem: “Eles mancham a carne, desprezam o poder e blasfemam da majestade”<sup>255</sup>

Partilhando um pacto de iniquidade com os comunistas e niilistas, os socialistas, na aceção do papa, pretendiam romper com a organização social proposta pela Igreja, e isto poderia ocasionar riscos sociais graves, como o de abrir espaço para a desonra entre homens e mulheres, pois caberia a Igreja, e não a uma doutrina humana, a conservação

<sup>253</sup> DALE, Frei Romeu. (Org). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p. 10.

<sup>254</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p. 31.

<sup>255</sup> Papa Leão XIII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *QUOD APOSTOLICI MUNERIS*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/quod-apostolici-muneris-leao-xiii-28-12-1878/>, consultado em 28/10/2016.

da ordem e da moral na sociedade civil.<sup>256</sup> Em suma, Pio XIII se posicionava contra o socialismo também se baseando no argumento de que o mesmo poderia causar instabilidade no matrimônio cristão:

“Nada deixam intacto ou inteiro do que foi sabiamente estabelecido pelas leis divinas e humanas para a segurança e honra da vida. Enquanto censuram a obediência, devida às autoridades às quais o Apóstolo nos ensina que toda a alma deve ser sujeita e que receberam por empréstimo de Deus o direito de mandar, eles pregam a igualdade absoluta de todos os homens no que diz respeito aos direitos e deveres. A união natural do homem e da mulher, sagrada até entre as próprias nações bárbaras, eles a desonestam; e este laço, no qual se encerra principalmente a sociedade doméstica, enfraquecem-no e até o entregam ao mero capricho da sensualidade.”<sup>257</sup>

O poder civil foi entendido por Leão XIII como algo que poderia ser emanado do povo, porém, desde que fosse oriundo e tivesse como fundamento os princípios e valores morais divinos, e não a vontade do povo colocada de forma arbitrária.<sup>258</sup> Nesta lógica, a democracia, fruto do liberalismo, como ele entendia, era também algo refutado em seus argumentos, e deveria ser combatida pelos cristãos, pois no seio social deveria haver, de forma natural, os que mandam e organizam a sociedade, devendo este poder ser atribuído a Igreja, com base em seus fundamentos morais e nas sagradas escrituras, representando Deus na terra.

Por meio da encíclica *Rerum Novarum* de 1891, o papa Leão XIII considerou que uma série de inovações modernistas haviam se apoderado das sociedades, provocando grandes e temerosas agitações. As novidades artísticas, os progressos industriais, a alteração das relações entre patrões e operários, além inclusive da concentração da riqueza nas mãos de poucos, tudo isso, associado à corrupção dos costumes, estava ocasionando tensões que poderiam ter como resultado grandes conflitos sociais.

Entre estas inovações modernistas do contexto, sobretudo, em termos de novidades artísticas e técnicas, se encontrava o cinema, que de acordo com a lógica argumentativa do papa, poderia ser considerado um corruptor dos costumes. Na

---

<sup>256</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p. 31-32.

<sup>257</sup> Papa Leão XIII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *QUOD APOSTOLICI MUNERIS*. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/quod-apostolici-muneris-leao-xiii-28-12-1878/>, consultado em 28/10/2016.

<sup>258</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso, *op.cit.*, p.34.

encíclica *Rerum Novarum*, o papa Leão XIII apresenta feições bastante conservadoras em relação às novidades técnicas, teóricas e sociais advindas da modernidade.

A solução socialista para os conflitos sociais foi comentada em tons odiosos pelo papa, pois no seu entendimento, ela instigava a ira invejosa nos pobres contra os ricos proprietários, acusando-os de culpados pela desigualdade, já que o socialismo pregava a conversão da propriedade particular em propriedade coletiva, e desta forma, Leão XIII entendia que o verdadeiro intuito dos socialistas era deixar os operários em uma situação ainda mais precária, pois tal medida poderia retirar-lhes a livre disposição de seus salários, roubando-lhes a possibilidade de prosperarem individualmente, engrandecendo seus patrimônios pelo próprio esforço individual.<sup>259</sup> Nota-se um discurso anticomunista bem arraigado nos argumentos de Leão XIII, discurso este que influenciou nas práticas da Ação Católica voltadas para o cinema nas décadas seguintes, tais como nas revistas e nos cineclubes organizados pela associação, entre outros.

O socialismo, na ótica do papa, era prejudicial àqueles que ele prometia socorrer, além de perturbar a ordem pública. A inviolabilidade da propriedade particular era o que o papa considerava um dos principais fundamentos para se estabelecer uma sociedade baseada na moralidade e na tranquilidade cristã, que tinha como objetivo, sob legitimidade das leis divinas, garantir a bem-aventurança dos povos.<sup>260</sup> O argumento moral, visando à manutenção da ordem familiar cristã, também foi usado com veemência para lidar com o cinema.

É como proposta, ao que considerava agitações, que o papa Leão XIII idealiza as associações operárias católicas, na expectativa de que estas pudessem agir em função de uma solução para as agitações sociais que preocupavam a Igreja. Neste ponto específico, vale ressaltar que o cinema despertaria grande atenção no meio operário, como espetáculo de diversão popular, acessível financeiramente. A junção de novas teorias e formas de organização social dos trabalhadores e novidades técnicas, como o cinema, que lhes despertavam interesse, levou Leão XIII a postular que instituição clerical deveria rever algumas posturas, organizando-se de forma mais ativa no meio social, principalmente no que tange ao operariado.

---

<sup>259</sup> Papa Leão XIII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *RERUM NOVARUM*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_15051891\\_rerum-novarum.html](http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html), consultado em 02/11/2016.

<sup>260</sup> *Idem*.

Como forma de organização destas associações, Pio XIII entende que:

“Precisam evidentemente estas corporações, para que nelas haja unidade de acção e acordo de vontades, duma sábia e prudente disciplina. Se, pois, como é certo, os cidadãos são livres de se associarem, devem sê-lo igualmente de se dotarem com os estatutos e regulamentos que lhes pareçam mais apropriados ao fim que visam. Quais devem ser estes estatutos e regulamentos? Não cremos que se possam dar regras certas e precisas para lhes determinar os pormenores; tudo depende do génio de cada nação, das tentativas feitas e da experiência adquirida, do género de trabalho, da expansão do comércio e doutras circunstâncias de coisas e de tempos que se devem pesar com ponderação (...).”<sup>261</sup>

“É altamente louvável o zelo de grande número dos nossos, que, conhecendo perfeitamente as necessidades da hora presente, sondam cuidadosamente o terreno, para aí descobrirem uma vereda honesta que conduz à reabilitação da classe operária. Constituindo-se protectores das pessoas dedicadas ao trabalho, esforçam-se por aumentar a sua prosperidade, tanto doméstica como individual, e regular com equidade as relações recíprocas dos patrões e dos operários; por manter e enraizar nuns e noutros a lembrança dos seus deveres e a observância dos preceitos que, conduzindo o homem à moderação e coordenando todos os excessos, mantêm nas nações, e entre elementos tão diversos de pessoas e de coisas, a concórdia e a harmonia mais perfeita. Sob a inspiração dos mesmos pensamentos, homens de grande mérito se reúnem em congresso, para comunicarem mutuamente as ideias, unirem as suas forças, ordenarem programas de acção. Outros ocupam-se em fundar corporações adequadas às diversas profissões e em fazer entrar nelas os artistas: coadjuvam-nos com os seus conselhos e a sua fortuna, e providenciam para que lhes não falte nunca um trabalho honrado e proveitoso. Os Bispos, por seu lado, animam estes esforços e colocam-nos sob a sua protecção: por sua autoridade e sob os seus auspícios, membros do clero tanto secular como regular se dedicam, em grande número, aos interesses espirituais das corporações. Finalmente, não faltam católicos que, possuidores de abundantes riquezas, convertidos de algum modo em companheiros voluntários dos trabalhadores, não olham a despesas para fundar e propagar sociedades, onde estas possam encontrar, a par com certa abastança para o presente, a promessa de honroso descanso para o futuro”.<sup>262</sup>

Observa-se que Leão XIII já pretendia atribuir a estas associações um carácter transnacional, como de praxe nos anúncios das encíclicas. As associações cristãs de operários era o que o papa acreditava ser a solução para conter o avanço das ideias socialistas no meio proletário, e a principal arma argumentativa destas associações, mais uma vez, era a apoderação da ideia de moral, no intuito de controlar também a economia social, transformando a religião católica no fundamento das leis sociais. A proposta de Leão XIII de organizar associações católicas operárias está no cerne daquilo

---

<sup>261</sup> Papa Leão XIII. Apostolado *Veritatis Splendor*. *RERUM NOVARUM*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_15051891\\_rerum-novarum.html](http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/pt/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html), consultado em 02/11/2016.

<sup>262</sup> *Idem*.

que se tornaria, nos papados seguintes, na Ação Católica, que em outro contexto, marcado por preocupações mais amplas, também concentraria suas atenções em outra ameaça ao operariado e as massas em geral, diferente, mas tão perigoso quanto o socialismo na percepção dos clérigos: o cinema.

O pontificado de Leão XIII teve fim em 1903, sendo este o papa que finaliza o século XIX no comando da Igreja Católica, abrindo espaço para um novo pontífice logo no início do século XX. A missão de suceder a Leão XIII ficou a cargo do papa Pio X, que esteve no topo hierárquico da Igreja entre 1903 e 1914. Pio X atribuiu ao seu antecessor o mérito da organização dos primórdios da Ação Católica, e durante seu mandato, tratou de reforçar a importância de uma organização católica que atuasse frente ao operariado, e também em relação às novidades advindas da modernidade que pudessem estar em desacordo com a ideia de moral formulada pela Igreja Católica. O contexto da Igreja, perante a sociedade civil, no seu entendimento, exigia a formação de uma ação católica de leigos, e as formulações e regras desta ação, conforme considera Pio X, são devidas às exigências de Leão XIII.

### **3.3 Papa Pio X: A moral ideal contra os encantamentos da modernidade**

Marcado por atitudes intransigentes e conservadoras, Pio X, seguindo a linha de seus antecessores, também entendeu as novidades do mundo moderno como algo a ser condenado pela cristandade. Ele lidou com tensões entre o pensamento clérigo e a modernidade desde o início de seu pontificado, e suas convicções governistas foram bastante influenciadas pelo conjunto doutrinário católico do século XIX, o que fez com que ficasse caracterizado como um papa essencialmente antimoderno e antiliberal.<sup>263</sup>

Podendo ser considerado um dos articuladores do que se tornaria a Ação Católica, Pio X tinha convicção de que a Igreja Católica deveria atuar e contribuir para solucionar a questão social, tema este que causava preocupação na alta hierarquia anticomunista católica.<sup>264</sup> No entanto, assim como Leão XIII, Pio X associava a ideia de criação de uma associação católica em contraposição ao que o clero, naquele contexto, entendia como modernidade. Neste sentido, percebe-se que as formulações teóricas e práticas que culminaram na Ação Católica foram construídas em contraposição às

---

<sup>263</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p.49-52.

<sup>264</sup> DALE, Frei Romeu. (Org). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p. 10.

inovações modernas, tanto no campo da política como da técnica, o que demonstra práticas de uma cultura política conservadora bem arraigada no pensamento cristão institucional do início do século XX, situação esta que possibilita a compreensão das tentativas católicas de controle do cinema, produto da modernidade, que causavam estranhamento e incômodo. A construção de moralidades específicas foi à estratégia usada pela instituição católica como argumento antimoderno, conservador.

Nesta linha, a modernidade, como não poderia deixar de ser, foi tema de uma encíclica específica, assinada pelo papa Pio X. Trata-se da carta *Pascendi Dominici Gregis* de 1907, contexto este em que a popularização do cinema se encontrava em plena expansão. Neste documento, Pio X entende que aqueles que se julgavam e que vulgarmente se intitulavam modernistas, costumavam apresentar suas doutrinas sem coordenação e união, dispersas e separadas uma das outras, na intenção de passarem a ideia de que eram duvidosos e incertos, quando na verdade eram entendidos, na concepção de Pio X, como militantes unidos, firmes e consistentes. Por este motivo, Pio X se propõe a unificar estas doutrinas em um só quadro, visando mostrar o nexos que lhes deram um só corpo, para a partir de então, apontar seus erros e prescrever as soluções, apontando os efeitos que ele considerava perniciosos.<sup>265</sup>

Pio X se coloca radicalmente contra a modernidade também por considerar que ela possui muitos personagens disfarçados, que juntos formam uma ameaça coletiva aos princípios cristãos. Para organizar sua ação contra a modernidade, Pio X agrupa estes personagens, dividindo-os em filósofos, crentes, teólogos, historiadores, críticos, apologistas e reformadores. Todos estes, na leitura do papa, cumprem bem seu papel, e somente pelo conhecimento de seus sistemas e de suas doutrinas, era possível agir contra eles, apontando seus malefícios.<sup>266</sup>

Como se nota na articulação de seu raciocínio, o papa Pio X procurou atacar estes grupos por meio da encíclica *Pascendi Dominici Gregis*, na intenção de tentar esclarecer as suas formas de ação e assim obter meios de conseguir contê-los. Por meio da análise dos argumentos do papa contrários a estes personagens, percebe-se como no seio da formação intelectual de opinião do alto clero católico, foi-se construindo um argumento conservador e antimodernista, que também se voltou para o cinema,

---

<sup>265</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 20/11/2016.

<sup>266</sup> *Idem*.

preocupado inclusive em passar a impressão de que a intelectualidade católica não constituía um conjunto de pensamento ultrapassado e meramente defensor da tradição. Para justificar a sua lógica argumentativa, Pio X apelava para a coesão moral do pensamento cristão, num tom que ilustra o sentimento do clero de proprietário da verdadeira e única moral, sendo que aquilo que a ameaçasse, deveria ser banido ou disciplinado sob suas orientações.

Mesmo sem falar diretamente do cinema, até pela sua incipiência contextual, nota-se que as teorias e as novidades que ameaçavam ganhar popularidade, em desconformidade com as doutrinas pregadas pelo alto clero, eram profundamente condenadas pelo papa, que procurou argumentos desqualificantes para refutar inovações teóricas consideradas características da modernidade, como nos exemplos que seguem e que nos servem de parâmetro para compreender melhor as origens do pensamento intelectual católico direcionado as atividades cinematográficas.

Neste sentido, a primeira condenação do papa foi direcionada aos filósofos modernistas, que na sua concepção, mascaravam sua doutrina com o uso do termo agnosticismo. Por força desta doutrina, Pio X entendia que a razão humana ficava inteiramente submetida à condição dos fenômenos, sendo impossível transpor estes limites, e por este motivo, não era dada a razão a capacidade de elevar-se a Deus, muito menos conceder-lhe existência. Deus, neste caso, não poderia ser objeto da ciência. A teologia, para os filósofos modernistas, era um sistema morto já há bastante tempo. Para piorar a situação, do agnosticismo, que o papa considerava um estado de ignorância, os filósofos modernistas passavam para o ateísmo científico e histórico, um dos piores males ao cristianismo como ele interpretou, pois explicavam tudo pela lógica da história científica, colocando Deus a parte, sem qualquer possibilidade de sua intervenção nos ditames do tempo, sendo Ele próprio uma criação humana, e não o contrário.<sup>267</sup> Entre outros, estes pressupostos dos modernistas, na crença do papa, deveriam ser combatidos pelos cristãos puros e livres de dogmas fantasiosos e imaginários, uma vez que os filósofos:

“(...) com o maior atrevimento criticam a Igreja acusando-a de caminhar fora da estrada, e de não saber distinguir entre o sentido material das fórmulas e sua significação religiosa e moral, e ainda mais, agarrando-se

---

<sup>267</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 20/11/2016.

obstinadamente, mas em vão, a fórmulas falhas de sentido, de deixar a própria religião rolar no abismo. Cegos, na verdade, a conduzirem outros cegos, são esses homens que inchados de orgulhosa ciência, deliram a ponto de perverter o conceito de verdade e o genuíno conceito religioso, divulgando um novo sistema, com o qual, arrastados por desenfreada mania de novidades, não procuram a verdade onde certamente se acha; e, desprezando as santas e apostólicas tradições, apegam-se a doutrinas ocas, fúteis, incertas, reprovadas pela Igreja, com as quais homens estultíssimos julgam fortalecer e sustentar a verdade".<sup>268</sup>

A realidade da fé, para o filósofo, apenas é possível no sentimento e afirmação do crente. Quando questionados sobre de onde advém esta asserção do crente, os filósofos modernistas, segundo Pio X, respondem que vêm da experiência individual. Esta opinião dos filósofos, conforme entendeu o papa, os iguala aos protestantes e aos pseudomísticos, que visam igualmente criarem novas doutrinas e distorcerem a verdadeira e única, legítima. Nota-se, na leitura da encíclica *Pascendi Dominici Gregis*, que há certa temeridade, por parte de Pio X, de que o agnosticismo ou mesmo o ateísmo que segundo ele foi difundido pela história científica, pudesse se popularizar.

O segundo grupo efusivamente criticado por Pio X corresponde aos dos crentes modernistas, sendo possível perceber nitidamente em suas lamúrias, que ele toma por crentes os protestantes seguidores de Martinho Lutero, igualando-os sobremaneira aos filósofos e aos demais grupos no quesito criadores de falsas doutrinas modernistas que vão contra a moralidade católica e, principalmente por muitos deles, na lógica do papa, também defenderem que a fé haveria de se sujeitar a ciência.<sup>269</sup>

Os modernistas se fazem vagos e incertos, segundo o papa, justamente por sustentarem ora uma, ora outra doutrina, fazendo isto de forma consciente, inclusive. Diferente do que ele considera o reto e pleno caminho católico, o luteranismo era considerado por Pio X nada mais que uma crença modernista, pois os que seguiam, sem se sentirem horrorizados as pegadas de Lutero em nada se diferenciavam dos outros agrupamentos modernistas contrários ao verdadeiro cristianismo. Assim sendo, Pio X evoca a bula papal *Exurge Domine* de 1520, assinada por Leão X, no contexto das reformas protestantes para condenar aqueles que:

---

<sup>268</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 20/11/2016.

<sup>269</sup> *Idem*.

“ostentam certo desprezo das doutrinas católicas, dos Santos Padres, dos concílios ecumênicos, dos magistérios eclesiásticos; e se forem por isto repreendidos, queixam-se de que se lhes tolhe a liberdade. Finalmente, professando que a fé há de sujeitar-se à ciência, continuamente e às claras criticam a Igreja, porque irredutivelmente se recusa a acomodar os seus dogmas às opiniões da filosofia, e eles, por sua vez, posta de parte a velha teologia, empenham-se por divulgar uma nova, toda amoldada aos desvarios dos filósofos”.<sup>270</sup>

Quanto ao modernista teólogo, Pio X entende que o fim deste é o de alcançar a conciliação da fé com a ciência, no entanto, admitindo a primazia da ciência sobre a fé. Para justificar esta pauta, o teólogo modernista se utiliza, entre outros, do princípio da imanência. Para formular esta concepção, Pio X entende que o teólogo modernista se inspira nas doutrinas dos filósofos e dos crentes modernistas. Dos filósofos, valem-se dos argumentos de que o princípio da fé é imanente, do crente, acrescentam que este princípio é Deus, para, a partir de então, concluírem que Deus é imanente no homem. Alimentando-se dos argumentos e fundamentos dos filósofos e crentes luteranos, os teólogos modernistas, com base nos argumentos de Pio X, se igualam a eles em mais uma doutrina vã, sobretudo, quando contrapõe à noção de transcendência católica a imanência modernista.<sup>271</sup>

Certos modernistas, na leitura de Pio X, se atiram a escrever história, no entanto, isto é uma verdadeira e finíssima astúcia para aqueles que não querem se passar por filósofos, chegando até mesmo a declararem-se alheios aos conhecimentos filosóficos. Para defender seu ataque aos historiadores, Pio X os associa aos críticos, intitulando-os modernistas historiadores críticos. No entanto, o que este segmento produz, na compreensão do papa, é também uma filosofia modernista, pois suas deduções procedem por raciocínios que têm como base princípios filosóficos, seguindo exatamente o mesmo caminho.

No entanto, ainda assim Pio X percebe uma peculiaridade no trabalho do historiador:

“Entregue ao estudo dos documentos, tanto nos livros sacros quanto nos demais, (*o historiador, grifo nosso*) vai formando um catálogo de cada uma das necessidades que por sua vez se apresentaram à Igreja, quer relativos ao

---

<sup>270</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

<sup>271</sup> *Idem*.

dogma, quer ao culto ou a outras matérias. Feito este catálogo, passa-o ao crítico. Este, pois, manuseia os documentos destinados à história da fé e os distribui de idade em idade, de maneira que correspondam ao elenco que lhe foi dado; e tudo isto faz tendo sempre em vista o preceito de que o fato é precedido da necessidade, e a narração, do fato”.<sup>272</sup>

Isto feito, Pio X considera que o filósofo surge e obriga o historiador a conformar seus estudos com os preceitos e leis do evolucionismo. O historiador se conforma com tal tarefa e esquadrinha os documentos, procurando as circunstâncias em que a Igreja impeliu o progresso no decurso do tempo, prejudicando a evolução da ciência, esboçando assim sua linha de desenvolvimento dos fatos. É desta forma, na compreensão do papa, que se escreve a narração, se completa a história, porém, esta história não pode ser atribuída ao historiador e nem ao crítico, mas ao filósofo, que ao seu modo adiciona a história uma abundância de heresias. Esta visão da prática de se escrever história causava enorme indignação em Pio X, pois no seu entendimento, os historiadores modernistas, que no contexto acusavam a Igreja Católica de corromperem os documentos para que estes pudessem servir aos seus próprios interesses, atiravam sobre a Igreja aquilo que na prática igualmente faziam.<sup>273</sup>

Com base nestes pressupostos, Pio X entende que

“Noutros termos mais breves e mais claros, querem que se deva admitir a evolução vital dos livros sacros, nascida da evolução da fé e correspondente à mesma. Acrescentam ainda que os sinais de tal evolução aparecem tão manifestos, que se poderia escrever a história dos mesmos. E chegam mesmo a escrever essa história, e com tanta persuasão que parecem eles mesmos ter visto com seus próprios olhos cada um dos escritores, que nos diversos séculos estenderam a mão sobre a Escritura para ampliá-la. Para confirmá-lo, recorrem à crítica que chamam textual, e se esforçam em persuadir que este ou aquele fato, estes ou aqueles dizeres não se acham no seu lugar, e aduzem ainda outras razões deste mesmo quilate. Dir-se-ia, na verdade, que se preestabeleceram certos tipos de narrações ou alocações que servem de critério certíssimo para julgar se uma coisa está no seu lugar ou fora dele. Com semelhante método, julgue quem puder fazê-lo, se eles podem ser capazes de discernir. E no entanto, quem os ouvir discorrer a respeito dos seus estudos relativos à Escritura, na qual lograram descobrir tantas incongruências, é levado a crer que antes deles ninguém manuseou aqueles livros, e que não houve uma infinita multidão de Doutores, em talento, em sabedoria, e na santidade da vida muito superiores a eles, que os esquadrinharam em todos os sentidos”.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

<sup>273</sup> *Idem*.

<sup>274</sup> *Idem*.

Pio X, no entanto, se mostra de certa forma aliviado com o fato de que os estudiosos que se entregaram ao estudo das escrituras, com base nos preceitos cristãos, não se utilizaram dos mesmos meios dos quais proferiram os modernistas historiadores críticos, ou seja, na aceção do papa, os estudiosos cristãos não se deixaram guiar por filósofos que tem a negação de Deus como ponto de partida. O método histórico dos modernistas, para os estudiosos cristãos, estava bem claro, como observa o papa. Na sua análise, tudo se inicia com as críticas infundadas dos filósofos, seguindo-os os historiadores, com a crítica interna e textual. E as críticas dos filósofos, internalizadas e textualizadas pelos historiadores, se baseiam em fundamentações agnósticas, imanentes e evolucionistas, sendo por isso que, quem delas se utilizam, reproduzem os erros que nelas contém e se colocam em oposição a doutrina católica, verdadeira.

Como informa Pio X, muitas pessoas são enganadas pelos textos dos modernistas críticos historiadores, pois se pudessem ter a capacidade de melhor analisarem as coisas, ficariam deveras horrorizadas.<sup>275</sup> Neste sentido, para o papa, “desta prepotente imposição dos extraviados, deste incauto assentimento dos pusilânimes produz-se uma certa corrupção de atmosfera, que penetra em toda a parte e difunde o contágio”.<sup>276</sup>

Os apologistas, para Pio X, prejudicam a moralidade católica pela divulgação da ideia de que os que levam a razão em consideração não deveriam defender a religião com base em livros sacros e nem com histórias escritas à moda antiga, e sim devem levar em conta a história tida como real, compostas por preceitos e métodos modernistas, pois somente neste tipo de produção da história seria possível encontrar a verdade. Pio X se horroriza com outros argumentos dos apologistas modernistas, como o de que nos livros sacros não há evidência de nenhum fundamento verificável razoável, o de que Jesus Cristo errou ao anunciar o tempo exato da vinda do reino de Deus e que os dogmas da Igreja Católica estão cheios de contradições, entre outros... Estes argumentos dos apologistas modernistas, na crítica do papa, seriam “capazes só de

---

<sup>275</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

<sup>276</sup> *Idem*.

destruir e não de edificar, não de formar católicos, mas de arrastar os católicos à heresia, mais ainda, à completa destruição de toda religião!”<sup>277</sup>

Por fim, os modernistas reformadores almejam, na concepção de Pio X, a inovação da filosofia, inclusive, nos seminários. Estes tipos de modernistas, na leitura do papa, consideram a filosofia escolástica obsoleta, defendendo que se deva ensinar apenas a moderna filosofia. Quanto à história, defendem que deva ser ensinada pelos seus métodos novos, modernistas. Pio X lamenta que os modernistas reformadores defendam que o clero também deveria se pautar nos preceitos modernistas, chegando ao absurdo de defenderem aos acenos de seus mestres protestantes, concordando com eles na defesa de que deveria ser suprimido do sacerdócio o sacro celibato.<sup>278</sup> Diante de tantos ataques modernistas a Igreja Católica, Pio X questiona: “Que restará, pois, de intacto na Igreja, que não deva por eles ou segundo os seus princípios ser reformado?”<sup>279</sup>

Percebe-se, portanto, que a modernidade não era algo bem quisto pela alta hierarquia católica. O cinema, surgido no contexto, foi considerado uma criação desta modernidade, daí merecedor de grande preocupação. O projeto de Ação Católica que vai se desenhando, por meio das opiniões e atitudes dos papas, surge em oposição à ideia de modernidade que eles teorizaram, e é por tomar as rédeas das inovações que a modernidade vinha provocando, ou contê-las, que a Ação Católica foi tomando corpo.

O estudo minucioso do que a Igreja Católica definiu como modernidade, é explicado por Pio X como defesa a possíveis críticas, por parte dos modernistas, de que a Igreja não dava a devida atenção as suas postulações. O papa procura descobrir as causas e as possibilidades de desenvolvimento que levaram a modernidade, para que assim, pudesse remediá-las. Como causa imediata, Pio X aponta o que considera a “aberração do entendimento”, e como causas remotas, a ânsia por novidades e o orgulho. Estes fatores para o papa, associados à ignorância, levaram os modernistas a entenderem os católicos como ultrapassados defensores da tradição, ignorantes e obstinados, o que causou revolta em Pio X, pois, para ele

---

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

<sup>279</sup> *Idem.*

“(...) este modo de proceder com os católicos torna-se ainda mais odioso, porque eles ao mesmo tempo exaltam descompassadamente com incessantes louvores os que seguem o seu partido; acolhem e batem palmas aos seus livros, erichados de novidades; e quanto mais alguém mostra ousadia em destruir as coisas antigas, em rejeitar as tradições e o magistério eclesiástico, tanto mais encarecem a sua sabedoria; e por fim, o que a todo espírito reto causa horror, não só elogiam pública e encarecidamente, mas veneram como mártir quem quer por acaso for condenado pela Igreja. Movidos e abalados por toda essa celeuma de louvores e impropérios, com o fito, ou de não passarem por ignorantes, ou de serem tidos por sábios, os ânimos juvenis, instigados interiormente pelo orgulho e pelo amor das novidades dão-se por vencidos e desertam para o modernismo.”<sup>280</sup>

O jogo dos modernistas era sujo na visão do papa, e o objetivo dos mesmos era angariar sectários. Para este fim, os modernistas procuravam conseguir cátedras nos seminários e nas universidades, para desta forma tornarem-se doutrinadores, inculcando suas doutrinas, expondo-as em congressos, exaltando-as nos institutos sociais, publicando livros, jornais e periódicos. Agindo desta forma, Pio X entende que os modernistas “ofendem gravemente a Deus e à Igreja, se não com suas obras, de certo com o espírito que os anima e com o auxílio que prestam ao atrevimento dos modernistas.”<sup>281</sup>

A ameaça dos erros difundidos pelos modernistas foi se avolumando na sociedade, e isto incomodava por demais o pontificado. Por este motivo, Pio X convoca todos os superiores gerais das ordens religiosas a instituírem medidas mais enérgicas, solicitando também uma maior vigilância por parte de todos os fiéis. Para tanto, o papa formula sete exigências que deveriam ser seguidas com urgência para que a Igreja pudesse se sobressair, com o apoio divino, claro, das ameaças dos modernistas, em suas mais variadas facetas. As sete diretrizes foram:

- Que a filosofia escolástica, com base nos preceitos de Santo Tomás de Aquino, pudesse ser tomada por base nos estudos sacros, e as disciplinas profanas deveriam ser proscritas;
- Que os diretores e professores, tanto em seminários como em universidades católicas, devessem ser cristãos convictos dos males do modernismo e conscientemente submissos

---

<sup>280</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

<sup>281</sup> *Idem*.

da hierarquia da Igreja Católica, pois aqueles que tivessem tendências modernistas, deveriam ser expulsos de seus respectivos cargos;

- Que os bispos agissem para que os livros dos modernistas, já publicados, não pudessem ser lidos, e as novas publicações, proibidas;

- Que as dioceses designassem censores, por ofício, para o exame dos manuscritos, pois Pio X louvava a instituição da censura, defendendo que deveria haver em todas as cúrias episcopais censores para a revisão dos escritos. Estes deveriam ser escolhidos no clero secular e regular, desde que fossem homens idosos, sábios e prudentes;

- Que os bispos só permitissem congressos que tratassem das competências da Santa Sé, que não fizessem menção alguma a nada que parecesse incentivos ao modernismo, ao presbiterianismo e ao laicismo;

- Que em cada diocese fosse instituída um conselho de homens eméritos, incumbidos de perceberem possíveis novos erros que poderiam se propagar, tomando atitudes para que, em comum acordo, se providenciasse com urgência a extinção de qualquer suspeita modernista tal logo desponte. Esta organização foi intitulada de “Conselho da Vigilância”, devendo seus membros reunirem-se de dois em dois meses, em presença do Bispo, sob sigilo, para que providências pudessem ser tomadas;

- Que quando se completasse um ano da publicação destas diretrizes, fossem organizadas exposições juramentadas pelos bispos, informando a Santa Sé o que poderia ter prescrevido nestas diretrizes, formulando novas exigências conforme os modernistas fossem se adaptando e criando novas astúcias, e assim se mantivesse a ordem.<sup>282</sup>

Portanto, como se percebe, Pio X refutava amplamente os modernistas, e tudo que a eles dizia respeito. Na compreensão do papa, a modernidade era a responsável por desvirtuar os cristãos da moralidade católica. Percebe-se neste discurso a marca de um pensamento conservador, onde a tradição é ameaçada pelas “novidades” modernistas. A Igreja Católica, ao se chocar com o novo, se comportou de forma temerosa, no sentido de que tais novidades pudessem concorrer com a atenção de seus seguidores, seja no campo das teorias, seja no campo da técnica, como de fato foi, especificamente, com o cinema.

---

<sup>282</sup> Papa Pio X. Apostolado *Veritatis Splendor*. *PASCENDI DOMINICI GREGIS*. Disponível em: [https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-x\\_enc\\_19070908\\_pascendi-dominici-gregis.html](https://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html), consultado em 22/11/2016.

### 3. 4 De Bento XV a Pio XI: A consolidação da Ação Católica

O falecimento de Pio X coincide com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Ele foi sucedido por Bento XV, que ficou no topo da alta hierarquia católica até o ano de 1922.

Para Elza Soffiatti, pouco se escreveu sobre o pontificado de Bento XV, que não é um papa tão lembrado e conhecido. Tal desinteresse pode ser consequência dos horrores provocados pela guerra, assim como pelos ressentimentos que rondavam a comunidade católica no contexto.<sup>283</sup>

Com o fim da guerra, foi promulgado o Tratado de Versalhes, mas como a Igreja foi excluída de participar dos acordos, Elza Soffiatti entende que Bento XV não pôde realizar coisas mais amplas. O papa em questão também se dedicou a condenar o mundo moderno, mas de forma menos intransigente que seus predecessores, conforme informa a autora.<sup>284</sup>

O pontificado de Bento XV ficou marcado pela publicação do Código de Direito Canônico de 1917, que foi um documento regulador de todos os aspectos que envolviam os procedimentos internos e as relações externas da Igreja Católica. Sob a tutela de Bento XV, a Igreja Católica continuou manifestando claro repúdio ao liberalismo e a democracia, e estes foram, na concepção de Elza Soffiatti, os principais fatores que levaram a Igreja a se aproximar dos regimes totalitários de direita. Aproximando-se destes regimes, a Igreja Católica, na concepção da autora, acreditava que o totalitarismo poderia lhe livrar de um mal maior, o socialismo.<sup>285</sup>

As teorias sociais que ganharam corpo no final do século XIX e início do XX, muito preocupavam a alta hierarquia católica, e a cada pontificado que se sucedia, a necessidade de transformar a vontade de ação em atitudes cada vez mais práticas, ficava evidente por parte dos argumentos papais.

No entanto, antes mesmo da oficialização da Ação Católica, no papado de Pio XI, surgiram movimentos sob a influência dos papas anteriores, paralelos as suas respectivas teorizações sobre a necessidade de organizações católicas que pudessem agir no social, que deram corpo a movimentos de juventude que fizeram uso do termo Ação

---

<sup>283</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p.52.

<sup>284</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso, *op. cit.*, p. 55.

<sup>285</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso, *op. cit.*, p. 56.

Católica, mesmo que incipientes. Entre estes movimentos, Agenor Brighenti cita a Juventude Católica Italiana (JCI), a Associação Católica da Juventude Belga (A.C.J.B), a Associação Católica da Juventude Canadense (J.C.J.C) e os alemães *Jugendverband* e *Gesellenverein*, sob o pontificado de Bento XV (1914-1922).<sup>286</sup>

Todavia, Agenor Brighenti dá um destaque especial a Associação Católica da Juventude Francesa (A.C.J.F), que praticava atitudes em conformidade com o catolicismo social. Fundada em 1886, a A.C.J.F., como afirma o autor, inicialmente não estava dotada de um projeto nítido, tendo então evoluído gradativamente para um maior engajamento, que ia de acordo com as exigências com o modo de vida tido como moderno, porém, em conformidade com as diretrizes colocadas pelas encíclicas do papa Leão XIII (1878-1903) sobre o que era modernidade. A princípio restrita a movimentos estudantis, a A.C.J.F., aos poucos ampliou seu raio de atuação a outros grupos sociais. Embora o modelo social de Ação Católica de Pio XI tenha se fundamentado na experiência da Juventude Católica Italiana, Agenor Brighenti entende que foi a A.C.J.F. que mais exerceu influência na organização e programa do modelo de Ação Católica proposto pelo papa Pio XI.<sup>287</sup>

Sob a influência da organização destes grupos, assim como dos novos ares que circulavam pela década de 1920, capazes de diminuir a intensidade incessante de novidades técnicas e as consolidando como novos mecanismos e modos de lidar com a sua reprodutibilidade mediante a massa populacional, assim como as novas configurações políticas que se apresentavam, pode-se dizer que Pio XI necessitou encontrar novas formas e possibilidades de se relacionar com a tão malquista, por seus antecessores, modernidade.

Embora não aceitasse também o liberalismo e as tendências políticas e sociais consideradas modernas, Pio XI não as condenou, de forma efusiva e explícita, como fizeram seus predecessores. Suas ações foram mais práticas e direcionadas a sociedade civil, destacando-se a implementação da catequese nas escolas estatais, o retorno dos crucifixos nas instituições públicas e a sua habilidade diplomática, capaz de se

---

<sup>286</sup> BRIGHENTI, Agenor. A ação católica e o novo lugar da igreja em sociedade. In: *Ordo Socialis*. Disponível em: <[http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a\\_acao\\_catolica\\_e\\_sociedade.pdf](http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a_acao_catolica_e_sociedade.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

<sup>287</sup> *Idem*.

aproximar do Estado italiano e colocar fim às divergências deste com a Igreja Católica, que vinham desde o século XIX, conhecidas como a “Questão Romana”.<sup>288</sup>

Em meio a estas práticas, Pio XI, no início da década de 1920, lançou um apelo aos cristãos, por meio da encíclica *Ubi Arcano Dei*, convocando-os a integrarem um movimento social que tinha como objetivo recristianizar todos os setores sociais. O papa convocou também o apostolado organizado sob mandato hierárquico, instigando os leigos a seguirem sua vocação de construtores morais de uma nova sociedade.<sup>289</sup> E tudo isto deveria ser feito sob a tutela da alta hierarquia católica, cujo papa correspondia ao mais alto grau.

Conforme se percebe no texto da encíclica, Pio XI entendia a Igreja Católica como a única instituição capaz de intermediar os conflitos sociais oriundos de seu tempo. Outras instituições, como os Estados Nacionais, conforme a aceção do papa, tentaram conter estes conflitos, mas sem nenhum êxito.

Neste sentido, na primeira encíclica lançada neste pontificado, no dia 23 de dezembro de 1922, denominada *Ubi Arcano Dei*, Pio XI defende o poder da Igreja quando afirma:

“(…) Que não há instituição humana alguma que possa impor a todas as nações um Código de Leis comuns, unidas em um só campo, como o que ocorreu, por exemplo, na Idade Média, época esta em que prevaleceu uma verdadeira sociedade de nações que se converteu em uma grande família de povos cristãos. Na sociedade medieval, ainda que muitas vezes foi gravemente violado o direito, contudo, a santidade deste mesmo direito permaneceu sempre em vigor, como norma segura conforme eram julgadas as nações.”<sup>290</sup>

O papa acreditava ser a Igreja Católica a única capaz do grandioso ofício, pela sua natureza e pelo seu mandato divino, de unir a população como um todo em prol de um objetivo comum. Ele tinha como intenção organizar regras de conduta, pelo viés universalizante católico, que pudessem direcionar as atitudes dos cristãos do mundo todo em relação aos ditames provenientes do meio social. Tais percepções levaram o

---

<sup>288</sup> SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiá: Paco Editorial, 2012, pp. 59-62.

<sup>289</sup> DUARTE, Sandra. Aspectos da motivação religiosa na imprensa católica operária. In: FERREIRA, Antônio Matos, ALMEIDA, João Miguel. (Orgs.) *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais no contexto ibérico*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 101.

<sup>290</sup> Papa Pio XI. Encíclica *UBI ARCANO DEI*. Disponível em: [http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi\\_arcano.htm](http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi_arcano.htm), consultado em 29/11/2016.

papa Pio XI a colocar em prática a criação de uma organização do apostolado leigo em nível mundial, denominada Ação Católica, pois considerava que:

“Por isso que há de se empreender (...) a batalha a ser travada em muitas frentes em favor dos direitos da sociedade, da família e da Igreja, derivadas de Deus e da natureza, voltada para a educação das crianças. A tudo isto, se dirige também esse conjunto de instituições, programas e obras que se conhece pelo nome de Ação Católica, que muito nos é estimada.”<sup>291</sup>

A batalha defendida por Pio XI estava direcionada as mudanças sociais que ocorreram no mundo pós I Guerra. Na visão do clérigo, a doutrina católica deveria continuar a ser respeitada no mundo, de forma que os direitos e deveres dos trabalhadores, tantos industriais quanto agrícolas, assim como as relações entre Igreja Católica e Estado, deveriam ser regulamentadas pelos ensinamentos de Jesus Cristo. Sendo a Igreja a representante de Cristo na terra, caberia a instituição católica regulamentar e coordenar as ações, de forma que os ensinamentos dos sumos pontífices que lhe antecederam não perdessem sua força original e não caíssem em desuso.

Como se pode perceber, a Ação Católica, da forma que foi proposta por meio da encíclica *Ubi Arcano Dei*, era muito mais que uma novidade em termos de práxis por parte da Igreja Católica. Ela passa a ser “uma instituição oficial da Igreja Católica, com mandato e controle da hierarquia”.<sup>292</sup> Ela convoca os leigos do mundo inteiro a integrarem suas fileiras, exercendo suas práticas de modo oficial e organizado. Agenor Brighenti considera que Pio XI definiu o movimento como a participação de leigos no apostolado hierárquico da Igreja, de forma a irem além e sobre os partidos políticos, visando o estabelecimento do Reino Universal de Cristo. Tratou-se, na análise do autor, da Ação Católica geral, considerada por Agenor Brighenti como a primeira fase do movimento, do qual ele diferencia de uma segunda parte, considerada pelo autor como mais especializada, que teria superado os parâmetros da primeira fase da Ação Católica, esta, mais geral.<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Papa Pio XI. Encíclica *UBI ARCANO DEI*. Disponível em: [http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi\\_arcano.htm](http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi_arcano.htm), consultado em 29/11/2016.

<sup>292</sup> BRIGHENTI, Agenor. A ação católica e o novo lugar da igreja em sociedade. In: *Ordo Socialis*. Disponível em: <[http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a\\_acao\\_catolica\\_e\\_sociedade.pdf](http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a_acao_catolica_e_sociedade.pdf)>. Acesso em: 15 jul. 2016.

<sup>293</sup> *Idem*.

A intenção de Pio XI, ao defender a oficialização da Ação Católica, na compreensão de Mônica Kornis, partilha o tom crítico ao materialismo histórico difundido por seus predecessores, pois a difusão de teorias materialistas também era uma situação que lhe incomodava, devido a sua insatisfação em relação à participação do clero no meio operário, visto por ele como um dos principais polos de disseminação das ideias comunistas. A autora considera que Pio XI entendia ser a Igreja a principal responsável por combater o materialismo no meio proletário, e para tanto, herdando as sugestões dos papas que lhe antecederam, propôs a oficialização da Ação Católica, um movimento evangelizador que tinha como missão se tornar uma organização leiga transnacional, com ramificações em vários países. Para que sua solicitação fosse atendida, Pio XI esperava contar com a colaboração de bispos de diferentes nacionalidades.<sup>294</sup>

Em seu tempo, nota-se que a preocupação de Pio XI não se restringiu apenas a questão do materialismo histórico, pois o pontífice se preocupou também com o que ele classificou como modernismo moral, jurídico e social, que deveria pelo catolicismo ser condenado com a mesma força com que os papas predecessores combateram o modernismo dogmático.<sup>295</sup> Vale ressaltar que, o cinema, produto característico da modernidade, entraria no rol de preocupações de Pio XI, principalmente associado ao modernismo moral, que pudesse perturbar a ordem cristã. E este assunto, Pio XI daria uma atenção especial.

O percurso em que os papas teóricos trafegam, fabricando encíclicas em série e tomando outras atitudes contrárias a modernidade, delineia uma série de evidências que, conforme analisadas, certamente levariam ao encontro com uma das atividades consideradas difusoras de ideologias de massa contrárias às intenções da Igreja.

O elemento que fundamentou as encíclicas anteriores a *Vigilanti Cura*, de acordo com os argumentos de Ivan Aparecido Manoel, esboçou um panorama assombroso do mundo moderno.<sup>296</sup> Dominado por filosofias materialistas, políticas liberais e fora dos preceitos morais tidos como adequados, o mundo moderno não oferecia a Igreja a

---

<sup>294</sup> Cf. KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

<sup>295</sup> Papa Pio XI. Encíclica *UBI ARCANO DEI*. Disponível em: [http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi\\_arcano.htm](http://www.mercaba.org/PIO%20XI/ubi_arcano.htm), consultado em 29/11/2016.

<sup>296</sup> MANOEL, Ivan Aparecido. A Ação Católica Brasileira: notas para estudo. In: *Revista Acta Sectarium, Humam and social sciences*. Número 21, pp. 207-215. Maringá: UEM, 1999.

solidez necessária para que pudesse conduzir suas tão desejadas almas. Por este motivo, não bastava meramente atacar o mundo moderno, como em outros séculos se fez pelo uso da força física. Para o convencimento, Ivan Aparecido Manoel entende que deveria haver por parte dos papas teóricos um discurso doutrinador, que pudesse fazer frente e ser contraponto às ciências, filosofias e políticas materialistas modernas. No entanto, na visão do autor, estes posicionamentos não se fizeram por meio de novidades e avanços, e sim, pela reafirmação de um conservadorismo e reacionarismo dos quais a Cúria Romana pretendeu recuperar e reintroduzir seus antigos conceitos.<sup>297</sup>

Diante desta perspectiva, nota-se que o terreno para a publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, documento este totalmente voltado às atividades cinematográficas, conforme já analisado neste trabalho, não foi uma atitude surpreendentemente isolada de um papa preocupado em perder fiéis para o cinema. Partiu de uma concepção sintomática dos malefícios da modernidade para o catolicismo. No texto da encíclica *Vigilanti Cura*, percebem-se a sustentação teórica dos problemas que o cinema poderia acarretar em sintonia a malefícios provocados pela modernidade em discursos encíclicos papais anteriores.

Pio XI é também o clérigo que, inspirado em argumentos papais antecedentes, postula a organização, de forma mais concreta e efetiva, da Ação Católica, visando inserir os cristãos nas atividades diretas que envolviam as aglomerações operárias e as consequências das inovações técnicas advindas da modernidade, preocupado sobremaneira com a questão moral. Como consequência de suas idealizações e teorizações, as práticas propostas que levaram ao desenvolvimento da Ação Católica, concomitante ao desenvolvimento e popularização do cinema, que até a década de 1930, caminharam de forma paralela, acabaram por terem os caminhos cruzados no papado de Pio XI, uma vez que este papa conclama a Ação Católica a agir em relação ao cinema, no sentido de controlá-lo e direcioná-lo de acordo com os preceitos morais do catolicismo, diante das novidades modernas. Com a maior amplitude e dimensão da Ação Católica como organização, sobretudo sua divisão em departamentos específicos, foram criados setores dentro da Ação Católica que ficaram responsáveis pela comunicação propagandística oficial do clero e conseqüentemente pelo cinema, que deveria estar sob constante vigília, de forma transnacional.

---

<sup>297</sup> MANOEL, Ivan Aparecido. A Ação Católica Brasileira: notas para estudo. In: *Revista Acta Sectarium, Humam and social sciences*. Número 21, pp.. 207-215. Maringá: UEM, 1999.

A encíclica *Vigilanti Cura* origina-se dos caminhos de pressão sobre o cinema, que surgiram por meio de grupos organizados em vários países, que levaram a sua consolidação, assim como sob influência de teorizações católicas contrárias a modernidade. Por outro lado, da forma como foi teorizada e colocada em prática, a Ação Católica também foi de encontro ao cinema, visando direcioná-lo conforme os desígnios da alta hierarquia católica, também se ramificando em muitos países. Pode-se deduzir que a encíclica *Vigilanti Cura*, por ser um documento oficial do Vaticano, é o ponto culminante onde os caminhos de tentativas de controle do cinema, seja por grupos moralizantes ou por via da Ação Católica organizada, se encontraram. A Ação Católica teve na encíclica *Vigilanti Cura* o seu ponto de apoio e suporte documental e oficial, do qual se baseou para inspirar seus atos para o cinema, passando a ter outras especificidades no que tange a modernidade condenada pela Igreja Católica. Foi-se necessária uma ação mais efetiva e direta diante da popularização cada vez mais intensa do cinema como forma de entretenimento. E também uma nova forma específica de combate, que não se resumia a censura e punições morais: a proposta de educação pelo cinema.

O encontro entre Ação Católica e *Vigilanti Cura*, (que já traçavam caminhos paralelos em todo o processo) que levou as suas respectivas formações, se deu na década de 1930. E este encontro provocou ecos em várias partes do mundo, inclusive e de forma intensa no Brasil.

Com a dimensão internacional atribuída a Ação Católica, o Brasil, país que se destaca pela quantidade considerável de seguidores católicos, não poderia ser deixado de lado pela Igreja Católica Romana, sendo fundada no território nacional a Ação Católica Brasileira já na década de 1920. Sem tardar, visto as polêmicas que o cinema já causava no país, a Ação Católica Brasileira, inspirada pela publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, logo tratou de inaugurar o seu departamento específico para o cinema, criação esta que, apesar de voltada e marcada por práticas conservadoras, foi muito importante por movimentar o meio das atividades cinematográficas no Brasil.

## CAPÍTULO 4: A AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA E A MOVIMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA NACIONAL SOB O DESÍGNIO DA MORAL CRISTÃ

### 4.1 O surgimento da Ação Católica Brasileira

O conjunto de relações que se estabeleceram entre Igreja e modernidade, marcado por propostas de inovações sociais e políticas, assim como de inovações técnicas e artísticas, levaram a elaborações teóricas conservadoras por parte dos papas do final do século XIX e início do XX que resultaram, entre outras coisas, na criação da Ação Católica como um instrumento da Igreja, que pudesse servir como intervenção, de forma oficial e estatutária, no contexto internacional a partir da década de 1920, e no Brasil a partir da década de 1930.

Com o advento da República no Brasil, as relações entre Igreja e Estado se modificaram. A Igreja Católica brasileira, no final dos anos 20 e início dos anos 30 do século passado, procurava uma reordenação que pudesse modificar suas formas de agir no social. A preocupação com a imprensa se tornou um tema mais recorrente, e a partir de então, revistas e periódicos católicos se intensificaram pelo país, assim como também projetos educacionais em defesa do ensino religioso, realizações de congressos, criação da Liga Eleitoral Católica e a inauguração do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, que deram a tônica de um modelo de Igreja que tinha como intenção usar seu discurso pautado no conservadorismo evocado em nome da tradição, em choque com as inovações técnicas e novidades científicas que representavam novas formas de experimentar o social no território brasileiro, marcados principalmente pela difusão do rádio e do cinema.

Neste contexto, é sabido que o arcebispo coadjutor dom Sebastião Leme, na década de 1920, inaugurou algumas organizações católicas na cidade do Recife e do Rio de Janeiro. Mas as mesmas não tinham um caráter de movimento mais amplo, que pudesse agir nacionalmente de forma coordenada, como era intenção do papa Pio XI.

A expressão Ação Católica, no sentido de articulação da atividade leiga dos católicos, já havia sido utilizada no Brasil antes da oficialização da organização, conforme entende Raquel Costa Santos.<sup>298</sup> Este termo já havia sido citado na primeira e

---

<sup>298</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, p. 46.

segunda edição do Congresso Católico Brasileiro, (em 1900 e em 1908, na Bahia e no Rio de Janeiro, respectivamente). Foi com Dom Sebastião Leme que, segundo a autora, deu-se o chamado de uma ação conjunta e coordenada dos católicos brasileiros, sendo que ele já havia se encarregado de impulsionar a Confederação das Associações Católicas de São Paulo em 1910, tendo criado também em Pernambuco no ano de 1916, a Confederação das Associações Católicas, assim como a Confederação Católica do Rio de Janeiro em 1922.<sup>299</sup>

Pela sua articulação e pela experiência nos cargos eclesiásticos que já havia frequentado, (arcebispo de Olinda e Recife, arcebispo coadjutor do Rio de Janeiro, bispo auxiliar do Cardeal Arco Verde, entre outros...), o cardeal Dom Sebastião Leme se tornou o líder e principal articulador da Ação Católica Brasileira. Seu presidente, Alceu Amoroso de Lima, também ocupava o cargo de presidente do Centro Dom Vital e secretário-geral da Liga Eleitoral Católica, tendo ele também bastante experiência no trato do assunto sobre associações católicas. Os demais diretores correspondiam a uma comissão episcopal.<sup>300</sup>

Lilium Rodrigues de Oliveira Rosa destaca que algumas associações, como o Centro Dom Vital, já desempenhavam um trabalho de prestígio junto à intelectualidade cristã, inclusive sob a influência de Alceu Amoroso Lima, que era bastante estimado e prestigiado por Dom Sebastião Leme. Destarte, a autora considera que Dom Sebastião Leme já vinha tomando atitudes que demonstravam seu interesse em integrar as associações existentes em um órgão único.<sup>301</sup> Alguns novos grupos se organizaram e começaram a se destacar em seu raio de atuação, muitas vezes coordenados por Alceu Amoroso de Lima, resultando em 1933 na Coligação Católica Brasileira, fundada por cinco associações pré-existentes: “Centro Dom Vital, Ação Universitária Catholica, Confederação Nacional dos Operários Catholicos, Instituto Catholico de Estudos Superiores, Confederação da Imprensa Catholica.”<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, p. 46.

<sup>300</sup> KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira (Verbetes). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

<sup>301</sup> ROSA, Lilium Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apóstolica Romana e o Estado Brasileiro: Estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. (Tese). Franca: Unesp, 2011, p. 212.

<sup>302</sup> ROSA, Lilium Rodrigues de Oliveira, *op. cit.*, p. 219.

A finalidade da Coligação Católica Brasileira era garantir a adoção, por parte de todos os grupos associados, dos princípios cristãos conforme a Doutrina Social Católica. No entanto, mesmo diante do espaço que a Coligação Católica Brasileira vinha conquistando, ela ainda, conforme informa Liliam Rosa, não caracterizava a Ação Católica como almejava Pio XI.<sup>303</sup>

Para frei Romeu Dale, os diversos significados da expressão “Ação Católica”, anteriores a oficialização do termo, pertencem à “pré-história”, como ele considera, da organização brasileira. O que o papa Pio XI esperava implementar oficialmente, em âmbito nacional, era “uma organização de leigos, distinta de todas as outras organizações católicas e de que as outras serão “auxiliares”-, que comporta uma estrutura própria e uma metodologia correspondente”.<sup>304</sup>

A intenção de se implantar a Ação Católica do Brasil era declarada como necessária. Para tanto, Pio XI parece se preocupar com os rumos que tal associação poderia levar no Brasil, já que como se observa ao analisar suas intenções, era interessante para a alta hierarquia que as ramificações da Ação Católica oficial, espalhadas por outros países, pudessem ser mantidas sob constante vigilância, de modo que as mesmas correspondessem à centralização hierárquica do clero romano oficial, sem risco de cismas ou rupturas.

Como parte desta preocupação hierárquica centralizadora, além do temor do avanço das teorias anarquistas e comunistas no Brasil, a presidente da Juventude Católica Feminina Belga visitou o país em 1932, com o objetivo de contribuir na organização da Ação Católica Brasileira. O intuito da senhorita Hemptine, a visitante belga, era preparar os núcleos existentes já organizados no Brasil para o dia em que o cardeal decidisse lançar oficialmente a Ação Católica Brasileira. Conforme informa Liliam Rosa, a eclosão da Revolução Constitucionalista de São Paulo em 1932 fez com que Dom Sebastião Leme optasse pelo adiamento do lançamento oficial da Ação Católica Brasileira, mantendo inclusive o sigilo do trabalho da visitante belga.<sup>305</sup>

---

<sup>303</sup> ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apóstolica Romana e o Estado Brasileiro: Estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. (Tese). Franca: Unesp, 2011, p. 221.

<sup>304</sup> DALE, Frei Romeu. (Org.). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p. 13.

<sup>305</sup> ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira, *op. cit.*, p. 222.

Vale ressaltar que a busca de unidade da Ação Católica em plano nacional no Brasil, por meio de uma centralização e coordenação da direção episcopal e do apostolado leigo, também se explica pelo contexto político que o país vivenciava na década de 1930, principalmente, marcado pelo fechamento de espaços políticos e pelo aumento da repressão após a publicação da Lei de Segurança Nacional.<sup>306</sup>

De toda forma, as bases para a efetivação da Ação Católica Brasileira estavam postas. Segundo Mônica Kornis, a oficialização da Ação Católica Brasileira, por parte da Santa Sé, ocorreu no ano 1935 por meio da aprovação de seu estatuto. Logo, os bispos brasileiros repassaram este estatuto em suas dioceses.<sup>307</sup>

O estatuto da Ação Católica Brasileira foi lançado no dia 09 de junho de 1935. Foi assinado pelos bispos e arcebispos mais influentes na órbita do catolicismo nacional. Foi dividido em 4 capítulos (Natureza e fins, Das organizações fundamentais da Ação Católica Brasileira, A coordenação das associações e obras católicas e dos órgãos diretores e coordenadores da ACB) e 26 artigos, que versam sobre as orientações para as práticas da Ação Católica no Brasil.

Entre os artigos mais importantes para o propósito desta pesquisa, destacam-se:

“Artigo primeiro: A Ação Católica Brasileira é a participação organizada do laicato católico do Brasil no apostolado hierárquico, para a difusão e atuação dos princípios católicos na vida individual, familiar e social”; (...)

Artigo oitavo: Para a inscrição em qualquer das suas organizações, exige a AC: 1) vida exemplar; 2) prática dos sacramentos; 3) aceitação prévia do programa da AC e da respectiva organização; 4) pagamento de pequena taxa anual, a ser fixada pelos Conselhos Diocesanos, com audiência do Conselho Nacional. (...)

Artigo décimo-terceiro: Fica estabelecida em todas as dioceses a Confederação das Associações Católicas, que tem por fim unir e coordenar, para objetivos gerais da AC, todas as associações e obras católicas existentes, as quais, sem prejuízo de sua autonomia e atividades particulares, são desde já consideradas como *associações ou obras aderentes da Ação Católica Brasileira*; (...)<sup>308</sup>

O artigo primeiro enfatiza a questão hierárquica em que a Ação Católica Brasileira estava submetida, que deveria levar em consideração as exigências e normativas do catolicismo propostas pelo Vaticano, não devendo ter atitudes que

---

<sup>306</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 17, jan/jun., 2007. Ilhéus: UESC, p. 61.

<sup>307</sup> KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira (Verbetes). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

<sup>308</sup> DALE, Frei Romeu. (Org.). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, pp. 27-31.

pudessem desvirtuar as imposições do apostolado hierárquico. Também ressalta que as ações deveriam contemplar a vigilância de várias instâncias da vida social de seus adeptos. O artigo oitavo, que também faz parte do primeiro capítulo, trata da questão de como os postulantes a uma vaga na Ação Católica Brasileira deveriam proceder em relação às exigências para ser membro da mesma, destacando a cobrança por uma vida exemplar, que pudesse ser regida pelas concepções morais católicas, assim como a aceitação, sem maiores questionamentos, do programa da Ação Católica Brasileira. Por fim, selecionamos o décimo-terceiro artigo, que trata da necessidade de unificação de todos os outros agrupamentos católicos organizados sob a sujeição e coordenação da Ação Católica Brasileira.

Por meio da exemplificação destes artigos, pretendemos mostrar que uma forte disciplina organizacional fez parte da estruturação da Ação Católica Brasileira. Esta estruturação influenciaria na forma em que a Ação Católica Brasileira agiria em relação ao cinema, distribuindo suas ações em funções e atividades bem específicas, submissas, ao menos na teoria à hierarquia do apostolado, ao sistema organizacional imposto e como um adendo do projeto educacional que se estabelecia.

Além de se converter em coordenadora de todas as outras associações católicas já existentes no Brasil, o estatuto da Ação Católica Brasileira, como considera Mônica Kornis, a colocava sob a tutela da hierarquia eclesiástica, e embora seus primeiros passos tenham sido dados no sentido da ação política, a mesma, conforme estatuto, não poderia se orientar por alguma organização político-partidária específica, mesmo que houvesse indícios que seu maior dirigente flertava com o integralismo.<sup>309</sup>

Ney de Souza destaca que a Ação Católica Brasileira surgiu com o mesmo “espírito” desejado por Pio XI, no sentido de se tornar uma associação de católicos que participariam ativamente da missão apostólica da Igreja. A princípio voltada para a questão política, visando difundir as posturas sociais que eram concernentes ao que o catolicismo defendia principalmente no meio operário, este processo de doutrinação logo também foi destinado aos jovens, adaptando para estes o método do “ver, julgar e agir”, já difundido entre os trabalhadores. Em seguida, surgiram diversas segmentações de ação, sempre sob a autoridade maior e orientação da hierarquia eclesiástica. Os primeiros anos da Ação Católica Brasileira, como argumenta Ney de Souza, foram

---

<sup>309</sup> KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira (Verbetes). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

marcados por um processo de formação bem intenso e acentuado, convertendo-se em uma verdadeira catequese especializada.<sup>310</sup> Neste sentido, esta especialização de ações não tardaria a ter também o cinema como objeto de preocupação.

A partir de um intuito doutrinário católico e de condições processuais de adaptação às condições da Igreja no Brasil, a Ação Católica Brasileira, na acepção de Liliam Rosa, construiu um perfil baseado na crença de que os católicos compartilhavam uma mesma identidade, e por isso, deveriam empenhar-se por um destino comum, que culminaria em uma sociedade plenamente cristã.<sup>311</sup> Neste sentido, a Ação Católica no Brasil foi resultado do envolvimento processual do laicato no cotidiano da Igreja, fato este que, conforme argumenta a autora, já vinha ocorrendo com características diversas nas três primeiras décadas do século XX no Brasil. Estas características, para Liliam Rosa, estavam muito mais associadas ao perfil do bispo que as implantara do que às próprias diretrizes gerais da Santa Sé. Ao apontar esta situação, a autora entende que a organização e a oficialização da Ação Católica no Brasil se deram no sentido de que houvesse uma atuação eficaz em prol da contenção do aumento da laicização na sociedade brasileira.<sup>312</sup>

A Ação Católica Brasileira, imbuída neste sentimento identitário, se inspirou no modelo italiano, marcado pela valorização das dioceses como núcleos, até certo ponto, autônomos. O modelo italiano também apresentava, conforme informa Liliam Rosa, um modelo de organização nacional unitário e tendo como centro as autoridades eclesiais.<sup>313</sup> Contudo, a Ação Católica no Brasil, conforme entende a autora, assumiu também características que se diferenciaram da Ação Católica Italiana, não sendo meramente uma cópia da mesma. Entre estas diferenças, Liliam Rosa cita que a Ação Católica Brasileira adotou as associações de leigos existentes antes da sua oficialização. Outro aspecto citado pela autora, que marcou uma característica própria da Ação Católica Brasileira, foi à tendência de se implantar, desde a origem, um trabalho especializado, com ênfase no operariado, destacando-se o feminino. Neste

---

<sup>310</sup> SOUZA, Pe. Dr. Ney de. Ação Católica, Militância Leiga no Brasil: Méritos e Limites. *Revista de Cultura Teológica*, v. 14, número 55 – abr/jun. 2006. São Paulo: PUC-SP, 2006.

<sup>311</sup> ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apóstolica Romana e o Estado Brasileiro: Estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. (Tese). Franca: Unesp, 2011, p. 210.

<sup>312</sup> ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira, *op. cit.*, p. 211.

<sup>313</sup> *Idem*.

caso, a Ação Católica Brasileira, conforme entende a autora, foi também muito influenciada pelo modelo belga.<sup>314</sup>

A Ação Católica Brasileira foi considerada pela Santa Sé uma “coisa própria do Brasil”, conforme informa Liliam Rosa. O seu processo de efetivação se deu mediante as adaptações de uma estrutura organizacional do laicato já existente, da influência da Juventude Católica Feminina Belga e do modelo estatutário italiano. O estilo da Ação Católica Brasileira se explica pelas particularidades internas da Igreja Católica no Brasil e pelo o que a Santa Sé percebia sobre a situação operária no país.<sup>315</sup>

A organização de seus associados foi pautada pelos critérios de idade e sexo, sendo que, no que tange ao recrutamento, a Ação Católica Brasileira se dividia no seio das dioceses por meio de grupos, que correspondiam aos “Homens da Ação Católica” e “Liga Feminina de Ação Católica”, neste caso, para os que fossem unidos pelo matrimônio ou maiores de 30 anos de idade. Para os jovens de 14 a 30 anos, existiam a Juventude Católica Brasileira e a Juventude Feminina Católica. No entanto, haviam subdivisões no interior da Juventude Católica, que correspondiam a Juventude Estudantil Católica (JEC) para os secundaristas, a Juventude Universitária Católica (JUC) para os universitários e a Juventude Operária Católica (JOC) para o proletariado jovem. Para fazer parte de quaisquer destas subdivisões, os critérios estavam contidos no estatuto, e se baseavam na vida exemplar dos candidatos, devendo ser observado à forma em que estes praticavam o sacramento e acatavam os programas da Ação Católica Brasileira.<sup>316</sup>

Desta forma, percebe-se que a Ação Católica Brasileira (e também a de outras nacionalidades) pretendia conduzir as ações dos indivíduos que dela faziam parte em praticamente todos os momentos da vida, assim como também tentar conduzi-los por todos os lugares onde estivessem, sejam nas cidades mais populosas ou nas regiões mais distantes dos grandes centros urbanos.<sup>317</sup> Como parte deste processo, também se

---

<sup>314</sup> ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apóstolica Romana e o Estado Brasileiro: Estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. (Tese). Franca: Unesp, 2011, p. 211.

<sup>315</sup> *Idem*.

<sup>316</sup> KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira (Verbetes). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coord.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

<sup>317</sup> MANOEL, Ivan Aparecido. A Ação Católica Brasileira: notas para estudo. In: *Revista Acta Sectarium, Humam and social sciences*. Número 21, pp.. 207-215. Maringá: UEM, 1999.

encontrava o desejo da Igreja Católica brasileira de aumentar a quantidade de dioceses e paróquias, como forma de expandir sua influência e aumentar seu controle, como argumenta Ivan Aparecido Manoel.<sup>318</sup>

Com o aumento do número de paróquias e dioceses, percebemos que, conseqüentemente, a atuação da Igreja, no que se referem as suas formulações, concepções e direcionamentos sobre o cinema, e também no sentido de como orientar o público para o cinema, ganharam maiores amplitudes em território nacional. Tendo em vista que a Ação Católica Brasileira atuou em várias frentes de formação, inclusive em caráter pedagógico, o cinema, que era popular e promovia o entretenimento e o questionamento, torna-se alvo de preocupação e também de doutrinação por parte da Ação Católica Brasileira.

O interesse da Ação Católica Brasileira pelo cinema acabou por gerar uma situação complexa. Tal complexidade se deveu ao fato de que ao mesmo passo em que a Ação Católica Brasileira procurava controlar e direcionar o cinema, ela também contribuía para a sua difusão. Ao mesmo passo que procurava domá-lo, ela o incentivava e o levava consigo para onde fosse estimulada a construção de uma nova paróquia, pois as capelas católicas do Brasil no início do século XX também exibiam filmes, e até mesmo, serviram de espaço para cineclubes, como ainda discorreremos. Além disto, entre outros fatores, reside também a situação em que na mesma praça central de um município brasileiro, onde se encontrava uma capela católica na primeira metade do século XX, também se encontrava, em muitos casos, como é sabido devido a sua popularidade, uma sala de cinema.

A Igreja teve que coexistir com o cinema tanto espiritualmente, ao seu modo, como teve que dividir com ele o espaço físico da cidade. Estando as salas de cinema postuladas ali, no espaço público onde o clero pretendia hegemonia, era inevitável que a Igreja Católica direcionasse ao cinema uma atenção toda especial. A encíclica *Vigilanti Cura*, resultado de um longo processo de teorização e pressão de grupos conservadores sobre o cinema, passa então a desempenhar, sob difusão da Ação Católica Brasileira, o documento que fundamentaria as ações dos leigos teóricos brasileiros para o cinema em geral, que se pautaram em um projeto de educação cinematográfica que mesmo na

---

<sup>318</sup> MANOEL, Ivan Aparecido. A Ação Católica Brasileira: notas para estudo. In: *Revista Acta Sectarium, Humam and social sciences*. Número 21, pp. 207-215. Maringá: UEM, 1999.

intenção de domá-lo, difundiram-no e contribuíram para a sua dimensão adquirida como grande entretenimento popular.

E o embate entre a Igreja e o cinema, assim como sua difusão pelo cinema, não tiveram consequências apenas para a questão da liberdade de expressão, como aponta Luiz Vadico. As narrativas e as estéticas fílmicas também sofreram influências deste processo, pois os produtores e diretores sentiram a necessidade de encontrar soluções estéticas que pudessem expressar o que de fato eles desejavam, porém, temerosos com a interpretação de que a Igreja poderia ter sob suas películas.<sup>319</sup> Este é um dos motivos que, segundo Luiz Vadico, não nos permite ignorar o diálogo da produção da Igreja com a sociedade, no âmbito da história cinematográfica. O embate entre estes dois campos, para o autor, converteu-se “num desejoso de preservar o monopólio do conhecimento religioso e o outro desejoso de conquistar o público daquele, afetando estética e narrativamente o produto midiático.”<sup>320</sup>

A rigidez organizacional hierárquica da Ação Católica Brasileira lhe permitiu sua divisão em vários setores de atuação. Entre estes setores, a questão da imprensa foi foco de preocupação. A propagação de ideias e concepções moralizantes em massa também foi um dos objetivos da Ação Católica Brasileira, e neste sentido, o cinema passa a ser considerado um objeto de atenção especial.

#### **4.2 O advento do cinema como preocupação da Ação Católica Brasileira**

O cinema, para o apostolado hierárquico, a princípio não foi entendido como um objeto de preocupação específica, e sim como um elemento integrante da imprensa como um todo, como ocorrido da mesma maneira com o rádio. Não tardaria, a alta hierarquia católica criaria um documento oficial específico para a questão cinematográfica e, conseqüentemente, a Ação Católica Brasileira lhe destinaria uma atenção especial.

No entanto, antes de uma atitude específica e diretamente voltada para o cinema, cabe precisarmos o que pode ser compreendido por imprensa católica. Para Cynthia Pereira de Sousa Vilhena, a imprensa católica pode ser definida em oposição ao que o catolicismo concebia como má imprensa, no aspecto religioso, social e moral. Por má

---

<sup>319</sup> VADICO, Luiz. “Limpei as veredas!”: Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. In: *Estudos de Religião*, v.24, n. 39, pp. 197-212, jul/dez. 2010.

<sup>320</sup> *Idem*.

imprensa, o apostolado entendia aquele tipo de publicações que, no seu entendimento, procurava destruir os fundamentos morais católicos da sociedade, que se desvirtuava da missão da Igreja, principalmente no quesito de sua autoridade no seio da comunidade eclesial. A imprensa católica, conforme concebe a autora, era aquela que se conceitualizava como meio moralizador e saneador dos costumes da sociedade, no sentido de conservação da ética cristã.<sup>321</sup>

O controle e a vigília das leituras consistiam em apenas uma parte das tarefas da imprensa católica, como descreve Cynthia Vilhena. Era também preciso explicitar para o público quais eram as leituras não indicadas que deveriam ser execradas. Feito a seleção, restava à boa e recomendada leitura cristã, pura.<sup>322</sup>

Para se contrapor ao que o apostolado entendia como má imprensa, os teóricos católicos de alta hierarquia utilizaram-se de métodos similares aos dos papas que contrapunham a ideia de modernidade. Estes papas entendiam que, para combatê-la, fazia-se necessário teorizar sobre ela, mostrando suas falhas teóricas e apresentando concepções, de acordo com suas assertivas, mais coerentes e plausíveis de acordo com a lógica moralizante cristã. Para a imprensa católica, a estratégia foi similar no sentido de, para mostrar qual era a imprensa ruim, maléfica, ser necessário à construção da ideia do que seria uma boa imprensa, moralista e em conformidade com as determinações do apostolado.

Na intenção de organizar as suas intervenções na imprensa, os intelectuais católicos se apropriaram de elementos do conservadorismo, como entende Névio de Campos.<sup>323</sup> Estes intelectuais se expressavam como defensores do conservadorismo recorrendo à ideia de tradição em oposição a de mudança, buscando retomarem alguns elementos do passado como modelos padrões para o presente. Desta forma, Névio de Campos considera que o laicato católico brasileiro buscou respaldo no pensamento conservador europeu para recusar as novidades propostas pelo laicismo, e assim defenderem que a tradição católica deveria ser a garantia para a manutenção dos seus

---

<sup>321</sup> VILHENA, Cynthia Pereira de Sousa. *Imprensa e Educação Católicas na Formação do Público Leitor Feminino (1920/1950)*. *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós Graduados de História (Volume 11)*. São Paulo: Puc-SP, 1994, p. 150.

<sup>322</sup> *Idem*.

<sup>323</sup> CAMPOS, Névio de. *Ação católica: o papel da imprensa no processo de organização do projeto formativo da Igreja Católica no Paraná (1926-1939)*. In: *Revista Educar - Número 37*. Curitiba: Editora UFPR, mai/ago 2010, pp. 259-277.

valores morais na sociedade brasileira do século XX. Como arma de reação ao laicismo, à imprensa foi amplamente utilizada como um mecanismo de propagação de valores da Igreja Católica, fundamentada nos documentos papais.<sup>324</sup>

Partindo destas posturas, o cardeal Dom Sebastião Leme, o grande impulsionador e coordenador da Ação Católica Brasileira, publicou um documento intitulado “Princípios e Disposições Gerais da Ação Católica”, em 16 de junho de 1935, direcionado a Arquidiocese do Rio de Janeiro a princípio, mas que deveria ser seguido pelo apostolado brasileiro como um todo. Neste documento, Dom Sebastião Leme teoriza sobre quais deveriam ser os fins da atividade de imprensa no Brasil sob o ponto de vista conservador da Igreja Católica.<sup>325</sup>

O cardeal, neste documento, precisa que o objeto imediato da Ação Católica Brasileira era o de formar o laicato católico para colaborar com a missão sublime da Igreja, a saber, salvar almas, pela cristianização dos indivíduos, da família e da sociedade. Citando Pio XI, ele considera que a formação de consciências cristãs consistia em um projeto que envolveria ações educativas. Não bastava o cuidado com a própria santificação pessoal, como considerou Dom Sebastião Leme, era necessário cuidar e se preocupar com a formação do outro, e para esta missão, a participação do apostolado era indispensável, principalmente na organização dos católicos leigos como auxiliares da hierarquia nesta empreitada.<sup>326</sup>

Por este motivo, Dom Sebastião Leme determinou que a Ação Católica Brasileira devesse ter um cuidado bem especial ao selecionar os membros que cuidariam de sua imprensa e publicidade. Estes, os selecionados, não deveriam ser militantes de políticas partidárias, nem pessoas de opiniões extremas associadas a escolas ou correntes doutrinárias.<sup>327</sup>

O cardeal se refere novamente ao papa Pio XI para estabelecer a imprensa católica como aquela que consistiria em uma das funções mais importantes do apostolado, devendo ser dedicado a ela bastante energia. A Ação Católica Brasileira

---

<sup>324</sup> CAMPOS, Névio de. Ação católica: o papel da imprensa no processo de organização do projeto formativo da Igreja Católica no Paraná (1926-1939). In: *Revista Educar* - Número 37. Curitiba: Editora UFPR, mai/ago 2010, pp. 259-277.

<sup>325</sup> Ação Católica na Arquidiocese do Rio de Janeiro. In: DALE, Frei Romeu. (Org.). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, p.33.

<sup>326</sup> *Idem*.

<sup>327</sup> DALE, Frei Romeu. (Org.), *op. cit.*, pp.33-34.

deveria se empenhar ao máximo na formação de jornalistas puramente católicos, que tivessem consciência que suas paixões políticas jamais deveriam se sobrepor as diretrizes e intenções do magistério hierárquico. Atendendo aos anseios do papa, Dom Sebastião Leme determinou que a Ação Católica Brasileira tivesse também como missão se empenhar em favorecer, por todos os meios e à custa de qualquer sacrifício, a imprensa católica, preparando inclusive a imprensa da Ação Católica, considerada por ele um veículo indispensável na atuação de seu programa.<sup>328</sup>

Muitas comissões e associações católicas que já existiam, na determinação do cardeal Dom Sebastião Leme, passariam a ser comissões da Ação Católica Brasileira, sob as vistas do Conselho Superior Diocesano.<sup>329</sup> Estas comissões foram divididas da seguinte forma:

- “1) Fé e moral – propaganda, defesa e preservação.
- 2) Ensino e catecismo.
- 3) Obras de piedade e culto.
- 4) Escolas.
- 5) Santificação das famílias.
- 6) Imprensa.
- 7) Vocações.
- 8) Descanso dominical.
- 9) Obras de caridade e assistência popular.
- 10) Obras sociais e operárias.
- 11) Construção de igrejas e capelas.”<sup>330</sup>

Nota-se que, a partir das teorizações e atitudes coordenadas pelo cardeal, a preocupação com a imprensa seria de fato uma questão chave. O cinema neste contexto seria considerado como um adendo do sexto item, embora sua ligação com o primeiro tenha se tornado bem marcante. Também em relação ao quarto item o cinema manteve grande diálogo, pois a ele seria destinado um projeto educacional específico.

Neste mesmo contexto, Pio XI publicou a encíclica *Vigilanti Cura* (junho de 1936). Pelo alcance proposto pelo documento papal e pela sua especificidade em relação às práticas que o episcopado deveria tomar junto às atividades relacionadas ao cinema, entendemos que a criação de uma comissão ou departamento específico para lidar com as atividades cinematográficas se justifica mediante o impacto causado pela

---

<sup>328</sup> Ação Católica na Arquidiocese do Rio de Janeiro. In: DALE, Frei Romeu. (Org.). *A Ação Católica Brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1985, pp.34-35.

<sup>329</sup> DALE, Frei Romeu. (Org.), *op. cit.* p.35.

<sup>330</sup> *Idem.*

encíclica no meio católico. O documento papal pode, também neste caso, ser compreendido como um divisor de ações específicas da alta hierarquia voltadas ao cinema, como documento fundador de ações e de possibilidades de justificativas de posturas em relação ao que as imagens em movimento representavam naquele contexto. Explicar, orientar, propor alternativas teóricas que pudessem sobrepor às postulações intelectuais que louvavam a modernidade como novidade técnica, em detrimento da tradição e conservadorismo clerical, como se observa, foi à tônica dos intelectuais católicos neste processo. Não bastava apenas o uso do recurso da censura e das punições, foi necessário propor algo que justificasse teoricamente as ações, no sentido de apresentar uma pertinência maior. E a encíclica *Vigilanti Cura* teve o papel de suprir esta necessidade.

No Brasil, sob influência das teorizações dos intelectuais católicos da alta hierarquia internacional, a Igreja se fez presente no ambiente cultural do país e em instituições políticas, num raio de atuação que procurou extrapolar o âmbito religioso, na intenção de recuperar o *status* perdido juntamente com o período imperial. As ações dos intelectuais católicos no país se deram a partir das mudanças formuladas pelos papas, que visaram modificar o entendimento da inserção do papel da Igreja na sociedade.<sup>331</sup>

Em sintonia com as teorizações dos papas do contexto, publicadas e difundidas vias encíclicas, a Igreja Católica procurou reordenar suas ações voltadas para o cinema, pois este já lhe gerava incômodos mesmo antes da década de 1930, sem grande destaque específico e objetivo, por meio da alta hierarquia, para este meio de comunicação que já se fazia bastante popular. No entanto, a especificidade destinada por parte da alta hierarquia católica para o cinema não tardaria.

É sabido que a preocupação com o cinema já existia no Brasil, de forma preliminar, antes da publicação da encíclica *Vigilanti Cura*. Publicações católicas, como as revistas periódicas *Vozes de Petrópolis* (1907), *A Tela* (1919), *A Ordem* (1919) e o jornal *União* (1916), estabeleceram, entre suas metas, conforme indicam Milene Silveira Gusmão e Raquel Costa Santos, “o combate à concorrência que o cinema começou a

---

<sup>331</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 17, jan/jun., 2007. Ilhéus: UESC, p. 61.

fazer às atividades religiosas e, entre os seus trabalhos, as críticas e cotações aos filmes que chegavam ao país.”<sup>332</sup>

Na cidade do Rio de Janeiro, questões que até então eram consideradas internas a estrutura eclesiástica, ganharam a esfera pública por meio do Centro Dom Vital, que correspondia a um centro de intelectuais católicos organizados. Fundado em abril de 1922, por Jakson de Figueiredo, o Centro Dom Vital foi o responsável pela publicação da revista leiga “A Ordem”, além de editar livros de caráter conservador.<sup>333</sup>

No entanto, como proposto pelo cardeal Dom Sebastião Leme, tanto o Centro Dom Vital, como outras associações católicas, se integraria a Ação Católica Brasileira, e suas posturas diante dos perigos provenientes da imprensa laica, assim como a necessidade de reforçar ações conjuntas pela imprensa católica, deveriam ser a tônica da movimentação eclesiástica naquele momento.

Mesmo tendo influência de outros grupos e publicações que se voltavam para o cinema, entendemos que foi sob pressão maior da encíclica *Vigilanti Cura*, que entre outras coisas, serviu para fundamentar ações justificadas com base na autoridade papal, e com a organização da Ação Católica, em nível nacional, preocupada, como proposto pelo Cardeal Dom Sebastião Leme, com a formação do outro, daquele que não fosse leigo, no sentido de atuar para conscientizar, até mesmo por meios educacionais, sobre a necessidade da união moralizante cristã, que o cinema se tornou um elemento específico no escopo de preocupações particulares do alto clero brasileiro, desvinculando-se de um ramo mais geral, do setor que lidou com a questão da imprensa como um todo.

Este desmembramento do cinema da categoria imprensa no rol de atribuições departamentais da Ação Católica Brasileira, tornando-o questão específica da organização leiga, provocou movimentações significativas e consistentes na história do cinema brasileiro, mesmo que partindo de uma vertente de feições notadamente conservadoras. Os modos em que se deram estas movimentações, que podem ser atribuídas no sentido de uma linhagem que se iniciou com grupos que pressionaram pela moralização do cinema no início do século XX, que ganharam coro em organizações mais específicas, que por meio de suas ações, principalmente nos Estados Unidos, maior

---

<sup>332</sup> GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira Gusmão, SANTOS, Raquel Costa. Cinema Católicos no Brasil: entre a ação pastoral-religiosa e a ação cultural-educacional. In: *Revista Alceu. Comunicação, Cultura e Política*, Vol. 15. N. 30, jan./jun. 2015. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2015, p. 150.

<sup>333</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 17, jan/jun., 2007. Ilhéus: UESC, p. 60.

distribuidor de filmes do planeta, passando pelas associações de autocontrole, pela Legião da Decência, até chegar à encíclica *Vigilanti Cura*, geraram resultados no Brasil que, em muitos casos, ficaram em planos subalternos, quando citados, na historiografia do cinema nacional.

Esta ampla rede de movimentações cinematográficas católicas, de feições conservadoras, não visou minar o cinema do rol de diversões populares, mesmo ciente dos perigos que as ideologias transmitidas pelos filmes poderiam afetar naquilo que a Igreja entendia como a verdadeira conduta moral. A alta hierarquia católica procurou utilizar o cinema como aliado, mutilando dele aquilo que não lhe cabia de acordo com a sua proposta de sociedade, mas sem desconsiderar a sua importância, no sentido de demonstrar que suas teorizações sobre o cinema eram mais pertinentes para a saúde religiosa da sociedade, de modo que a educação do gosto e do olhar do público para o cinema pudesse ser parte de um projeto amplo de educação que vigorou não apenas no espaço das salas escuras de projeção, mas foi além, cuidando do processo que, em suma, envolveu vários ramos das atividades que orbitam em torno da mera exibição de um filme, indo muito além, e em várias frentes. Como frisamos, embora marcada por posturas conservadoras diante de uma arte tão livre e vanguardista, a Igreja Católica teve a sua significativa importância em termos de movimentação e difusão das atividades cinematográficas no Brasil.

No entanto, para justificar as novidades em termos de postulações sobre o cinema, foi necessário criar um secretariado católico específico, que pudesse condensar e distribuir as teorizações católicas em território brasileiro, com propriedade para educar e convencer. Mas para a criação deste secretariado, as relações entre intelectuais católicos ligados ao cinema e a forma em que o Estado brasileiro se organizava para lidar com o mesmo, necessitavam de articulações.

#### **4.3 Educação e censura: as portas de entrada do apostolado leigo na estrutura do Estado**

O objetivo da Ação Católica Brasileira era exercer, de forma coordenada, a militância católica, organizada com base no apostolado hierárquico da Igreja. Temerosa frente ao que o crescimento de movimentos operários pelo mundo representava em termos políticos, a Igreja reforçou seu conservadorismo e o discurso do medo diante das massas. Neste cenário, a educação se converteu em um assunto de suma importância.

Contrária a laicização do ensino, a Igreja Católica foi personagem marcante e influente nas tensas disputas pelo projeto educacional durante o governo de Getúlio Vargas. Espaços de negociação e decisão foram configurados no governo visando atender às demandas de diferentes setores da sociedade, principalmente, relacionadas à questão da formação dos trabalhadores e a intervenção estatal na área social. Neste processo, o papel dos intelectuais, como agentes mediadores no debate, foi crucial na defesa de interesses diversos.<sup>334</sup>

A Igreja neste contexto buscava a recuperação da influência católica no meio social, baseada no argumento da tradição de inspiração conservadora, como guardião dos bons costumes e dos meios corretos e dignos de vida. Sob a liderança do cardeal Dom Sebastião Leme, a aproximação da Igreja com o estado se converteu em uma forma do laicato tentar recuperar sua influência mais consistente, conforme exercida outrora.

No que se referem aos intelectuais católicos brasileiros, estes, neste contexto, contavam com um arsenal teórico sobre postulações e orientações de como um leigo deveria se comportar diante do cinema que já havia sido desenvolvido por décadas. Como um dos principais símbolos da então modernidade, bastava aos intelectuais católicos associá-lo as teorizações dos papas do final do século XIX e início do XX sobre os perigos que ele poderia representar como produto da modernidade, ou conforme a situação, serem ainda mais diretos e utilizarem à encíclica *Vigilanti Cura*, da forma como lhe foi proposital: servir de suporte e guia de conduta para o apostolado e demais agentes do catolicismo, como documento oficial e consultivo, para lidarem com assuntos relativos às atividades cinematográficas e assim repassarem ao grande público, procurando influenciá-lo conforme orientações moralizantes da Igreja. Tanto nas teorias papais antimodernas, quando na encíclica, os intelectuais católicos brasileiros, em termos de apropriações argumentativas e influências teóricas, muito se fartaram.

Também é importante destacar que esta movimentação dos intelectuais católicos interessados no cinema já se constituía em um processo que vinha sendo construído aos poucos. Sob suas articulações, os meios de comunicação católicos formulavam discursos em sintonia com a ordem e o moralismo. Um exemplo que pode ser notado é o do Centro de Boa Imprensa, criado em 1910. Formado por leigos em sua maioria, este órgão fornecia auxílio a imprensa católica no sentido de difundir propostas moralizantes que visassem o reordenamento da sociedade. A partir de 1922, este espaço foi ocupado

---

<sup>334</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 17, jan/jun., 2007. Ilhéus: UESC, p. 62.

pelo Centro Dom Vital, fundado por Jackson de Figueiredo, porém como proposta do então arcebispo coadjutor do Rio de Janeiro Dom Leme. Com o falecimento de Jackson de Figueiredo em 1928, o Centro Dom Vital, espaço de concentração de jovens intelectuais católicos, ficou sob a presidência de Alceu Amoroso de Lima, que alguns anos depois, se tornaria o presidente da Ação Católica Brasileira.<sup>335</sup>

Neste sentido, percebe-se que houve uma construção passo a passo que levou a Igreja a ascender como uma influente organização que visava ditar as regras sob a condução das atividades cinematográficas no Brasil. Tanto no sentido prático, de criação de órgãos que agiam em relação ao cinema, quanto teórico, ou seja, no âmbito da disputa argumentativa que pudesse convencer sobre os motivos pelos quais a Igreja teria razão em ser a portadora de como o cinema deveria ser pensado e conduzido pelo social, o apostolado católico atuou e disseminou importantes articulações que movimentaram, sob orientação conservadora, as práticas e atividades cinematográficas no Brasil.

Tomando como base o conceito de “poder pastoral”, que consiste em uma forma de poder que tem como objetivo alcançar a salvação individual em outro mundo, Daniel Nunes Guimarães Paes entende que este tipo de poder não apenas comanda, mas também tem como característica o sacrifício e a propriedade de sua representação pela vida e pela salvação dos fiéis.<sup>336</sup> E a partir desta premissa que o autor entende que a expiação criptológica adquire um plano básico para que se possa compreender a relação do crítico católico de cinema e seu posicionamento moral, uma vez que,

"a expiação criptológica toma assim um plano básico para entendermos a relação do crítico católico de cinema e seu posicionamento moral. Ele - inicialmente pessoa não especializada e a posteriori especialista no cinema - expunha-se a dezenas de filmes potencialmente “nocivos”, para apresentar as recomendações aos espectadores. Assim, aqueles aos quais o discurso destina-se não precisariam passar pela experiência “perigosa” para sabê-lo. É a nomeação do mal o que concerne ao pecado a possibilidade da confissão e do perdão. O poder pastoral é uma forma de poder que não cuida apenas da comunidade como um todo, mas de cada indivíduo em particular, durante toda a sua vida.”<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, p. 69.

<sup>336</sup> PAES, Daniel Nunes Guimarães. *A Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954-1971)*. (Dissertação). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010, p. 38.

<sup>337</sup> *Idem*.

Muitos intelectuais católicos brasileiros, que se consideravam críticos de cinema, principalmente, no quesito crítica não tão somente inspirada em linguagem ou estética, e sim sob a perspectiva moralizadora e censora, fizeram campanha em favor de um cinema educativo no país. Sabe-se que, a nível federal, já existia desde 1932 a Comissão de Censura Cinematográfica. Esta comissão censora se deu por meio do decreto 21.240/32, e além das proibições, havia a ordem de inclusão de um filme educativo em cada sessão de cinema. Além disso, também passou a ser exigido um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública para a exibição de filmes em território brasileiro, sendo que este certificado deveria ser aprovado pela Comissão de Censura Cinematográfica. Também foi criada uma Taxa Cinematográfica para a Educação Popular.<sup>338</sup>

Curiosamente, este decreto remete a medida “*Doente and. Be a Carefuls*”, produzida e adotada nos Estados Unidos na década de 1920, já analisada neste texto, sobretudo, por meio do artigo 8º, onde se lê:

“ Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

- I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.
- II - For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.
- III - Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.
- IV - Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.
- V - Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.”<sup>339</sup>

Esta semelhança pode ser atribuída à influência que o cinema norte-americano já exercia no Brasil. Decerto, as autoridades brasileiras recebiam aqui os filmes que já haviam passado pelo crivo das leis reguladoras das indústrias de cinema norte-americanas, e delas tinham conhecimento e embasamento.

Outra questão que nos é peculiar se refere à equipe que faria o trabalho na Comissão de Censura Cinematográfica. A Igreja Católica, por meio de seus intelectuais, se aproximava do Estado brasileiro almejando exercer o máximo de influência no

---

<sup>338</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre o cinema. In: *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 17, jan/jun., 2007. Ilhéus: UESC, p. 63.

<sup>339</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html> Consultado em 16/12/2016.

processo educacional. Por outro lado, esta comissão censora também, mesmo de certo modo contraditório, se mostrava vinculada a propostas educacionais para o cinema, como se observa nas seguintes passagens:

“Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras; (...)<sup>340</sup>

Esta contradição se mostra no fato desta intenção de se educar pelo cinema não trazer em si uma proposta de uma educação libertadora, fundamentada em um senso crítico voltado a formação de cidadãos emancipados, e sim na conversão de uma estratégia de utilização do cinema como mecanismo de divulgação e doutrinação da moralidade cristã. No decorrer deste trabalho, em um subcapítulo específico, abordaremos as atuações do intelectual católico Jonathas Serrano, que inclusive foi integrante desta Comissão de Censura, de modo que esta situação possa ser melhor compreendida.

Inclusive, por meio das teorizações dos papas que influenciaram na encíclica de 1936, percebe-se a intenção da utilização da proposta de educação pelo cinema como estratégia para modelar as atividades cinematográficas de acordo com o padrão de moralidade cristã. Para alcançarem esta meta, a aproximação com o Estado, sobretudo pelo viés da argumentação de que a Igreja poderia fornecer a melhor possibilidade de educação, também pode ser entendida como uma estratégia de conquista de espaço. Justamente neste período, a situação no Brasil entre Igreja e Estado na década de 1930 era de reconciliação, após um período conturbado marcado pelo advento da República.

As décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pela ascensão de Getúlio Vargas e pela configuração do Estado Novo, de feições autoritárias. O projeto cultural estadonovista, entre outros fatores, tinha como meta reconceituar a noção de “popular”, que deveria se tornar a expressão mais original de um novo modelo de nacionalidade. No entanto, o povo, que guarda a brasilidade, é entendido pelos governantes como uma massa de manobra, e para modelá-lo conforme as intenções estatais, foi lançado um

---

<sup>340</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html> Consultado em 16/12/2016.

projeto político pedagógico específico, que contaria com o apoio dos intelectuais, muitos deles, inclusive, ligados ao movimento modernista.<sup>341</sup>

Esta nova estruturação estatal foi paralela a reestruturação da Igreja, que vinha sofrendo constantes modificações em suas formas de atuações sociais, inspiradas na neocrisandade, desde a década de 1920, introduzidas pelo cardeal Dom Sebastião Leme. No contexto da neocrisandade a atuação católica sobre o cinema se intensificou como mobilização dos intelectuais católicos leigos, que se organizaram em grupos, como o Centro de Boa Imprensa e o Centro Dom Vital.

A Ação Católica aglutinou estes grupos e representou a mudança no enfoque social da Igreja no contexto, que visava cooptar, por meio das ações de seus vários secretariados e departamentos, a classe média e os intelectuais, inclusive aqueles que já integravam o Centro Dom Vital, numa tentativa de se adequar aos novos tempos.<sup>342</sup> Neste processo, uma aproximação com o Estado era fundamental para que a Igreja Católica pudesse concretizar seus objetivos.

A amizade entre Getúlio Vargas e Dom Sebastião Leme não era o limitador das relações entre Igreja e Estado. A empatia entre as ideologias leigas e estado-novistas eram muito bem correspondidas nos quesitos da ordem, do nacionalismo, do patriotismo e do anticomunismo. Dom Sebastião Leme obteve várias concessões de Getúlio Vargas, como a abertura de escolas católicas, a proibição do divórcio, o ensino religioso nas escolas, entre outras, que demonstram as suas identificações ideológicas.<sup>343</sup> O governo, através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e a Igreja, por meio da Ação Católica, tinham como metas serem os portadores da redefinição da identidade nacional, uma vez que a população, no entendimento destas duas estâncias, não tinha capacidade

---

<sup>341</sup> ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. *Cinema, quantos demônios. (A relação da Igreja com o Cinema)*. (Dissertação). Departamento de Antropologia da Puc-SP. São Paulo: Puc, 1990, pp. 14-18.

<sup>342</sup> ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. *Cinema, quantos demônios. (A relação da Igreja com o Cinema)*. (Dissertação). Departamento de Antropologia da Puc-SP. São Paulo: Puc, 1990, pp. 14-18.

<sup>343</sup> Dom Leme manteve sua posição de diálogo com a ditadura do Estado Novo, em 1937, e obteve sucesso no sonho antigo da universidade católica com a criação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1940 pouco antes de falecer, em 1942 (CPDOC b, 2010). Em 1941 é aberta a PUC-RIO, como consequência lógica da Associação dos Universitários Católicos, criada em 1929, do Instituto de Estudos Superiores, em 1932, e da Confederação Católica Brasileira de Educação, em 1933. Na cerimônia de abertura, discursaram Padre Leonel Franca, primeiro reitor e o intelectual Alceu Amoroso Lima. In: PAES, Daniel Nunes Guimarães. *Olhar Ativo: A central Católica de Cinema no Rio de Janeiro (1954-1971)*. (Dissertação). Departamento de Comunicação Social. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2010, p. 45.

de autonomia adequada para o exercício da cidadania. Era necessária, na ótica de governo e Igreja, uma disciplinarização sobre as manifestações populares.<sup>344</sup>

Neste processo, fica notória a importância cada vez maior que o cinema adquiria como objeto difusor de ideologias e comportamentos, muitas vezes, tidos como inadequados para os propósitos leigos e governamentais. Diante da comunhão entre Igreja e Estado na intenção de controlar ideologias que não correspondessem aos seus ideais, ao cinema não teria o escape da censura e da mutilação, além de sua orientação pedagógica e moral que deveria estar em sintonia com os projetos sociais hegemônicos em questão.

Anita Simis entende que, por meio da análise dos discursos de Getúlio Vargas sobre as possibilidades do cinema, pode-se perceber como o Estado brasileiro projetou a reforma da sociedade pelo viés da reforma do ensino, propagandeando deste modo o aspecto centralizador da ideologia nacionalista. Para a autora, a ideia de moderno associada à de universalização, neste contexto, também foi fundamental no esforço de construção de uma nova mentalidade e identidade, e para tanto, foi-se necessária à valorização de instrumentos de difusão cultural, o que abriu espaço ao relacionamento do cinema com o poder político estatal. O Estado, neste contexto, se colocou no papel de regulador das atividades cinematográfica, atendendo a reivindicações dos diversos setores que estavam organizados em entidades corporativas. A relação entre estas entidades, que compreendiam desde educadores até produtores com as autoridades federais, era direta.<sup>345</sup>

Não foi propósito da autora descrever com detalhes quais eram as entidades corporativas que reivindicavam atenções do Estado. No entanto, sabemos que a instituição de peso significativo, enorme popularidade e que, ao mesmo passo, vinha há décadas traçando estratégias para regulamentar o cinema ao seu modo, correspondia à Igreja Católica e ao seu apostolado organizado e disposto a assumir as rédeas do controle moral das atividades cinematográficas.

O conservadorismo pautado numa concepção de moral ideal foi uma das principais características dos posicionamentos voltados para o social por parte da Igreja Católica na primeira metade do século XX. A difusão desta moralidade foi conveniente conforme se modificavam suas relações com o poder de Estado. Nas décadas de 1930 e

---

<sup>344</sup> ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de, *op. cit.*, pp. 16-18.

<sup>345</sup> SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume, 2008, p. 64.

1940, a Igreja encontrou respaldo governamental para suas atitudes conforme as prerrogativas morais que se conciliaram. De acordo com Scott Mainwaring:

“A Igreja permaneceu politicamente conservadora, se opondo a secularização e às outras religiões, e pregava a hierarquia e a ordem. Insistindo num catolicismo mais vigoroso e que se imiscuísse nas principais instituições e nos governos (...). Assim, a Igreja conseguia o que percebia como sendo os interesses indispensáveis a Ela: a influência católica sobre o sistema educacional, a moralidade católica, o anticomunismo e o antiprotestantismo”.<sup>346</sup>

É neste ponto que entendemos que diante da proximidade entre Estado e Igreja, dos projetos de controle do cinema, e da inserção de intelectuais católicos como formadores de opiniões e articuladores da ideia de educação pelo cinema como projeto moralizador, que o apostolado leigo brasileiro dedicado e preocupado com o cinema encontrou espaço para atuação.

Isto fica mais evidente quando se analisa a formação do grupo de estudo que foi criado para escrever o anteprojeto que virou a lei que fundamentou a Comissão de Censura Cinematográfica em 1932, onde se encontravam proeminentes intelectuais cristãos, dos quais, um deles, se tornaria, mais adiante, o presidente do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, o que seria um dos pontos fundamentais deste projeto coordenado que vinha sendo construído há décadas, bem perceptível quando se reflete sobre toda a articulação feita *a priori* que levou a esta concatenação, bastante eficaz, quando se pensa em movimentação cinematográfica no Brasil que vai além das análises dos filmes em si, meramente.

#### **4.4 Do Secretariado de Cinema ao Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira**

O primeiro órgão católico brasileiro oficial para o cinema, fundamentado e legitimado pela alta hierarquia, foi o Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Outras associações, como o Centro de Boa Imprensa (1910) e o Centro Dom Vital (1922), já comentados anteriormente, exerciam suas atividades, porém, partindo de iniciativas de grupos leigos isolados, que por conta própria, optaram em se organizarem para lidarem com o cinema e fornecerem postulações morais a imprensa, conforme suas respectivas orientações.

---

<sup>346</sup> MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e Política no Brasil. 1916-1920*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 43.

Estes grupos certamente influenciaram na oficialização de um órgão específico para o cinema no Brasil, sob a tutela da Igreja e em consonância com o que era discutido pelo pensamento católico sobre cinema em âmbito internacional. Muitos dos frequentadores destes grupos que discutiam cinema, considerados não oficializados pelo clero católico hierárquico, foram incorporados e passaram a integrar o Secretariado, sobretudo, devido ao prestígio intelectual e as experiências adquiridas previamente no trato com os assuntos relacionados ao cinema nos grupos informais. Tanto que Alceu Amoroso de Lima, de presidente do Centro Dom Vital, se tornou presidente da Ação Católica Brasileira.

Inaugurado em 18 de outubro de 1938, o Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira foi criado sob influência da publicação da encíclica *Vigilanti Cura*, de 1936. Como já descrevemos, este documento papal é o primeiro oficialmente voltado especificamente para o cinema na trajetória da Igreja Católica. Considerado um marco nas relações entre catolicismo e cinema, a encíclica serviu como fundamentação para a estruturação do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, inclusive em sua forma organizacional.

Na encíclica *Vigilanti Cura*, pode-se perceber claramente trechos em que o papa Pio XI conclama a necessidade de uma organização nacional de leigos que deveriam se voltar para o cinema, no sentido de procurar orientá-los conforme determinações da santa Sé. Partindo do exemplo da Legião da Decência norte-americana, louvada na encíclica pelo papa, consta no documento pontífice a chamada para que os bispos e católicos de outros países seguissem este modelo:

“28. Assim, se é sobremaneira conveniente que vós, Veneráveis Irmãos, exerçais uma vigilância especial sobre a indústria cinematográfica em vosso país, a qual por causa de seu vigoroso desenvolvimento exerce grande influência nas outras partes do mundo, é também dever dos Bispos de todo o orbe católico unirem-se para fiscalizar esta universal e poderosa forma de diversão e de ensino, para fazer prevalecer como motivo de proibição do mau cinema, a ofensa feita ao sentimento religioso e moral e a tudo que é contrário ao espírito cristão e a seus princípios éticos, não se cansando de combater tudo que contribui para enfraquecer ou extinguir no povo o sentimento da decência e da honra. É um dever que compete não somente aos Bispos, mas também a todos os católicos e a todos os homens honestos que amam a dignidade e a saúde moral da família, da nação, e em geral da sociedade humana.”<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 06/12/2016.

Pio XI também destaca a importância da organização das juntas nacionais, de modo que o cinema pudesse ser vigiado pelas mesmas, inclusive, em um trabalho em rede:

37. Para este fim, é imprescindivelmente necessário que os bispos criem, em cada país, uma Junta Nacional permanente de revisão, que promova a produção de bons filmes, classifique os outros e divulgue o julgamento ao clero e fiéis. Essa junta seria, com grande proveito, ligada aos organismos centrais da Ação Católica, que está, como é do conhecimento geral, na dependência imediata dos Bispos. Esta obra revisora, para surtir os efeitos infalível e ordenadamente, deve, em cada nação, representar uma unidade e ser administrada centralmente.

(...)

“41. A junta deve ser formada por pessoas conhecedoras da técnica cinematográfica e bem firmes nos princípios morais da doutrina católica; devem ser estas pessoas dirigidas por um padre escolhido pelo bispo. Um acordo oportuno ou troca de informações entre os centros dos diversos países poderão tornar mais eficaz e harmoniosa a obra de revisão dos filmes, tomando na devida consideração as diversas condições e circunstâncias. Só assim será possível conseguir, com o auxílio dos escritores católicos, esta admirável unidade no sentir, julgar e agir.”<sup>348</sup>

Após organizadas as juntas nacionais, que no Brasil ficaram a cargo da Ação Católica Brasileira, por meio de seu secretariado específico para o cinema, os benefícios seriam conhecidos, pois na lógica do papa:

“43. Se os bispos do mundo aceitarem a responsabilidade para exercer esta vigilância onerosa sobre o cinema, do que não duvidamos, pois conhecemos seu zelo pastoral, poderão fazer uma grande obra para proteção da moralidade do povo nos momentos de repouso. Assim procedendo, terão a seu favor a aprovação e a cooperação de todos os espíritos bem formados, católicos e não-católicos; contribuirão para o progresso desta grande potência internacional, que é o cinema, com a elevada intenção de promover o melhor ideal e as regras de uma vida mais santa.”<sup>349</sup>

Podemos afirmar que o Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira seguiu os princípios contidos na encíclica *Vigilanti Cura*. Entretanto, como veremos adiante, este secretariado foi responsável por uma significativa movimentação cinematográfica no país, sendo responsável pela articulação de variadas atividades que, caracterizadas por feições conservadoras, produziram bastante atividades cinematográficas no contexto.

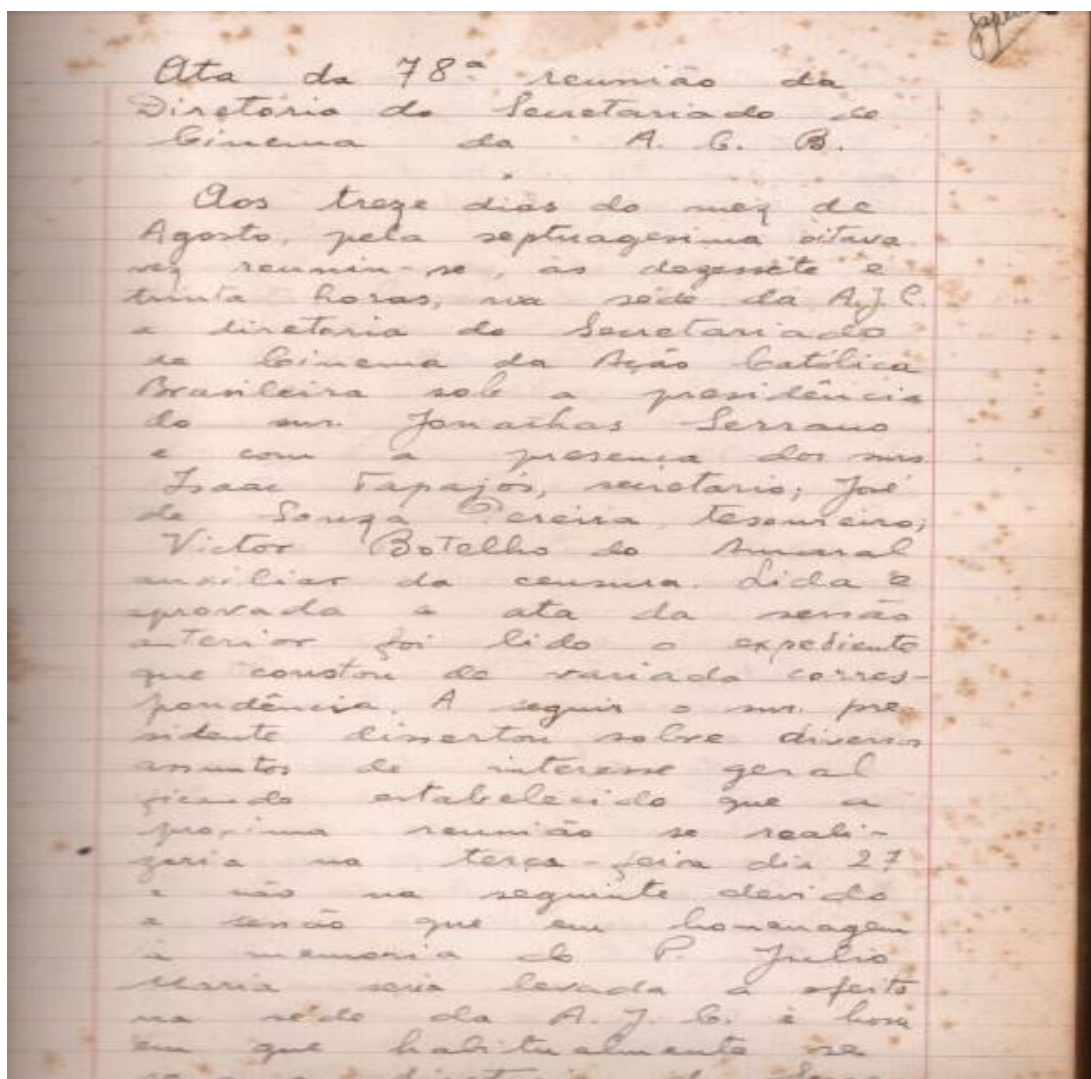
---

<sup>348</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 06/12/2016.

<sup>349</sup> *Idem*.

No entanto, antes de destacar a movimentação cinematográfica a partir da Ação Católica, a forma em que se constituiu o Secretariado será comentada, afim de que se possa compreender melhor suas atuações.

Tendo como base as atas do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, observa-se que a sua estrutura, em 1940 tinha como presidente Jonathas Serrano, como secretário Isaac Tapajós e como tesoureiro José de Souza Pereira. Curioso notar que também havia o cargo de auxiliar de censura, ocupado em 1940 por Victor Botelho do Amaral.



**Figura 1** - Ata 78 do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira (13/08/1940). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

As atas do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, que estão disponíveis nos arquivos do Centro Loyola de Fé e Cultura, na cidade do Rio de Janeiro,

correspondem as que foram produzidas a partir de 1940<sup>350</sup>, sendo o Secretariado fundado em 1938. Neste hiato de pouco mais de um ano, houve a organização e consolidação do Secretariado, sob a liderança de Jonathas Serrano, mas as atas referentes a este período, no momento desta pesquisa, não se encontraram disponíveis. No entanto, por meio das análises das 167 atas produzidas entre 1940 e 1950, principalmente pelo volume apresentado, pode-se compreender bastante sobre as formas em que a Ação Católica Brasileira lidou com o cinema.

A partir de 1940, a organização passou por algumas mudanças de responsabilidades e inclusive de nomes, deixando de ser secretariado e se tornando departamento, denominando-se, sucessivamente, Secretariado de Imprensa e Cinema, Secretariado de Cinema e Teatro e por fim Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. Entre o dia 18 de outubro de 1938, dia da fundação do Secretariado, e o dia 13 de agosto de 1940, nenhuma mudança de maior amplitude ocorreu, sendo este período caracterizado como o de efetivação do Secretariado, como se pode notar nas informações contidas nas atas posteriores a este intervalo.

Na organização inicial do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, havia um Conselho Executivo, que tinha como objetivo coordenar os trabalhos em função da divulgação das críticas, princípios e diretrizes do Secretariado. A função deliberativa ficava a cargo da diretoria, sendo que o Conselho Consultivo poderia fazer propostas e sugerir ideias. Este Conselho era dividido em três departamentos, que correspondiam a:

- 1 – Departamento das Associações;
- 2 – Departamento de Paróquias;
- 3 – Departamento de Escolas.

O Departamento das Associações, conforme consta na 109ª ata, foi responsável por desenvolver suas ações junto aos seguintes setores:

- 1 – Homens da Ação Católica;
- 2 – Juventude Católica Brasileira;

---

<sup>350</sup> As atas pesquisadas estão subdivididas da seguinte forma:

A primeira ata pesquisada foi a de número 78, escrita no dia 13 de agosto de 1940. A última, nesta linhagem, foi escrita no dia 23 de abril de 1946, correspondendo a ata de número 210. Basicamente, as reuniões foram semanais, com um breve período de interrupção. Quanto ao Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira, a primeira ata foi escrita no dia 25 de junho de 1946, seguindo a partir de então o número de 35 atas, com tiragens temporais irregulares, sendo a última escrita no dia 16 de março de 1950. No total, são 167 atas produzidas por integrantes da Ação Católica Brasileira ligados ao cinema.

- 3 – Liga Feminina da Ação Católica Brasileira;
- 4 – Juventude Feminina da Ação Católica Brasileira;
- 5 – Federação das Congregações Marianas;
- 6 – Ligas Católicas;
- 7 – União das Filhas de Maria;
- 8 – Confederação Nacional dos Operários Católicos;
- 9 – Juventude Universitária Católica, Juventude Operária Católica e Juventude Estudantil Católica;
- 10 – Associações não federadas.<sup>351</sup>

O Departamento de Paróquias, por sua vez, foi dividido em tantos setores de atividades conforme se davam os grupos de sete até dez paróquias, sendo que no caso de localidades distantes e mais isoladas, os grupos poderiam se dividir em um mínimo de três paróquias. Estavam compreendidas nos grupos de paróquias as demais Igrejas e capelas franqueadas ao público.

O Departamento de Escolas foi dividido em Estabelecimentos Masculinos, Femininos e Mistos. Estes setores poderiam ser subdivididos conforme a direção aconselhasse, com base na especialização dos cursos (primários, secundários, etc...), ou por meio de Estabelecimentos Religiosos ou Leigos.

Em cada um destes departamentos, havia um chefe nomeado pela diretoria, que eram os elementos de ligação entre seus respectivos Departamentos e a direção do Secretariado. Estes chefes eram escolhidos no interior dos grupos leigos organizados que faziam parte ou tinham ligações com a Ação Católica Brasileira.

O Conselho Executivo era formado por membros da diretoria do Secretariado, incluindo os chefes dos três Departamentos, três membros indicados pelos chefes dos Departamentos e mais dois membros indicados pela diretoria (que deveriam desempenhar a função de fichamento e arquivo. Estes integrantes tiveram também como tarefa substituir o “Comunicado Semanal” distribuído pelo Secretariado por meio do “Boletim Regular”, sendo conservados a censura e a disposição das matérias. Este Boletim Regular era distribuído aos Departamentos, e por eles deveriam ser divulgados aos demais públicos. No entanto, para receber o Boletim Regular, deveria ser paga uma

---

<sup>351</sup> Ata 109 (08/06/1941). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

pequena taxa, a título de assinatura. As normas discutidas em atas para o Conselho Executivo foram transformadas em regulamento.<sup>352</sup>

Durante o período de funcionamento do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, um dos trabalhos mais significativos promovidos pelos seus integrantes foi o de fornecer críticas avaliativas sobre o conteúdo moral dos filmes. Estas críticas eram publicadas em periódicos católicos, que circulavam entre as dioceses. Existem registros de padres de diversas regiões do Brasil solicitando o envio das classificações morais, para que pudessem usá-las em suas paróquias. Estas classificações, ou mesmo os jornais em que elas constavam, eram enviados pelo serviço de correio, sendo que o Secretariado contava com a doação de selos, além da contribuição financeira de pessoas que concordavam e admiravam o trabalho dos críticos católicos, inclusive doações anônimas, como se nota no que consta em algumas atas de reunião verificadas. (Existia, inclusive, um grupo chamado “Amigos do Bom Cinema”, que fazia doações constantes). Algumas indústrias de cinema norte-americanas, como a Warner Bros, também faziam doações anuais, como consta na ata 201.<sup>353</sup> Além disso, as críticas moralizantes produzidas pelos leigos eram também divulgadas em rádios.

Por meio do Secretariado, em suas diversas nomenclaturas, observa-se que a circulação de informações sobre cinema por meio de revistas, jornais, cartas e outros tipos de meios de divulgação foi muito intensa. Esta organização estava em contato frequente com o OCIC e com outras Ações Católicas de outros países, fato este que gerava uma movimentação e trocas de ideias e práticas sobre as atividades cinematográficas. Revistas de cinema produzidas em várias partes do mundo foram assuntos recorrentes nas atas.

Palestras, comunicações e conferências realizadas pelos integrantes do Secretariado, sempre no sentido de se falar do cinema associado a importância de sua vinculação a moral, também foram temas frequentemente comentados nas atas. Em um trecho da 82ª ata, foi relatada a participação de Jonathas Serrano em uma conferência: “Na ordem do dia, o sr. Presidente fez diversas comunicações, inclusive a de haver

---

<sup>352</sup> Ata 109 (08/06/1941). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>353</sup> Ata 201 (20/02/1945). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

pronunciado em Petrópolis, numa conferência sobre o problema cinematográfico, a qual foi assistida por grande número de sacerdotes (...)”<sup>354</sup> Ou seja, estes sacerdotes e demais clérigos, que contavam com o sistema de críticas e informações sobre cinema fornecidos pelo Secretariado, que a eles chegavam de formas variadas, contribuíram para formar uma rede de percepção sobre o cinema de grande alcance, uma vez que a Igreja alcançava grande público, que correspondia ao alvo final de toda esta movimentação em cadeia.

Outra situação que ilustra o prestígio que o Secretariado gozava no contexto reside no fato de que, por vezes, o mesmo recebia visitas de agentes da censura oficial de órgãos públicos, que solicitavam o “serviço” de crítica moralizante dos leigos, reunidos em um boletim mensal, para que pudessem ser utilizados em suas respectivas alçadas. Na 84ª ata, temos a seguinte passagem, a título de ilustração:

“A convite do sr. Presidente compareceu à reunião o dr. Augusto Joaquim de Sant’Anna, antigo cineasta e amigo do bom cinema que solicitou nosso concurso para que a Divisão de Cinema, de cuja comissão é membro integrante, se utilize das nossas classificações para os filmes a serem exibidos nas escolas da prefeitura. O concurso solicitado não só foi aceito como mereceu unânimes aplausos dos presentes.”<sup>355</sup>

Embora gozasse de considerado prestígio junto ao poder estatal, em sua fase inicial, ao Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira não era facultado a exibição prévia dos filmes. Esta relação entre os críticos católicos e a censura oficial estatal foi se ampliando, até o momento em que, como ainda abordaremos neste trabalho, a censura moral católica por parte das críticas formuladas no Secretariado pôde contar com um lugar privilegiado na censura estatal prévia dos filmes. Na 121ª ata, encontra-se uma passagem que ilustra parte desta situação:

“Informou o sr. Pereira que o presidente da Junta Nacional, sr. Alceu Amoroso Lima, tendo assistido a uma sessão do filme “A mulher do padeiro”, providenciou junto a quem de direito para que o mesmo fosse retirado de cartaz visto apresentar cenas irreverentes, o que foi feito. O sr. Presidente comentando a louvável iniciativa do sr. Alceu Amoroso Lima

---

<sup>354</sup> Ata 82 (17/09/1940) Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>355</sup> Ata 84 (10/10/1940). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

mostrou a vantagem de uma censura prévia, lamentando que ainda não podemos tê-la conseguido por motivos que expos.”<sup>356</sup>

Motivados pelas visitas e solicitações de críticas censoras por parte do Estado, foi criada uma comissão específica para censura no interior do Secretariado. Curioso notar, por meio da descrição nas atas, a informação por parte de Jonathas Serrano de que o reconhecimento formal dessa comissão por parte do governo federal se deu após ter recebido um convite, através de telegrama, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo de Getúlio Vargas, para assistir a uma missa campal como início das comemorações do decênio da Revolução de 1930. Nesta ocasião, o presidente da república, conforme informado no texto da 88ª ata, combinou pessoalmente com o presidente do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira a constituição de uma comissão de censura que deveria ser criada imediatamente, detalhando inclusive a quantidade de participantes ideal e as subdivisões da comissão.<sup>357</sup>

Até a década de 1930, não existia no Brasil uma censura estatal de nível federal, voltada para o cinema. Esta censura, quando praticada, até então ficava por conta de atitudes municipais. Em 1932 durante o governo de Getúlio Vargas, no plano federal, foram estabelecidas as primeiras orientações para o trabalho dos censores, fundamentadas no decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932.

Entre outras determinações, o decreto centralizava e nacionalizava a atividade censora por meio da Comissão de Censura, que era parte integrante do Ministério da Educação e Saúde Pública. Já o decreto nº 24.651, publicado em 14 de julho de 1934, poucos dias antes de Gustavo Capanema assumir o Ministério citado, transferiu a Comissão de Censura para o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, paralelo a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) que, 5 anos mais tarde, ampliaria sua estrutura e se tornaria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).<sup>358</sup>

---

<sup>356</sup> Ata 121 (15/10/1941). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>357</sup> Ata 88 (06/11/1940). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>358</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, p. 68.

As atividades censoras foram aperfeiçoadas com o DIP, que foi promulgado pelo decreto nº 1.949 de 30 de dezembro de 1939, já no Estado Novo. Subordinado diretamente ao presidente, sua direção foi formada pelo Conselho Nacional de Imprensa. A participação de jornalistas e intelectuais no corpo de censores estatais era considerada normal e não provocava maiores celeumas neste contexto. Este Conselho foi formado por seis integrantes, sendo três deles indicados diretamente por Getúlio Vargas, e os outros três formados por um representante da Associação Brasileira de Imprensa, por um integrante do Sindicato dos Proprietários de Jornais e Revistas do Rio de Janeiro e um membro do Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro.<sup>359</sup>

A legislação do DIP dispunha das seguintes medidas e proibições aos filmes:

## “CAPÍTULO II DO CINEMA

Art. 14. Nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado de aprovação, fornecido pelo D. I. P.

Art. 15. Não será permitida a exibição do filme que:

- I - contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- II - contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- III - divulgar ou induzir aos máus costumes;
- IV - fôr capaz de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- V - puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- VI - fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- VII - ferir, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais;
- VIII - induzir ao desprestígio das forças armadas.

Art. 16. Esse certificado será fornecido após a projeção do filme perante representantes legais da Divisão do Cinema e Teatro do D. I. P.

(...)

Art. 21. Serão considerados educativos, a juízo do D. I. P., os filmes que divulguem conhecimentos instrutivos, morais ou artísticos, ou contribuam, de diversas maneiras, para aprimorar a formação espiritual, a educação social e o valor intelectual ou artístico da assistência.”<sup>360</sup>

Nota-se que o capítulo II do texto do DIP remete a preceitos básicos das diretrizes para o cinema criadas pelas leis norte-americanas das décadas de 1920 e 1930. O cinema era alvo de controle por parte do poder estatal, e neste espaço, a Igreja procurou encontrar seu raio de atuação, para também procurar controlá-lo à sua forma,

<sup>359</sup> SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1998, p. 26.

<sup>360</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 06/12/2017

pautando seu discurso para a orientação moral, já que neste quesito os leigos se sentiam no direito de possuírem a propriedade da palavra. O próprio artigo 21 do decreto que deu origem ao DIP considera como educativos os filmes que divulgassem conhecimentos morais que contribuíssem para aprimorar a formação espiritual, o que demonstra uma influência da interpretação que a Igreja Católica destinava ao cinema.

Segundo Inimá Simões, em território nacional, a Igreja Católica (e suas entidades, como a Ação Católica), “se relacionavam diretamente com o Estado para influenciar a sociedade. A Igreja buscou um tratamento preferencial que compensasse a separação que se dera, do ponto de vista da legalidade, com a proclamação da República”.<sup>361</sup> Na função de cuidar do patrimônio moral e espiritual da população brasileira, a Igreja Católica, segundo o autor, não teve muito trabalho até o governo de Getúlio Vargas, “já que a maioria dos filmes que chegavam ao Brasil eram oriundos dos Estados Unidos, onde a *Legião da Decência* já desenvolvia uma ação eficiente, controlando com rigor a forma e o conteúdo dos filmes”.<sup>362</sup> Por outro lado, Inimá Simões chama a atenção para o fato de que “o Estado sempre manteve relações cordiais com a alta hierarquia católica, muitas vezes até antecipando algumas medidas para evitar possíveis atritos”.<sup>363</sup>

Entre estas aproximações, Getúlio Vargas entendeu como conveniente a organização de um serviço de censura teatral, que por ora, poderia se constituir de forma extraoficial, sendo que, provisoriamente, as críticas das peças teatrais (inclusive radiofônicas) deveriam ser feitas pelos membros do Secretariado de Cinema da Ação Católica.<sup>364</sup> Tais acontecimentos demonstram que o prestígio do Secretariado junto a estrutura estatal, que também tinha como intenção controlar o cinema a seu modo, progrediu a passos largos.

Tendo assumido esta função de também se voltar para o teatro, logo o Secretariado de Cinema modificou seu nome:

---

<sup>361</sup> SIMÕES, Inimá. Roteiro da Intolerância: A censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1998, p. 35.

<sup>362</sup> *Idem.*

<sup>363</sup> *Idem.*

<sup>364</sup> Ata 88 (06/11/1940). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

“Na ordem do dia, o sr. Presidente informa aos companheiros que o eminente cardeal arcebispo Dom Sebastião Leme ampliou o âmbito das atividades do Secretariado que desde então passa a denominar-se Secretariado de Cinema e Imprensa, devendo ocupar-se também do rádio e do teatro além dos misteres que o próprio título denuncia. Congratula-se o sr. Presidente por ver o Secretariado transgredindo e faz ponderações sobre a necessidade de aumentar o número de colaboradores, assim como o trabalho de cada um deles.”<sup>365</sup>

O Secretariado de Cinema e Imprensa manteve suas atividades regularmente, pautados na distribuição semanal de boletins contendo classificações dos filmes, fornecendo críticas sobre as peças teatrais e também sobre o teatro radiofônico. Inclusive a vigilância sobre livros e artigos de jornais foram temas recorrentes no cotidiano do Secretariado, conforme se pode observar em suas atas.

No prosseguimento das atividades, o presidente do Secretariado de Cinema e Imprensa, Jonathas Serrano, sugeriu ao arcebispo metropolitano do Rio de Janeiro, Jaime de Barros Câmara, a divisão do Secretariado em dois grupos: um de cinema e outro de imprensa. A sugestão do presidente se deu em função de sua alegação de que o Secretariado estava sobrecarregado, principalmente, porque as funções que o mesmo desempenhava necessitavam de tempo, pessoal e dinheiro, entre outras necessidades importantes que naquele momento o Secretariado não dispunha. O arcebispo aceitou a sugestão de Jonathas Serrano.<sup>366</sup>

Novamente, Jonathas Serrano propôs ao arcebispo Jaime de Barros Câmara a alteração do nome da organização para Secretariado de Cinema e Teatro, de forma que a crítica teatral fornecida por eles fosse definitivamente oficializada, restringindo então seus trabalhos apenas a estas duas áreas culturais, deixando os cuidados da imprensa, como um todo, para outro setor. A proposta de Jonathas Serrano foi aceita, e assim a mudança de nome foi posteriormente oficializada.<sup>367</sup>

No entanto, um fato inusitado ocorreu. Jonathas Serrano presidiu o Secretariado, que com tanto zelo e dedicação cuidava, por apenas mais 7 dias. No dia 17 de outubro de 1944, o presidente do Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira

---

<sup>365</sup> Ata 115 (13/08/1941). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>366</sup> Ata 187 (10/10/1944). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>367</sup> Ata 193 (06/11/1940). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

veio a óbito, em decorrência de um derrame sofrido enquanto proferia um discurso de empossamento da Academia Carioca de Letras.

A 194<sup>a</sup> ata foi dedicada a memória do ex-presidente:

“Sobre o ilustre e saudoso ex presidente falou o sr. Isaac Tapajós realçando a grande perda que sofreu este Secretariado e com palavras piedosas e elogiosas destacou as belas qualidades e virtudes deste exemplar católico que sempre lutou pela causa do bom cinema. Frisou as palavras que em várias ocasiões foram por ele repetidas “Quando eu não mais estiver aqui é preciso que vocês levem avante este bom combate. Esta obra não é minha mas de Deus e não devem depender dos homens.” Deus o levou na véspera do sexto aniversário da fundação deste Secretariado.”<sup>368</sup>

Isaac Tapajós assumiu interinamente a presidência do Secretariado, até ser oficializado como presidente por aclamação do arcebispo e de todos os demais integrantes da direção. Ele era quem geralmente substituía Jonathas Serrano quando o mesmo não podia comparecer às reuniões. Foi mantida a mesma equipe que trabalhava para o Secretariado com Jonathas Serrano.

Neste mesmo contexto, a II Guerra Mundial findava, e a preocupação com a nova configuração geoespacial do planeta foi abordada nas atas do Secretariado de Cinema e Teatro mediante a postura anticomunista, que ficou clara diante da preocupação demonstrada com a situação da União Soviética no pós-Guerra. Após tecer elogios ao ofício enviado pelo secretário geral da OCIC para a América Latina, que ocupava também o cargo de presidente da Legião Mexicana da Decência<sup>369</sup>, solidarizando-se com o falecimento de Jonathas Serrano, Isaac Tapajós, além de se ocupar em responder e agradecer o ofício, também se mostrou disposto a ler o artigo, por ele mesmo redigido, que dispunha sobre a questão dos filmes e peças sobre a União Soviética, e que deveria ser o pilar para as críticas fornecidas pelo Secretariado sobre difusões de ideias comunistas nos filmes, sob o temor de que filmes de orientações soviéticas pudessem infestar os cinemas brasileiros:

“Visando aos recentes filmes russos e sobre a Rússia Soviética, enquanto nenhum (...) exista quanto à nação, ao povo, sua índole, seu caráter, é, porém, inaceitável para nós católicos a doutrina comunista, inúmeras e repetidas

---

<sup>368</sup> Ata 194 (24/10/1944). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>369</sup> O Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira mantinha correspondência com a Legião Mexicana da Decência, pautadas nas cotações morais de filmes.

vezes condenadas pelos Santos Padres, que se têm negado mesmo a demonstrar qualquer tolerância com os movimentos de aproximação.”<sup>370</sup>

Neste mesmo período, é sabido que, um dos grandes “adversários” da Igreja Católica, se não o maior, foi a ideologia comunista, que inclusive vinha também fazendo uso do cinema, como a prática do “cinemício”.<sup>371</sup> No entanto, a representação do comunismo como inimigo máximo não derivava apenas do medo da conquista por parte dos “vermelhos” das classes trabalhadoras. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, “a questão principal, na ótica dos responsáveis católicos, é que a doutrina comunista rivalizava e questionava os fundamentos básicos das instituições religiosas”.<sup>372</sup>

Nota-se por meio da leitura das atas que sob a presidência de Isaac Tapajós a questão política se torna mais presente nas reuniões do Secretariado. De postura nitidamente conservadora, o presidente informa a fundação do Partido Popular (PP), destinado a sufragar nas urnas nas eleições de 1945. Este partido corresponde ao que ele considera os elementos católicos da primeira linha, com a principal finalidade de se colocarem em frente de combate ao comunismo, conforme informa o manifesto fundador deste partido, publicado no jornal “A União”, de 15 de julho de 1945. A iniciativa da fundação deste partido, na visão de Isaac Tapajós, ganhou apoio e adeptos de todo o país, uma vez que o partido se configurava em âmbito nacional.<sup>373</sup>

Os elogios ao Partido Popular faziam ainda mais sentido da lógica de Isaac Tapajós porque ele havia sido convidado a fazer parte do Diretório Central do mesmo, na qualidade de secretário. Bom católico e disciplinado, Isaac Tapajós entendeu como ilícita a sua participação em dois setores católicos, ou seja, como presidente do Secretariado e secretário do Partido Popular. Por este motivo, Isaac Tapajós optou por fazer parte do Partido Popular, justificando esta opção pelo momento político que o país

---

<sup>370</sup> Ata 204 (10/04/1944). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>371</sup> Segundo Elysabeth Senra de Oliveira, os cinemícios eram comícios realizados em praça pública e promovidos pelo Partido Comunista. Estes cinemícios eram precedidos por filmes de propaganda política em que os problemas básicos da cidade eram mostrados ao público. Esta programação chega ao fim com a ilegalidade do Partido Comunista decretada na segunda metade da década de 40. OLIVEIRA, op.cit., p.47.

<sup>372</sup> MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 20.

<sup>373</sup> Ata 208 (24/07/1945). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

atravessava, solicitando assim sua dispensa da presidência do Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira junto ao arcebispo Jaime de Barros Câmara, que foi prontamente aceita, ficando provisoriamente em seu lugar José de Souza Pereira. No entanto, Isaac Tapajós requereu que pudesse continuar fazendo parte da Comissão de Censura, alegando que não haveria prejuízo em atuar como censor ao mesmo passo que como secretário do partido.<sup>374</sup>

Inclusive, Isaac Tapajós deixou claro que, a sua saída, era exclusivamente atrelada ao fato de o Partido Popular possuir um caráter nítido e essencialmente anticomunista. Se não fosse por esta postura, Isaac Tapajós enfatiza que não deixaria a presidência do Secretariado para se dedicar a política, uma vez que a prática partidária, se não tivesse este fim, não lhe agradava.<sup>375</sup>

O presidente da Junta Arquidiocesana, Dr. Hildebrando Leal, solicitou a José de Souza Pereira que pudesse convidar novos integrantes para o Secretariado, em virtude do falecimento de Jonathas Serrano e da saída de Isaac Tapajós. Nesta condição, Dr. Hildebrando Leal comunicou que fosse dada prioridade nestes novos convites a, em suas palavras, “elementos estranhos” ao Secretariado, querendo dizer com isto que os convites deveriam ser estendidos a participação de mulheres, pois segundo seu entendimento, estas possuíam maior tempo disponível para cuidar, com mais afinco, das atividades do Secretariado e trazer novos elementos.<sup>376</sup>

Dr. Hildebrando Leal passou a ocupar o cargo de presidente nacional da Ação Católica. Neste posto, ele incumbiu o arcebispo metropolitano Jaime de Barros Câmara de promover novas nomeações no Secretariado. Após estas novas nomeações, constando a oficialização do cargo de presidente a José de Souza Pereira, o Secretariado mudou novamente de nome, passando a se chamar Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. Uma circular informando a reorganização do Departamento e sua nova direção foi enviado as dioceses.<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> Ata 208 (24/07/1945). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>375</sup> Ata 210 (08/08/1945). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>376</sup> Ata 209 (31/07/1945). Secretariado de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>377</sup> Ata 1 (12/05/1948). Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

Em 6 de maio de 1948, o presidente Eurico Gaspar Dutra assinou o decreto número 24911, autorizando a assistência aos trabalhos da censura prévia as entidades especializadas e de fins educativos, interessadas na elevação do nível dos espetáculos públicos. O Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira se enquadrava neste decreto, e assim, habilitou-se perante o ministro da justiça e negócios interiores, Adroaldo Mesquita da Costa, a se inteirar e integrar a censura prévia estatal.<sup>378</sup>

O Departamento de Cinema e Teatro também ofereceu cursos para o público em geral, e além disso, colaborou para a formação do Departamento Arquidiocesano de Cinema e Teatro na cidade do Rio de Janeiro, que deveria servir de modelo para outras arquidioceses.

Após o decreto do presidente Dutra, o intercâmbio entre a Ação Católica Brasileira e a censura estatal se tornou mais próximo. Censores estatais passaram a frequentar as reuniões do Departamento de Cinema e Teatro, que por sua vez, também passaram a ter uma voz mais ativa nas decisões de vetos cinematográficos estatais. Os critérios estabelecidos para a censura prévia dos filmes se tornaram mais precisos, e também foi informando que deveria ser dada uma atenção maior a maneira de proceder em relação a censura oficial, ao aspecto da redação das críticas e os critérios da censura, devendo ser levado em conta, como sempre, a questão moral. Foi pedido uma maior delicadeza e respeito com a turma da censura oficial, cuidados com as falas, atrasos nas sessões, tomadas de notas dos roteiros, sempre em conformidade com a moralidade defendida pela Igreja Católica.<sup>379</sup>

Elogios as ações da Legião da Decência também foram frequentes nas atas, durante todo o percurso que vai do Secretariado de Cinema ao Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. Elogiada na encíclica *Vigilanti Cura*, o prestígio da Legião da Decência norte americana era notório no cotidiano do laicato brasileiro interessado no cinema. Esta admiração era também relacionada a filmes que já chegavam ao Brasil sob o crivo das atitudes da organização norte-americana, ou seja, que eram elogiadas conforme esta passagem: “Após dissertar o presidente sobre

---

<sup>378</sup> Ata 1 (12/05/1948). Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

<sup>379</sup> Ata 6 (12/06/1948). Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

assuntos vários inclusive narrando um fato que demonstra o prestígio da Legion of Decency que conseguiu introduzir modificações moralizadoras num filme da Metro (Goldwyn Mayer – Griffonosso), (...) <sup>380</sup>. Fato este que também demonstra o alcance e a circularidade de ideias e atitudes dos leigos em relação ao cinema.

A última ata que se tem o registro de Departamento Nacional de Cinema e Teatro, foi registrada no dia 16 de maio de 1950, e trata justamente das relações entre o Departamento e a Legião da Decência, o que demonstra o grande alcance da organização surgida nos Estados Unidos e o poder de influência que ela exerceu.

Após esta última ata, não há mais registros do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira, que encerrou suas atividades em 1950, o que marca o alcance em termos de fontes desta pesquisa. O fim deste Departamento se relaciona ao fato dos novos contornos e posicionamentos que a Ação Católica Brasileira vinha formulando. Mas o fim do Departamento Nacional de Cinema e Teatro não significa a finalização do interesse da Igreja Católica pelo cinema.

Sabe-se da existência, após o fim do Departamento, do Serviço de Informações Cinematográficas, vinculado a nova organização que sucedeu ao Departamento e foi intitulada Secretariado Nacional da Ação Católica. Posteriormente, em 1961, teve origem a Central Católica de Cinema, que se sobrepôs ao Serviço de Informações Cinematográficas e se tornou a representante brasileira para assuntos do cinema no *Office Catholique International du Cinema*. <sup>381</sup>

Conforme as relações entre Igreja e estado se compunham, ambos procuravam adaptar suas orientações sobre os modos em que o cinema deveria ser compreendido em sintonia de ações. Como justificativa utilizada para proibir ou mutilar um filme, o argumento moral quase sempre se mostrava como preponderante, e como é sabido, a propriedade de se falar sobre moral, em última instância, geralmente ficava a cargo da Igreja Católica. Quanto o Estado se baseava em uma noção de moral para promover a censura de um filme, a moralidade tomada em questão era derivada da formulação sobre este conceito fornecido pela Igreja Católica.

---

<sup>380</sup> Ata 86 (22/10/1940). Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura

<sup>381</sup> Para maiores detalhes sobre a Central Católica de Cinema, ou mesmo para estudos da relação entre Igreja Católica e cinema pós década de 1950, ver: SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016 e PAES, Daniel Nunes Guimarães. *Olhar Ativo: A central Católica de Cinema no Rio de Janeiro (1954-1971)*. (Dissertação). Departamento de Comunicação Social. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2010.

Como se percebe, a disposição da Igreja Católica em tornar o cinema um objeto modelado conforme suas acepções morais, seguiu seu percurso. O temor das influências sociais que o cinema poderia provocar por meio de suas narrativas e estéticas, que poderiam chocar concepções mais conservadoras pautadas no discurso da tradição, foi e continuou sendo o eixo que norteou os passos dos clérigos que se preocupavam com o cinema. Por outro lado, influenciado e até mesmo difundido e incentivado pelas atividades cinematográficas promovidas pelas organizações católicas, o cinema, mesmo em muitos casos mutilado, parecia cada vez mais indomável e amável, visto a popularidade que gozava no contexto que pode ser notado quando se analisa a grande quantidade de salas de cinema existentes nas cidades brasileiras.

No que se refere a reorganização da Ação Católica Brasileira a partir da década de 1950, que explica o fim do Departamento Nacional de Cinema e Teatro, esta foi baseada nos modelos francês, belga e canadense, que reduziam radicalmente a importância das paróquias e dioceses e abandonaram o critério de filiação por idade e sexo, incentivando a formação de grupos representativos de diferentes meios sociais. Apesar dessas modificações, a Ação Católica Brasileira era submissa à hierarquia eclesiástica.

Em 1952, no interior da Ação Católica Brasileira teve origem a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), tendo como secretário-geral dom Hélder Câmara. Vários integrantes do CNBB haviam participado como assistentes e ainda mantinham relações com a Ação Católica. Devido a essa ligação estreita, a relação da Ação Católica com a Igreja foi modificada. “Em lugar de depender das diretrizes ditadas individualmente por cada bispo, passou a tratar com um órgão de representação nacional, aumentando assim sua autonomia de ação e podendo manifestar-se mais livremente sobre as questões temporais”.<sup>382</sup>

A Ação Católica Brasileira, resultado de um longo processo construtivo pela intelectualidade católica desde o século XIX, seguiu seu caminho. Seu interesse pelo cinema marcou época e sua herança reside no fato da grande movimentação propiciada às atividades neste setor da produção cultural brasileira.

A organização da Ação Católica para o cinema no Brasil, passando por seus variados formatos, foi resultado direto da movimentação católica para o cinema que

---

<sup>382</sup> Ação Católica Brasileira (ACB). Verbete. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-catolica-brasileira-acb> Acesso em 18/12/2016.

acontecia em nível internacional por parte da alta hierarquia clerical. Desde o princípio do século XX, passando pelos movimentos de pressão que visavam controlar aos seus modos o cinema nos Estados Unidos, país responsável pela maior parte das distribuições e produções fílmicas no mundo, passando pela articulação católica que culminou na Legião da Decência e conseqüentemente na encíclica *Vigilanti Cura*, em paralelo com as teorizações dos papas sobre modernidade que culminaram na consolidação da Ação Católica, até que a mesma pôde criar um secretariado específico para o cinema, tudo isso, na primeira metade do século XX, fez parte de um projeto interligado de moralização do cinema que teve como maior ator o apostolado católico, que soube se relacionar, principalmente com os poderes estatais, e assim conseguir posição de destaque na formulação de concepções sobre o cinema que chegavam a um grande público, sob o filtro da moralidade católica.

No Brasil, país majoritariamente católico, com um número de seguidores desta religião maior que qualquer outro país do mundo, as teorizações, as práticas censoras e as atividades cinematográficas, como não poderiam deixar de ser, ecoaram por este imenso território. O alcance das atividades cinematográficas pautadas pela Igreja Católica foi bastante intenso no país, podendo ser considerada, inclusive, uma das maiores movimentações cinematográficas já vistas nesta nação.

Analisaremos quais foram as principais atitudes em termos de movimentação para o cinema adotadas no Brasil pela Igreja Católica, que traziam consigo todo o aparato discursivo e prático formulado por décadas de construções teóricas moralizantes sobre o cinema, que lhe gerou um acúmulo de informações, prontas para serem colocadas em práticas, sempre tendo na encíclica de 1936, que foi o ponto culminante de uma primeira fase de ação, o documento regulador de uma tradição conservadora que lhe forneceu o sustentáculo para as ações posteriores.

Porém, antes desta análise, entendemos como necessário a compreensão das atitudes de um personagem especial: Jonathas Serrano.

Apresentamos, também, algumas atas importantes das reuniões da Ação Católica Brasileira direcionadas ao cinema, a título de exemplificação.

Ata da Reunião Extraordinária, realizada em 18 de junho de 1948, no Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira.

Estavam presentes toda a diretoria, o Assistente Eclesiástico e três cursores. Esta reunião realizou-se para serem estabelecidas normas para a censura prévia dos filmes.

Foram estudados:

- a) maneira de proceder em face da censura oficial.
- b) redação das críticas
- c) critério de censura.

Quanto ao primeiro item, foi determinado: a maior delicadeza e respeito para com a turma da censura policial. Falar o menos possível. Quando interpretado sobre o filme, dizer que não devemos nos internar individualmente, senão em conjunto com o Departamento. Entrar e sair na hora certa. Tomar nota do roteiro, antes, ou durante a exibição.

Segundo: Cada grupo deverá ter um chefe, que fará a crítica, ou encarregará o colaborador, segundo seu critério. Deverá continuar com as críticas dos filmes em exibição. O Boletim sairá mensalmente com os filmes censurados previamente. Na primeira terça-feira de cada mês às 5½ horas haverá uma reunião geral para os cursores.

Terceiro: Nas críticas, devemos considerar a ideia central da peça: considerar o filme sob 3 aspectos: artístico, pedagógico e moral. Quanto a parte artística, considerar o cenário, a interpretação, o som, e a fotografia.

Quanto a parte pedagógica, considerar a influência do assunto no público; e moral, procurar justificar a classificação moral.

Há convocada em breve, uma outra reunião dos cursos faltosos.

Nada mais havendo a tratar foi encerrada a reunião da qual foi lavrada a presente ata.

Rio, 12 de junho de 1948  
 Tereza Peixoto

Conselheiro Nacional de Cinema e Teatro  
 Assessor

**Figura 2** – Relação dos censores católicos com os censores estatais. Ata 6 do Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira (18/06/1948). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

Aos 30 dias do mês de Junho de 1949, com as orações de costume foi aberta mais uma reunião ordinária do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira.

Hão estado presente a secretaria, ~~no~~ foram lidas as atas anteriores e as anotações da reunião foram tomadas por uma cursora presente.

Por incidente ocorrido durante uma sessão de filmes, a diretoria providenciou uma carta como identidade de todos os membros do corpo de cursoras para a frequência às cabines.

Para evitar qualquer novo incidente, todos os cursoras deverão saber da maneira de comportar-se na cabina, durante as sessões de cinema.

Foi lida e (parcialmente) comentada a correspondência.

Foi marcada para quinta-feira, dia 7 de Julho a mesa redonda, com o filme "Hamlet", com a colaboração de todos os cursoras.

Nada mais havendo a tratar foi encerrada a reunião com as orações de costume, da qual foi lavrada a presente ata.

Rio, 3 de Julho de 1949

Aglaia Puceto

Manoel Araújo

**Figura 3** – Relação dos censores católicos com os censores estatais. Ata 28 do Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira (03/07/1949). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

35

dos 14 dias do mês de julho, com as orações de costume foi aberta mais uma reunião ordinária do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira.

Faltaram o Sr. Assistente e o tesoureiro.

Foi feito pela Difusão um convite para uma sessão na próxima ~~segunda~~ <sup>sexta</sup> feira, às 18 horas, na cabine da França Filles, onde serão exibidas duas películas mexicanas. Para essa sessão estão convidados todos os membros do Departamento. Dos referidos filmes, se os mesmos merecerem, será marcada uma mesa redonda para discussão dos mesmos.

Obedecendo a um pedido do Sr. Presidente, fica aqui consignado um voto de louvor à secretária, por sua nomeação como membro do Conselho Nacional de Imigração e Colonização.

O curso para os censores do Departamento terá lugar na primeira e segunda semana de agosto, sendo que as aulas que terão a duração de 1 hora, serão dadas, conforme relação que segue:

Sr. Willy Lirim; - Nomenclatura sinematográfica. Legitimado et.  
crítica técnica.

Sr. Francisco Coelho - Atuação, diálogos, "cart" fotograf et

Sr. José de Louza Pereira - Análise crítica do argumento -

Sr. Isaac Tapajó - Crítica moral. Classificação para âmbito nacional.

Para esse curso, deve ser obrigatória a presença de todos os censores.

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião com as orações de costume, da qual foi lavrada a presente ata.

Aglaia Peixoto

Rio de Janeiro, 20 de julho de 1949

Mauro

**Figura 4** – Curso para censores. Ata 29 do Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira (20/07/1949). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

Aos 16 dias do mês de março de 1950, com as orações de costume, foi aberta mais uma reunião ordinária do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira.

Estiveram presente o presidente, a secretaria e o presidente do Departamento Arquidiocesano e um membro do corpo de cursos.

As reuniões do Departamento durante o mês de fevereiro e janeiro, realizaram-se exclusivamente para tratar de assuntos de secretaria, por tratar-se de um período de férias. Nesse mês esteve o Departamento em contacto semanal com a Legião da Decência e para culminar o compromisso assumido, na 5ª feira dia 4 do corrente mês, realizou-se uma reunião geral do Departamento, sendo convocados todos os cursos e diretorias. Presidiu a reunião D. Jorge Marcos, representante oficial da Legião, e membros José Tapajós, secretário da Legião.

O assunto da reunião foi relativo à maneira de proceder dos cursos para fazer chegar ao conhecimento da Legião no que diz respeito à exibição de filmes e a possibilidade de se conseguir, junto às distribuidoras, os cortes necessários para que o filme não seja censurado.

Deve o Departamento começar a funcionar na parte de teatro o que fará assim que for instituído o corpo de cursos especializados.

A secretaria do Departamento deve desentalar-se do país por motivo de viagem à Europa pelo Ano Santo. Pediu à Diretoria reunida que providenciasse a possibilidade de uma substituta durante sua ausência.

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião com as orações de costume, da qual foi lavada a presente ata.

Rio de Janeiro, 16 de março de 1950

Aglaia Raggi Perato.

**Figura 5** – Relações com a Legião da Decência. Ata 35 do Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira (16/05/1950). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

# Departamento Nacional de Cinema e Teatro

## DA AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA

(Membro do Office Catholique International du Cinema)

Séde Nacional: Praça 15 de Novembro, 101-2.º and. — Rio de Janeiro

Rio, 24 de junho de 1948

Exmo. e Revmo.

Temos a honra de participar a V. Excia Revma que o Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira, acompanhando o ritmo de todos os órgãos da Ação Católica Universal, acaba de entrar em nova fase e está reorganizando suas atividades de modo a atingir o objetivo de orientar aos católicos e conseguir a elevação cultural e moral dos espetáculos cinematográficos e teatrais. Como uma das mais importantes conquistas, já podemos comunicar a V. Excia Revma. termos sido autorizados pelo Governo á assistir á exhibição de filmes para a censura prévia, podendo, com grande antecedencia comunicar aos católicos a crítica moral dos filmes.

Para que possamos conseguir pleno exito nos esforços que estamos dispendendo, tomamos a liberdade de pedir a V. Excia nos faça comunicar se já existe na diocese de V. Excia Revma., o Departamento Diocesano de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira, e, em caso negativo, credenciar a alguma pessoa que possa corresponder-se com o Departamento Nacional no interesse desse grande apostolado de Ação Católica.

Aproveitamos o ensejo para participar a V. Excia Revma. que, pelo Emo. Presidente da Comissão Episcopal foi designada a seguinte nova diretoria do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira:

Assistente Eclesiástico: Conego José Tapajós  
 Presidente: Sr. Isaac Tapajós  
 Secretário: Sta. Aglaia Bleggi Peixoto  
 Tesoureiro: Sr. José de Souza Pereira

os quais estão á disposição de Va. Excia Revma., á Rua México 11, 16. andar, sala n. 1.801.

Osculando reverentemente o sagrado anel, sou de Va. Revma

filho em N. S. Jesus Cristo

*Conego José Tapajós*

Assistente Eclesiástico do N. D. C. T. da A. C.

*Circular enviada aos Aus. Bispos e Arcebispos.  
1652*

**Figura 6** – Ofício do Departamento Nacional de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira ao Cardeal dom Leme informando a autorização para fazer parte da censura prévia estatal. Departamento de Cinema e Teatro da Ação Católica Brasileira (24/06/1948). Fonte: Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. (Documento). Rio de Janeiro: Arquivo do Centro Loyola de Fé Cultura.

## CAPÍTULO 5: A MOVIMENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA MORALIZANTE NO BRASIL

### 5.1 Intelectuais católicos e conservadorismo

A compreensão do que significa a noção de intelectual, na concepção de Jean-François Sirinelli, perpassa pelo entendimento de como as ideias chegam a um conjunto de pessoas dispostas a reflexão e ao engajamento, e como a partir delas as ideias alcançam a população e são assimiladas pela cultura política da época. Estas situações também tangenciam a questão da responsabilidade do intelectual, onde reside a delicadeza no trato por parte do historiador que o analisa, sobretudo, em função de condenar ou reprovar o que foi dito e disseminado. Diante destas situações levantadas, Jean-François Sirinelli sugere que a habilidade do historiador se dá pela capacidade de destrinchar as ideologias produzidas ou atribuídas pelos intelectuais em relação a cultura política de seu contexto.<sup>383</sup>

No caso específico desta pesquisa, a caracterização do termo “intelectual católico” traz consigo toda a movimentação de ideias construídas através de uma longa duração e tradição de formulações teóricas e postulações, que encontraram ecos em clérigos e leigos dispostos e refletirem e influenciarem o meio social por meio de suas argumentações, em sintonia com um dado conjunto de pensamento cristão comum que lhes dá sentido enquanto grupo, pautados por uma visão conjunta de passado depositário da tradição gloriosa, e de um futuro comum a ser alcançado, mesmo que em um plano metafísico. As ideologias produzidas ou reproduzidas pelos intelectuais católicos estão intimamente relacionadas ao conservadorismo, uma das marcas da Igreja Católica em sua trajetória de milênios, pujante sobremaneira no período histórico de que trata esta pesquisa.

Um conjunto de intelectuais católicos se agrupou para lidar com o cinema, no sentido de criar para o mesmo uma orientação que pudesse ser repassada e servir de suporte para influenciar a opinião pública. Este agrupamento foi construído temporalmente a partir de formulações dos papas do final do século XIX e início do XX, que entenderam a modernidade como algo que deveria ser combatido também no campo argumentativo, trazendo com eles toda uma carga histórica de postulações teóricas cristãs de reflexões e militâncias sobre a questão das imagens e os efeitos que

---

<sup>383</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Tradução de Dora Rocha (2edição). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003, p. 261.

estas poderiam provocar no desvirtuamento da coesão de uma moralidade católica, ou mesmo de suas benesses em sentido oposto. A novidade neste quesito era que as imagens, a partir do final do século XIX, passaram a ilusoriamente, mas dotadas de efeito de real, a se movimentarem. E esta mudança gerou a necessidade de um novo campo de ação, mais direto e específico.

Este campo de ação dos intelectuais, como proposto na encíclica *Vigilanti Cura*, levou em conta não apenas a questão da censura como algo que deveria ser utilizado para o controle do cinema, mas também a sua associação com as práticas pedagógicas, de modo que o cinema pudesse ser utilizado como mecanismo de orientação das massas sob o filtro da moralidade cristã.

“Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite – ainda Nos é consolador lembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação.”<sup>384</sup>

O discurso da moralização do cinema propiciou a institucionalização de seu uso como recurso pedagógico, correlacionado a instâncias sociais sob a proteção do Estado, que legitimavam o cinema como inserido em um projeto político nacional, conforme considera Evelyn Fernandes Azevedo Faheina. Neste sentido, a Igreja Católica, por meio de suas autoridades que iam de padres a bispos, que movimentavam o clero e o público tido como fiel, discursava como fiscalizadora do imperativo moral como indicador da conduta dos cidadãos brasileiros. Nestas condições, a autora entende que a Igreja trabalhou com a ideia de sujeitos passivos, cristãos, ajustados a doutrinação católica, incapazes de perceber, analisar e criticar o que o cinema lhes trazia como imoral. Para que estes posicionamentos da Igreja sobre cinema pudessem circular, foi necessário o apoio da imprensa, principalmente, a que concordava e estava imbuída neste mesmo propósito.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 15/12/2016.

<sup>385</sup> FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. *O discurso sobre o nexo pedagógico entre cinema e educação*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2016, p. 54-56.

Nota-se que este projeto mais amplo da Igreja Católica que é atendido em termos de ação efetiva pela intelectualidade a ela ligada, também se revela como uma proposta do papa Pio XI descrita na encíclica de 1936:

“5. E ainda recentemente, no mês de abril último, recebendo em audiência um grupo de delegados do Congresso Internacional da Imprensa do Cinema, realizado em Roma, expúnhamos de novo o gravíssimo problema e exortávamos com ardor todas as pessoas cordatas, não só em nome da religião, mas também em nome do verdadeiro bem-estar moral e civil dos povos, de envidar todos os esforços, de usar de todos os meios, principalmente da imprensa, para que o cinema se torne cada vez mais um elemento precioso de instrução e de educação, e não de destruição e de ruína para as almas.”<sup>386</sup>

Com base nestes elementos que caracterizam os moldes e as orientações de ações para os intelectuais católicos, surgiram, como já descrito neste trabalho, vários grupos e organizações católicas dispostas a militarem em função do cinema, usando como instrumento de causa para esta ação a defesa de uma ideia própria de moral. No interior destes grupos, vários foram os nomes proeminentes que se destacaram neste raio de ação. Para o momento, selecionamos dois destes elementos, por entender que eles foram capazes de sintetizar, de forma mais abrangente e paradoxal, as ideias que a eles chegavam, que haviam partido de uma estrutura hierárquica histórica e ampla e, a partir deles, por meio da manutenção e difusão de algumas teorias tidas como tradicionais pela cristandade. Através das releituras que culminaram em novas interpretações que eles deram a partir destas ideias, estas puderam alcançar a população e foram assimiladas pelo conservadorismo do contexto em que atuaram, o que pode ser confirmado nas soluções práticas que suas postulações legaram.

### **5.1.1 - Jonathas Serrano: “Nossa Senhora do Bom Cinema”.**

Como já exposto, a Igreja Católica nas décadas de 20 a 40 do século passado, teve como intuito se fazer presente no ambiente cultural do país e em instituições políticas, marcando sua atuação para além do âmbito meramente religioso, na tentativa de recuperar o prestígio perdido com o fim da época imperial. Neste cenário, Taís Campelo entende que a atuação dos intelectuais católicos pode ser compreendida em função da inserção da Igreja no social. Por meio da produção de opiniões que

---

<sup>386</sup> Papa Pio XI. Apostolado *Veritatis Splendor*. *VIGILANTI CURA*. Disponível em: [http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xi\\_enc\\_29061936\\_vigilanti-cura.html](http://w2.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html), consultado em 15/12/2016.

influenciaram a sociedade, o intelectual católico representará as demandas de uma instituição religiosa, assim como as pretensões oligárquicas do meio do qual provém.<sup>387</sup>

É neste cenário que se insere a atuação de Jonathas Serrano. Jurista de formação, a atuação do intelectual cristão, na leitura da autora, foi mais atuante na área do ensino, “espaço no qual a sensibilidade ideológica fornecia subsídios para a ação mais apurada”.<sup>388</sup>

Jonathas Archangelo da Silveira Serrano foi uma personalidade importante e de grande repercussão nas relações entre moral e cinema na primeira metade do século XX no Brasil. Defensor árduo da moralidade católica associada a cultura em geral, assim como aos meios de comunicação de massa, o intelectual, desde jovem, militava neste sentido, visto que aos 22 anos foi um dos fundadores da União Catholica Brasileira [UCB] em 1907.

Parte das reflexões de Jonathas Serrano sobre o ensino foram dedicadas a produção de livros sobre história, inclusive, didáticos. Em 1912, em “Epítome de História Universal”, Jonathas Serrano refletiu sobre o ensino de história e sobre as possibilidades do cinematógrafo e do filme como auxiliares do processo educacional escolar. Seu livro “Cinema e Educação”, publicado em 1931, quando estava com 46 anos, pode ser considerado um marco para as relações entre cinema e Igreja Católica no contexto.<sup>389</sup>

Redigido em conjunto com Francisco Venâncio Filho, que foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Educação, e também companheiro de Jonathas Serrano como professor do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro, o livro “Cinema e Educação” deixa claro que o problema do cinema deveria ser analisado sob o ponto de vista da moralidade, como forma de se evitar que filmes prejudiciais pudessem influenciar negativamente a população, residindo aí a necessidade de seu controle. O livro pode ser considerado um manual de orientações de como o cinema deveria ser utilizado como mecanismo pedagógico de educação, onde os autores alertam sobre os benefícios e os malefícios dos usos dos filmes para este fim. As análises dos

---

<sup>387</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema. In: Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v.10, n.17, jan./jun., 2007, p. 61.

<sup>388</sup> *Idem.*

<sup>389</sup> JÚNIOR, João Alves dos Reis. O Livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937). (Tese). Programa de Pós-Graduação em do Departamento de Educação da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, pp. 65-69.

autores se pautam por considerações sobre as possibilidades técnicas do cinema e as potencialidades e precauções relativas ao seu uso com finalidades educacionais. No entanto, o que nos interessa nesta abordagem da obra é a relação que Jonathas Serrano formula entre cinema e moral cristã.

Deixando claro a sugestibilidade das imagens nas salas de exibição fílmica, Jonathas Serrano não abriu mão de evidenciar a contribuição negativa que o cinema trazia para o aspecto da moralidade. Em detrimento de dissertar sobre os objetivos mais nobres, o intelectual cristão acreditava que o cinema era responsável pela reprodução de comportamentos desprezíveis e moralmente condenáveis, sendo considerado o culpado pelo mau comportamento do público no interior das salas de exibição.<sup>390</sup>

Pela possibilidade de corromper a família e os valores nobres da moralidade cristã, o cinema na interpretação de Jonathas Serrano deveria ser atrelado a um projeto educacional amplo, que levasse em consideração o seu potencial de influenciar positivamente no social em sintonia com os propósitos clericais. E esta intenção não se restringia apenas ao que era necessário para a educação brasileira, pois em sua análise, Jonathas Serrano informa que vários países do mundo cristão haviam manifestado preocupação com esta necessidade de se utilizar o cinema como veículo de educação:

“Todo mundo culto para isso hoje trabalha. Se há quem divide, leia qualquer número da “Rivista Internazionale del Cinema Educativo”, ou do “Cinéopse”, ou “der Bildwart” ou “The Educational Screen”. É a Itália, é a França é a Alemanha, são os Estados Unidos, são os países mais poderosos e de cultura mais notável que se interessam vivamente pelo problema. A profecia de Bady, que desde 1924 nos impressiona tanto, é a realidade que dia a dia se acentua: - passará a era do cinema-drama e virá a era do cinema educador”.

(...)

É o que já vai se observando nos países mais cultos. É o que se verifica no seio das sociedades mais firmes na tradição e menos sujeitas à sedução das novidades, qual a Igreja Católica. Em Paris já se reuniu pela terceira vez um congresso católico de cinematografia. De Berlim há pouco nos chegava a notícia da fundação de um cinema católico de filmes educativos. A propaganda nos meios cristãos, católicos e protestantes, a favor do cinematógrafo moralizado e moralizador, cresce dia a dia na Europa e na América.”<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema. In: Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v.10, n.17, jan./jun., 2007, p. 71.

<sup>391</sup> SERRANO, Jonathas, FILHO, Francisco Venâncio. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1930, p. 9 e 137.

Os posicionamentos e atitudes de Jonathas Serrano em relação ao cinema, em sintonia com as postulações morais da cristandade, permitiram ao teórico de cinema de postura marcadamente conservadora, que cada vez mais demonstrava qualidades indubitáveis para os propósitos, pudesse ocupar posições de destaque e ser bastante influente no meio intelectual cristão e até mesmo estatal. A evidência maior desta trajetória se verifica pelos cargos ocupados por Jonathas Serrano, que entre outros, foi integrante do Conselho Superior de Ensino do Estado do Rio de Janeiro, da Comissão de Censura Cinematográfica em âmbito nacional, membro do Conselho Nacional de Educação e presidente do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, onde redigiu seus boletins sobre advertências cinematográficas, conforme já discutido neste trabalho. Além disso, foi integrante da Associação dos Jornalistas Católicos e do Centro Dom Vital, onde encontrava interlocução em suas atividades de intelectual cristão.

Em 1927 ocorreu a chamada “Reforma Fernando de Azevedo”<sup>392</sup>, que foi a responsável por criar a primeira legislação brasileira que regulamentou o uso de filmes em instituições públicas. A preocupação com o cinema e seu caráter educativo estava presente na reforma.

Jonathas Serrano manteve uma relação de proximidade com Fernando de Azevedo, principalmente nos objetivos relativos aos usos do cinema voltado para a população, tendo participado ativamente da Reforma. Inclusive, o livro “Cinema e Educação” foi dedicado a ele. Enquanto Fernando de Azevedo ocupou o cargo de Diretor Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, Jonathas Serrano ocupou a

---

<sup>392</sup> “Quando assumiu a Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal em 17 de janeiro de 1927, o educador Fernando de Azevedo mobilizou esforços em torno do projeto de organização de um sistema de ensino que fosse capaz de se constituir parte integrante do projeto da reforma social do Brasil. Durante os três anos que esteve à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública, nos anos de 1927 a 1930, tencionou reestruturar a instrução pública estabelecendo, para isto, a renovação interior da escola, na sua organização, nos seus métodos e nos princípios que deveriam instituir a ideia da escola renovada.

A crença no poder da educação moveu Azevedo na elaboração de um corpo sistemático de leis do ensino direcionado a operacionalizar as transformações da gestão administrativa e pedagógica das escolas. Com este intuito, arquitetou procedimentos pedagógicos e educativos das práticas e dos fazeres escolares, concebendo deste modo, a ideia de que as escolas deveriam organizar-se como colmeias vibráteis e laboriosas de atividades educativas. A concepção de uma nova organização para a escola sustentava-se nos conhecimentos científicos e na transmissão de valores morais e culturais compatíveis com o escolanovismo predominante no pensamento pedagógico da época.” In: CAMARA, Sônia. *A Reforma Fernando de Azevedo e as colméias laboriosas e higiênicas no Distrito Federal de 1927 a 1930*. VI Congresso Brasileiro de História da Educação. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

função de Subdiretor Técnico de Instrução, cargo este que correspondia ao “braço direito” do Diretor Geral.<sup>393</sup>

Em agosto de 1929, ocorreu a Primeira Exposição Cinematográfica Educativa, organizada por Jonathas Serrano e Venâncio Filho, que tinha como meta ser um depositário de orientações para os docentes e conseqüentemente um instrumento divulgador das vantagens do cinema para a prática educacional. As instalações desta exposição contaram com uma grande quantidade de aparelhos de projeção de imagens. Neste evento, também foram exibidos filmes considerados educativos e uma incipiente filmoteca de caráter educacional também foi formada.

O governo de Getúlio Vargas manifestou que era de seu interesse a organização de uma comissão que tratasse em âmbito federal da censura de filmes no Brasil, de forma centralizada. A Comissão de Censura Cinematográfica foi organizada em 1932 por Francisco Campos, ministro da educação, que articulou um grupo que tinha como integrantes Jonathas Serrano e Venâncio Filho, que além de colaborarem na criação, participaram ativamente dos trabalhos Comissão.<sup>394</sup>

Esta comissão era formada por cinco integrantes e tinha validade de um ano, sendo que poderia haver manutenção no cargo após a finalização do período estipulado. Estes cargos eram formados da seguinte maneira:

“Art. 6º A comissão de censura será assim composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juízo de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.

§ 1º Todos os membros indicados deverão residir no Distrito Federal, e sua designação é válida por um ano, podendo ser reconduzidos.”<sup>395</sup>

Como representante do Ministério da Educação e Saúde Pública, Jonathas Serrano assim considerava a Comissão de Censura Cinematográfica:

---

<sup>393</sup> JÚNIOR, João Alves dos Reis. O Livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937). (Tese). Programa de Pós-Graduação em do Departamento de Educação da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, p.70.

<sup>394</sup> SOUZA, José Inácio de Melo. Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo. (Dissertação) Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo: USP, 1991, p. 82.

<sup>395</sup> Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html> Consultado em: 11/12/2016

“A Comissão já realizou pelo menos este benefício apreciável: classificar os filmes realmente educativos, cortar ou proibir o que se apresentou de absolutamente mau e declarar impróprios para crianças ou menores certos filmes que há um ano eram ou teriam sido exibidos sem restrições as famílias de todo o Brasil. Oxalá não desfaleça a energia de quantos convosco trabalham nessa obra de sadio patriotismo. E que Deus ilumine os pais de família na escolha dos espetáculos para seus filhos, os espectadores em geral e os que têm a responsabilidades da direção da coisa pública, esquecidos as vezes todos da força formidável, para o bem ou para o mal, da mais jovem das artes. Assim o continuarei a repetir, esperando que vença afinal, também no Brasil, a grande causa do Cinema a serviço da Educação.”<sup>396</sup>

Além de atuar na Comissão de Censura, o intelectual cristão foi designado como um dos principais encarregados pelo governo federal na elaboração da legislação estatutária que regulamentaria o funcionamento do – Instituto Nacional do Cinema Educativo – sendo inclusive convidado para dirigir este Instituto em conjunto com seu parceiro Venâncio Filho, tendo abrido mão deste cargo e indicado Roquette Pinto para o posto.<sup>397</sup>

É sabido que a Igreja Católica acompanhava toda esta movimentação em termos de legislação cinematográfica de perto. Seus intelectuais estavam inseridos no processo, participando ativamente no intuito de direcionarem o cinema para as suas pretensões. Denota-se daí a necessidade que a Igreja Católica naquele momento percebeu de agrupar e centralizar os grupos católicos interessados no cinema em uma organização de nível nacional, que pudesse servir de referência e formular concepções moralizantes que servisse de orientação e guia para o trabalho de censura estatal.

Ressalta-se que, no período anterior a criação do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, no Rio de Janeiro já atuava um apostolado de censura a filmes sob a tutela de Dom Sebastião Leme, que na intenção de ampliar o raio de atuações da influência católica na sociedade, tinha como estratégia a aproximação da Igreja com os intelectuais católicos assim como com as autoridades leigas, visando compor uma elite intelectual articulada com as intenções governamentais.<sup>398</sup>

Nota-se que as intenções da Igreja, como demonstradas nas articulações de Dom Sebastião Leme, que traziam consigo toda uma herança teórica católica direcionada as

---

<sup>396</sup> SERRANO, Jonathas. Revista Nacional de Educação, número1, volume 8. Rio de Janeiro, maio de 1933, p.3-4

<sup>397</sup> SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016, p. 68.

<sup>398</sup> *Idem*.

ações para o cinema, associadas a trajetória de Jonathas Serrano, o credenciavam a se tornar o fundador e primeiro presidente do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, órgão este que centralizou o debate e o direcionamento cinematográfico na organização clerical.

O Boletim de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira também foi dirigido e publicado por Jonathas Serrano, que coordenava os textos produzidos pelos colaboradores do Secretariado, que na sequência eram enviados para publicação nos espaços destinados a crítica cinematográfica em jornais e revistas de significativa circulação, que apresentavam a classificação dos filmes que eram recomendados ou desaconselhados para o público, conforme escreve João Alves dos Reis Júnior.<sup>399</sup>

Em maio de 1939, Jonathas Serrano como presidente do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, redigiu e encaminhou uma carta ao Cardeal Dom Sebastião Leme, informando sobre o culto a uma imagem da Virgem Maria dedicada ao cinema, que teria tido origem na França, em função das jornadas de cinema ocorridas por lá, que se iniciaram no alvorecer da década de 1930. Como consideração ao trabalho que o Secretariado de Cinema vinha exercendo no Brasil, Jonathas Serrano sugeriu que no país fosse criado um culto similar, porém, com outra nomenclatura: Nossa Senhora do Bom Cinema.<sup>400</sup>

Com base na leitura e análises das atas do Secretariado num percurso de 10 anos, até a extinção do mesmo, pode-se concluir que a sugestão de Jonathas Serrano, embora proeminente agente intelectual católico em função das atividades cinematográficas para o cinema no Brasil, não transformou a Nossa Senhora do Bom Cinema em padroeira do cinema nacional.

A trajetória de Jonathas Serrano a serviço do cinema ilustra um aspecto da movimentação católica que foi marcante no que se referem as atividades cinematográficas no Brasil, que se referem a disputa ideológica no campo teórico da intelectualidade, necessitada de marcar seu espaço num campo de disputa que envolveu a destinação que deveria ser atribuída as atividades cinematográficas. Como presidente

---

<sup>399</sup> JÚNIOR, João Alves dos Reis. *O Livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em do Departamento de Educação da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, p.67.

<sup>400</sup> Serrano, Jonathas. Carta a D. Sebastião Leme sugerindo o culto, no Brasil, de Nossa Senhora do Bom Cinema. *Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: 24/5/1939, p.1-5. 1939. (Carta original manuscrita). In: JÚNIOR, João Alves dos Reis. *O Livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em do Departamento de Educação da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008, p.69.

do Secretariado de Cinema da Ação Católica e defensor árduo de uma proposta de educação moralizante e conservadora para o cinema, como já descrito neste trabalho, Jonathas Serrano faleceu militando nesta causa no ano de 1944.



**Figura 7** – Jonathas Serrano. Fonte: Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Disponível em: <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/46542> Acesso em 18/12/2016

### 5.1.2 Padre Guido Logger e as imoralidades disfarçadas no cinema

Guido Logger foi um holandês que viveu grande parte de sua vida no Brasil. Apaixonado por cinema, como se observa em suas publicações, este padre pode ser considerado um dos mais importantes movimentadores e críticos de cinema nacionais entre as décadas de 1940 e 1960, embora não tenha ainda este devido reconhecimento. Talvez, a ausência desta consideração resida em sua postura conservadora associada a profissão que desempenhou, o que pode ter contribuído para que a crítica mais engajada, ao construir seu grupo a ser considerado, tenha o deixado fora do plano. Fato é que, apesar dos pesares, Guido Logger foi um grande estudioso e crítico de cinema, tendo desempenhado importantes funções para a movimentação cinematográfica no país. Apesar de ser um defensor de práticas censoras e de cotações moralizantes, suas análises cinéfilas e suas atitudes direcionadas as atividades cinematográficas poderiam lhe reservar um lugar de maior destaque na história do cinema brasileiro.

As cotações morais são defendidas por Guido Logger como uma prática censora por parte da Igreja, sendo algo que ia além de uma simples censura supletiva. O padre alega que o cristão tem uma consciência mais delicada e quer viver um ideal de vida superior, por isso entende que tais cotações deveriam partir da Igreja. Estas cotações promoveriam a saúde mental da sociedade, pois o cristão, na leitura do padre, não pode admitir certos filmes e nem os pagar com seu dinheiro, porque afinal eles não vão de encontro as suas convicções e a justeza da vida cristã. A classificação moral dos filmes não deveria ser, na opinião do intelectual cristão, uma barreira, mas um serviço prestado para o bem social sob a tutela da Igreja Católica.<sup>401</sup>

Para Alessandra Brum, Guido Logger foi um dos mais importantes teóricos católicos de cinema no Brasil. Foi responsável por ministrar cursos de cinema em várias localidades do território nacional. Os livros publicados pelo padre foram considerados pelos censores e criadores das cotações morais um verdadeiro manual de referência sobre o tema.<sup>402</sup>

Os dois livros de mais destaque publicados por Guido Logger foram “Elementos de Cinestética”, de 1957, e “Educar para o Cinema, Educar para a Vida”, de 1965. Em

---

<sup>401</sup> LOGGER, Padre Guido. Para que censura? *Revista de Cinema*, n. 22, ano III, abril/maio 1956.

<sup>402</sup> BRUM, Alessandra. Estratégias de Persuasão: o cinema visto pelo semanário *Lar Católico*. *Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. V. 6, n. 12, nov/2016. Belo Horizonte: UFMG, 2016, p. 103.

ambos, o padre sustenta grande parte de suas argumentações teóricas tendo como base a construção do pensamento católico para o cinema que culminou na encíclica *Vigilanti Cura*, sendo este documento papal o mote referencial de suas reflexões e ações.

Em “Elementos de Cinestética”, Guido Logger centraliza suas teorizações a respeito dos usos do roteiro nos filmes. Trata-se de um livro de cunho técnico, onde o padre demonstra seus conhecimentos práticos do fazer cinematográfico. Ele analisa procedimentos como a decupagem e a montagem no cinema, usando como exemplificações os trabalhos dos russos Kulechov, Pudovkin e Einsenstein. No entanto, é o tema do filme que define para o padre o valor do mesmo, daí a maior importância atribuída pelo intelectual cristão ao roteiro. Seus exemplos de bons diretores que trabalham bem a questão do roteirista são Frank Capra e Jhon Ford, o que demonstra que Guido Logger tinha conhecimento do que hoje podemos considerar como o cinema clássico ou autoral, ou seja, aquele que reflete sobre o fazer cinema em relação a história da linguagem e estética cinematográfica.<sup>403</sup>

Por ser um livro focado na questão da técnica cinematográfica, embora em algumas passagens Guido Logger discorra sobre suas postulações morais, “Elementos de Cinestética” não apresenta a mesma dimensão no que se refere as posturas intelectuais moralizantes do padre em relação aos ditames do cinema, ficando estas postulações reservadas ao livro “Educar para o Cinema, Educar para a Vida”, que terá maior espaço em nossa análise.

Na intenção de que o cinema se convertesse em um projeto educacional sob a orientação católica, padre Guido Logger acreditava que várias foram as tentativas de soluções voltadas para a resolução deste problema, que variaram através de publicações dos intelectuais católicos, desde “Cinema e Educação” de Jonathas Serrano, até a criação de cineclubes e cursos. Os que não levaram em consideração o problema da educação moral para o cinema, na concepção do padre, desconheciam os reais perigos que se apresentavam para aqueles que frequentavam as salas sem orientação alguma. Por este motivo, o intelectual católico teórico do cinema se propôs a intervir, e sua militância em prol de um cinema moralizante propiciou movimentações significativas no meio cinematográfico brasileiro. Entre elas, destaca-se a sua produção teórica, uma vez que Guido Logger escreveu livros na intenção de chamar a atenção de forma a elucidar e conseqüentemente solucionar o problema do cinema e a sua educação moral.

---

<sup>403</sup> LOGGER, GUIDO. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

Neste sentido, padre Guido Logger se mostra um verdadeiro estudioso da história do cinema. Isso pode ser percebido por meio de suas análises e comentários de diretores e da filmografia considerada clássica, no sentido daquela que foi ou dialogou de forma reflexiva com a estética e linguagem cinematográfica. Na sua concepção, o cinema como arte, com suas próprias possibilidades de expressão, belo e cultural, desempenha um papel de grande importância para a sociedade. Encantado com o cinema e suas possibilidades, o intelectual católico o concebia como uma verdadeira mensagem de Deus que nos ajuda a descobrir mais sobre nós mesmos, nos libertando de limitações e incertezas, resolvendo problemas de nossa existência, dando respostas a cruciantes perguntas.<sup>404</sup> Claro, desde que sob uma perspectiva moralizante e católica.

A importância do cinema é exaltada pelo padre. Em sua análise, os serviços criados pela movimentação católica para fiscalizar o cinema inadequado aos padrões do cristianismo eram devidamente apropriados para barrarem o cinema imoral para o grande público, por conta de um eficiente serviço de censura ou de orientação cinematográfica, como foi o caso do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, o Serviço de Informações Cinematográficas ou mesmo a Central Católica de Cinema. No entanto, para o padre ainda haviam grandes problemáticas: As que tratam de imoralidades menos reconhecíveis aquelas que solapam a consciência moral. O cinema, em seu entendimento, estava tomado por estas imoralidades disfarçadas, em graus menores ou maiores.<sup>405</sup> Assim sendo, caberia ao intelectual católico a função de iluminar e orientar as pessoas para que percebessem estes problemas.

O cinema, desde os irmãos Lumière, na ótica do padre sempre visou o lucro. A visão de Guido Logger sobre o cinema como arte, como prioridade, é bastante pessimista. Ele entende que a vontade de criar algo ou mesmo o simples prazer de explorar as possibilidades da técnica cinematográfica não são as verdadeiras inspirações que dirigem as produções, mas sim o lucro que elas podem gerar em termos de saldo financeiro. Os amores como temáticas superficiais, o glamour como falsa reprodução da vida, o sexo, o sadismo e o sensacionalismo como temas que geram polêmicas sobre o

---

<sup>404</sup> LOGGER, Padre Guido. *Educar para o Cinema, Educar para a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1965, p. 8.

<sup>405</sup> LOGGER, Padre Guido, *op. cit.*, p. 9.

que é lícito ou ilícito são questões superficiais na leitura de Guido Logger, pois o que realmente importa para quem produz os filmes é o saldo final.<sup>406</sup>

Neste processo, como defensor de um projeto de cinema que passa pela educação moral, o padre mostra preocupação com as crianças, pois em sua leitura, elas entregam-se totalmente ao filme, identificando-se com personagens que lhes são simpáticos. Evidentemente, o padre entende que esta situação pode gerar profundas deformações, uma vez que o verdadeiro ídolo a ser admirado e seguido é Deus. Os jovens também sofrem influências negativas do cinema segundo o padre, pois são facilmente seduzidos pelo erotismo apresentado em muitos filmes, e assim são dominados pelos próprios impulsos, sem orientação a respeito. Neste sentido, a juventude não é conduzida, mas seduzida pelo cinema, sendo na ótica de Guido Logger deformada, ao invés de formada. O cinema pode favorecer a delinquência juvenil, e neste aspecto, Guido Logger entende que é dever dos bispos de todo o orbe católico se unirem para fiscalizar esta universal e poderosa arma de diversão e ensino, para fazerem prevalecer a educação moral em detrimento do mau cinema, refutando toda ofensa feita ao sentimento religioso e a tudo que é contrário ao espírito cristão e aos princípios éticos, não se cansando de combater tudo que contribui para enfraquecer e extinguir, no povo, o sentimento de decência e honra.<sup>407</sup>

Diante destas concepções sobre os efeitos nocivos do cinema nas crianças, nos adolescentes, nos jovens e nos adultos, que estavam causando deformações morais na sociedade, padre Guido Logger entendeu que o cinema continuava causando inquietude nos meios eclesiais e sociais. Para solucionar este problema, o intelectual cristão desenvolveu um estudo na intenção de compreender melhor a psicologia do espectador.

Guido Logger faz referência a psicanálise e seus ensinamentos a respeito dos sonhos de olhos abertos e dos sonhos durante os sonhos. Este estado para o padre corresponderia a uma zona fronteira, onde a consciência estava sendo aos poucos privada de sua função crítica, sendo desligada da realidade, embora a subconsciência não tenha se apoderado ainda totalmente, neste estado limite entre sono e consciência, da atividade psíquica. A este exemplo Guido Logger compara o espectador de cinema. O estado do espectador de cinema na interpretação do padre era semelhante ao do

---

<sup>406</sup> LOGGER, Padre Guido. *Educar para o Cinema, Educar para a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1965, p. 9-10.

<sup>407</sup> LOGGER, Padre Guido, *op. cit.*, pp. 11-14.

homem pouco antes do adormecer. Fica em um limite semiconsciente onde a vivência do sonho lhe proporciona a fantasia, lhes liberando os desejos insatisfeitos por meio de sonhos cinematográficos de olhos abertos.<sup>408</sup>

A solução para que o homem não se deixasse levar pelos efeitos nocivos do cinema para Guido Logger era a educação pedagógica do cinema. Em seus dizeres:

Quanto ao papel negativo que o Cinema pode exercer, existe apenas um caminho: o caminho da Educação e da Pedagogia para para o saneamento da apreciação cinematográfica. É preciso ativar o espectador jovem ou adulto, criar uma consciência cinematográfica. O problema não é de produção, mas de educação, desde a escola primária até a Universidade. Pais e mestres que acreditam na educação devem familiarizar-se com o fato de que a educação cinematográfica é possível. Podem-se formar bons espectadores, para os quais nenhum filme apresenta perigo de deformação moral, religiosa e social. Pelo contrário! Para os educados, o cinema é um grande meio de enriquecimento espiritual da personalidade, de conhecimento psicológico do homem a cujo lado vivem.<sup>409</sup>

Por este motivo que Guido Logger vê as atividades censoras como importantes. Ele também exalta a encíclica *Vigilanti Cura* e a classificação moral dos filmes, alertando que embora estas atividades direcionadas ao cinema sejam muitas vezes vistas de forma pejorativa, a sua finalidade sempre foi a saúde moral e espiritual do povo. Para atingir este fim, o intelectual católico propõe como deveria se dar a educação cinematográfica na prática, que deveria ser dividida da seguinte forma:

- Método Instrutivo: Aulas sobre cinema, instruindo de forma expositiva os princípios evolutivos do cinema no decorrer dos anos, assim como as diferenças entre cinema artístico e comercial, visando chegar a essência do cinema de forma a divulgar suas características negativas e positivas.

- Método do Diálogo: Consistia em ver filmes e aplicar questionários, partindo da realidade de ver o filme e em seguida responder as questões levantadas pelos alunos, num formato bem semelhante ao de um cineclubes.

- Método da Documentação: Se constitui nas fichas de classificações e cotações morais, assim como na observância da lista de filmes censurados. Colaboradores deveriam expor estas fichas em murais, em entradas de igrejas, colégios e demais lugares acessíveis. Também precisariam ser divulgados materiais como revistas, livros e

---

<sup>408</sup> LOGGER, Padre Guido. *Educar para o Cinema, Educar para a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1965, p.20.

<sup>409</sup> LOGGER, Padre Guido, *op. cit.*, p. 21.

recortes de jornais contendo críticas de filmes e folhetos que compartilhassem campanhas por bons filmes, levando em consideração o pressuposto moral cristão.

- Método ativo: Tinha como meta a produção de curtas-metragens, inclusive de propagandas. Guido Logger entende que o amadorismo cinematográfico dos jovens estimula até mesmo possíveis grandes produções, e desta forma, mediante o manejo da câmera, apreende-se as dificuldades e as possibilidades do cinema, o que pode por si só gerar um senso crítico, de modo que se pudesse conhecer melhor os mistérios do cinema, e assim evitar ou mesmo controlar suas possibilidades de desvirtuamentos morais abusivos.<sup>410</sup>

Nas páginas da Revista de Cultura Cinematográfica e da Revista de Cinema, ambas publicações que partiram dos cineclubes de Belo Horizonte na década de 1950, Guido Logger foi um elucidativo defensor da censura no cinema, deixando transparecer mais notadamente o conservadorismo de vertente católica que lhe caracterizava, se colocando por meio de um intenso debate contrário à proposta liberal de revisão do método em que se fazia a crítica de cinema no Brasil, proposta esta defendida por alguns admiradores da teoria marxista.<sup>411</sup>

As propostas do Padre Guido Logger para o cinema são herança de um projeto de moralização para esta atividade que atravessou décadas em uma linhagem teórica de formulações que visavam a ordem prática. Demonstrando grande conhecimento da história e linguagem cinematográfica, o padre holandês erradicado no Brasil pretendeu atribuir praticidade nas recomendações do Papa Pio XII postas na encíclica de 1936, que ordenava o apostolado católico mundial a direcionar atividades educativas para o cinema, de modo que este pudesse estar sob tutela da Igreja Católica.

O fio moral que perpassa temporalmente as preocupações morais direcionadas ao cinema encontraram no Padre Guido Logger um grande agitador, pois este integrante do projeto católico foi um grande articulador das atividades cinematográficas. Suas atividades consistiram na publicação de artigos em revistas variadas, autoria de livros sobre cinema, organização e tutoria de cursos sobre atividades cinematográficas, participação em comitês de censura, fornecimento de fichas classificatórias com

---

<sup>410</sup> LOGGER, Padre Guido. *Educar para o Cinema, Educar para a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1965, pp.26-29.

<sup>411</sup> Para maiores informações sobre este debate sobre a Revisão Do Método Crítico, consultar: CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo em Belo Horizonte (1947-1964)*. (Dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2010.

conteúdos morais e na difusão de cineclubes. Foi também o assessor eclesiástico no Serviço de Informações Cinematográficas e presidente do Centro de Orientações Cinematográficas do Conselho Nacional de Bispos do Brasil (CNBB). Tudo isso tendo como suporte a encíclica *Vigilanti Cura* como sustentação para suas ações.

Embora conservador, Guido Logger não apresentava limitações quando argumentava sobre linguagem e estética cinematográfica, podendo ser considerado um dos críticos de cinema mais significativos de seu contexto. Demonstrou em sua trajetória um grande conhecimento da história do cinema, sobretudo, em relação ao cineasta que mais lhe encantou, Ingmar Bergman.

## **5.2 O cineclubismo católico como mecanismo de educação moral**

O cineclubismo brasileiro, em grande parte de sua trajetória histórica, foi influenciado pelas ações católicas direcionadas ao cinema. Esta atividade foi desenvolvida como parte importante do projeto de educação cinematográfica defendido pelos intelectuais católicos, a partir do pedido para tal atitude do papa Pio XII por meio da encíclica de 1936. O cineclubismo orientado pelos clérigos teve uma presença marcante na história deste movimento no Brasil, mas como outros exemplos citados, em termos de pesquisa e bibliografia sobre a história do cinema e das atividades cinematográficas no país, não recebeu ainda o mesmo destaque em termos de publicações.

Com o advento da Ação Católica Brasileira e seus respectivos secretariados e departamentos voltados para as atividades cinematográficas, o cineclubismo de vertente católica foi incentivado por todo o país. Milene Silveira Gusmão estima que chegou a cem o número de cineclubes sob comando da Ação Católica no Brasil.<sup>412</sup>

Segundo Lauro de Oliveira, secretário geral do Centro de Orientação Cinematográfica da Ação Católica Brasileira, a tarefa primordial do cineclubismo católico era a educação moral do público. Em seu entendimento, esta era a tarefa mais urgente e necessária a ser executada pela Ação Católica. A orientação dos espectadores brasileiros para o cinema, nos dizeres do clérigo, era de extrema importância pois:

---

<sup>412</sup> GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio 2008.

Em 1952 o *Office Catholique Internactional Du Cinema (OCIC)*, que é o organismo máximo de ação católica cinematográfica no plano internacional (...) consideraram a formação cinematográfica dos meios dirigentes como medida eficaz para a educação do grande público. Nesse sentido se recomendava a introdução do ensino de cinema nos seminários e a realização de cursos para sacerdotes e dirigentes intelectuais cristãos, ao mesmo tempo que se procura despertar nos centros intelectuais legítimas vocações de cineastas católicos. Visando a formação das massas, recomendava-se o uso intensivo e divulgação (imprensa, rádio, televisão, campanha do bom filme, cine-forum, filme-forum, etc.), de modo a orientar positivamente o público para filmes de real valor humano e artístico.<sup>413</sup>

O *Office Catholique International du Cinéma (OCIC)*, a que Lauro de Oliveira faz referência, visitou por meio de uma comitiva o Brasil na década de 1950 para oferecer cursos e seminários e estimular a formação de cineclubes em instituições ligadas à Igreja, com base no que a encíclica papal havia orientado sobre a atividade cinematográfica. Esta visita serviu de incentivo ainda maior para a criação de cineclubes católicos em território nacional.

Também no início da década de 1950 ocorreu uma importante reunião na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), pois neste encontro instituiu-se a criação do Centro de Orientações Cinematográficas, sob a presidência do intelectual cristão Guido Logger. O foco central desta reunião, de acordo com Milene Silveira Gusmão, foi a formação de espectadores.<sup>414</sup> Esta ação da Igreja Católica, no entendimento da autora, “mobilizou recursos e pessoas para a implantação de uma política para a atividade cineclubista, que promoveu cursos e formou equipes para difundir seu modo de organização”.<sup>415</sup>

Várias foram as trajetórias de cineclubes criados pelo país para promoverem as concepções católicas para o cinema. O cineclubes se converteu em um espaço onde se poderia difundir as visões moralizadoras direcionadas ao cinema conforme intenção da Igreja. Entre tantos cineclubes, escolhemos como objeto de análise para esta pesquisa o Cine-Clube Belo Horizonte, um dos mais importantes cineclubes católicos que já existiram no Brasil, marcado pela sua intensa atuação e formação de uma cultura

---

<sup>413</sup> APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.II, n.8, out./nov. 1958, p.64.

<sup>414</sup> GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio 2008, p. 9.

<sup>415</sup> *Idem*.

cinéfila, além de publicação de periódico de alcance significativo para os padrões de uma revista de cinema no Brasil de meados do século passado.

O Cine-Clube Belo Horizonte foi fundado com a participação do intelectual cristão teórico de cinema Guido Logger. Sua participação na articulação que deu origem e manteve o cineclube foi muito importante. Outros padres que se dedicaram ao cinema no contexto, como Edeimar Massote e Humberto Didonet, foram figuras proeminentes na configuração do cineclube católico.

Por meio da análise das ações deste cineclube, entendemos que se pode compreender melhor o fio moralizante temporal que foi colocado em prática também por meio desta atividade. Entendemos que o Cine-Clube Belo Horizonte, entre tantos outros cineclubes católicos que existiram no país neste contexto, apresenta uma trajetória que nos permite perceber suas ações em comunhão com o projeto moralizante que vinha sendo delineado pelo apostolado católico desde que a Igreja passou a se interessar pelo controle moral do cinema, passando inevitavelmente pelas orientações da encíclica *Vigilanti Cura* como formato de documento legitimador das ações. Segundo Vivian Malusá, a influência da encíclica teve, por um longo período, muitos reflexos em todo o movimento cineclubista brasileiro, espalhando-se pelo país.<sup>416</sup>

No que se refere ao seu histórico, o primeiro nome do Cine-Clube Belo Horizonte é bem peculiar para nossos propósitos: Cine-Clube da Ação Católica. Esta nomenclatura, por si só, já diz muito sobre as posturas e orientações do cineclube, que foi fundado na década de 1940, justamente no momento em que esta organização católica promovia ações direcionadas ao cinema por meio dos seus secretariados e departamentos, como analisado neste trabalho.

O precursor do Cine-Clube da Ação Católica foi o sacerdote dominicano frei Francisco de Araújo, um francês que já conhecia a atuação e importância dos cineclubes em seu país de origem.<sup>417</sup> Com as mudanças que ocorreram na organização da Ação Católica Brasileira em relação ao seu aparelhamento para o cinema, este cineclube católico recebeu também o apoio da Ação Social Arquidiocesana (ASA), modificando inclusive seu nome para Cine-Clube do Departamento da ASA. Visando angariar um número maior de frequentadores, que não fossem apenas católicos praticantes, uma vez

---

<sup>416</sup> MALUSÁ, Vivian. A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>. Acesso em: 22/06/2015.

<sup>417</sup> CINE-CLUBE. *Revista de Cultura cinematográfica*, v.2, n.12, set/out. 1957, p.35-38.

que o intuito de educação moral pelo cinema era destinado a toda a população, ocorreu uma nova alteração de nome, que visava atrair um número maior de público e assim atuar de forma mais satisfatória. Assim sendo, no início da década de 1950 o Cine-Clube Belo Horizonte foi criado e marcou sua presença no movimento cineclubista brasileiro.

Pode-se ter uma dimensão do Cine-Clube Belo Horizonte pela sua quantidade significativa de sócios, uma vez que chegou a ter mais de duas centenas. Grande parte destes integrantes eram compostos pelos estudantes secundaristas, o que agradava aos dirigentes católicos, ansiosos pela educação moral.<sup>418</sup>

Um fato curioso em relação a este cineclube é que o espaço utilizado para exibição dos filmes e debates após a sessão eram os salões paroquiais das Igrejas. Esta situação apresenta uma apropriação da atividade cinematográfica de forma absoluta como desejada pelo apostolado católico, visto que o cinema era considerado um grande concorrente das missas na disputa pelo público, principalmente, o dominical. Trazer a sessão para o interior da capela nos parece um dos momentos culminantes do projeto moral católico de controle do cinema, pois neste ponto a prática cinematográfica e a catequese educativa moralizante se fundiam em um só espaço imagético. Terminada a sessão, o público interessado participava das discussões já no interior da própria Igreja, tornando mais facilitado o trabalho pedagógico conservador.

O Cine-Clube Belo Horizonte serviu como elemento facilitador para as intenções cinéfilas da Igreja uma vez que todo o trabalho de classificação moral e censura voltado para o cinema, no cineclube surtia efeito imediato, pois os filmes exibidos neste espaço já haviam passado por estes crivos. Coube aos clérigos então a tarefa de ampliarem esta influência, por meio da realização de sessões comentadas e cursos de educadores cinematográficos.<sup>419</sup>

A educação cinematográfica foi uma das solicitações do papa Pio XII na encíclica *Vigilanti Cura*, e este anseio perpassou décadas, indo de encontro ao esforço intelectual de Jonathas Serrano e padre Guido Logger, por meio de suas ações e publicações. A missão de se educar pelo cinema encontrou no cineclube um propício espaço de atuação, pois objetivava a modelagem do olhar, da percepção de como o cinema deveria ser interpretado pelo público, que diante deste projeto, era entendido

---

<sup>418</sup> CINE-CLUBE. *Revista de Cultura cinematográfica*, v.2, n.12, set/out. 1957, p.35-38.

<sup>419</sup> O Cinema Ideal. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.2, n.8, out./nov. 1958.

dentro de uma missão educacional catequizante. O Cine-Clube Belo Horizonte também foi frequentado por produtores, diretores, atores e demais artífices do cinema. Neste tipo de espaço, os gostos e preferências cinematográficas dos atores sociais que o frequentavam e que contribuía na formação conjunta, estabeleceram uma rede que segundo Milene Silveira Gusmão “pressupôs a troca de saberes e a produção/reprodução de valores, crenças por meio de práticas compartilhadas”.<sup>420</sup> A autora admite o “projeto pedagógico” dos cineclubes do contexto quando argumenta que:

Nesses percursos compareceram sobremaneira as relações entre cinema, formação humanística e engajamento político, principalmente nas práticas intergeracionais entre os anos 1940 e 1960. Esse fator funcionou tanto como elemento articulador de grupos quanto como fonte de conhecimento e informação, configurando uma prática cultural que pode ser definida como “pedagógica”.<sup>421</sup>

Para alguns intelectuais cristãos, como Jonathas Serrano, Guido Logger ou René Ludmann, os cursos de educação cinematográficas e os cineclubes eram responsáveis pela criação de uma cultura cinematográfica positiva. Conforme argumenta René Ludmann, “duma maneira geral, uma larga educação cinematográfica seria o meio mais positivo e mais seguro de libertar o homem contemporâneo do embrutecimento do cinema comercial”.<sup>422</sup> Em seguida, René Ludmann argumenta sobre a necessidade de ampliação do raio de atuação do cineclubismo católico visando uma ampliação do projeto educacional para o cinema, que deveria se dar pela construção de uma cultura cinematográfica.

“Mas este novo tipo de cultura está em seu estado embrionário. Precisa de ser integrado pouco a pouco em todos os graus de ensino, mesmo no primário. Depois, tem de continuar nos cineclubes, que deveriam deixar de ser células fechadas, orientadas para a formação dos quadros dirigentes, e tornar-se cada vez mais o prolongamento da cultura escolar, como uma nova escola de adultos.

Por cultura cinematográfica, no entanto, um cristão entende mais do que estereis discussões estéticas sobre a qualidade duma imagem, o ritmo duma sequência ou a raridade dum ângulo de filmagem. Para ele, todos estes problemas são apenas “esnobismos” de ociosos que falam e nada dizem (...). Hoje a espiritualidade não se pode isolar numa redoma com ar condicionado.

---

<sup>420</sup> GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio 2008, p.13.

<sup>421</sup> *Idem*.

<sup>422</sup> LUDMANN, René. *Cinema, fé e moral*. Lisboa: Editora Aster, 1959, p. 45.

Só uma vida interior forte e profunda eliminarão os bacilos que o cristão engole todos os dias.”<sup>423</sup>

A convocação de Pio XII na encíclica *Vigilanti Cura*, as teorizações de Jonathas Serrano, Guido Logger e Rene Ludmann, as atitudes da Ação Católica Brasileira, as orientações do OCIC e os demais projetos que difundiram a proposta de uma educação cinematográfica moralizante católica, foram os fatores que promoveram a criação de cineclubes católicos pelo país, como pode-se perceber no exemplo do Cine-Clube Belo Horizonte.

Toda esta movimentação nos possibilita vislumbrar como o argumento moral perpassou por todas as ações católicas direcionadas ao cinema, sendo o cineclubismo mais uma parcela desta articulação. Também revistas fizeram parte deste projeto amplo, e os integrantes dirigentes do Cine-Clube Belo Horizonte foram responsáveis por uma das mais influentes delas.

### **5.3 Revista de Cultura Cinematográfica como espaço de compartilhamento de uma moral comum**

Como meio de atingir o público e reproduzir seus valores, as revistas direcionadas ao cinema tiveram um lugar de destaque na movimentação católica para este fim. Assim como os jornais, as revistas católicas de cinema se constituíram em espaços propícios a difusão das cotações morais formuladas pelo apostolado cristão. Publicações nesta ordem, em formato de revista traziam, mesmo pautadas por concepções conservadoras, críticas e análises fílmicas, o que de certa forma contribuíram na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil, principalmente quando se pensa o cinema além do filme.

No que se refere a importância dos estudos sobre os periódicos para a historiografia, nos valem dos argumentos de Tânia Regina de Luca, sobretudo quando a autora argumenta que:

É sabido que os periódicos têm sido frequentes objetos de estudos dos historiadores culturais, pressupondo-se, sobretudo no caso específico das revistas, que estas se constituem na maioria das vezes em projetos coletivos

---

<sup>423</sup> *Idem.*

e, assim sendo, podem nos fornecer pistas a respeito da leitura do passado e do futuro que foi compartilhada por seus propugnadores.<sup>424</sup>

Entre outras funções, estas revistas serviram para expor as análises que ocorriam no interior dos cineclubes. Segundo Elysabeth Senra de Oliveira:

“se por um lado, o cineclube funcionava como um ponto de encontro de pessoas que compartilhavam um mesmo “segredo”, isto é, o conjunto de signos cinematográficos, os jornais e revistas constituíram a outra face, a face pública do que se passava nas discussões dentro daquela sala fechada, antecedida por um filme projetado no escuro”.<sup>425</sup>

Esta face pública das opiniões católicas sobre cinema se manifestou também por meio de revistas. Estas revistas católicas movimentavam e aguçavam o gosto pelo cinema, pois abriam espaços para publicações de outros estudiosos que não eram leigos, principalmente para escreverem sobre a questão da técnica, desde que não escrevessem nada que fosse contrário ao projeto católico. Tais fatores, entre outros, colaboraram para a fomentação de atividades cinematográficas no Brasil, mesmo sob a orientação moral.

Algumas revistas católicas tiveram destaque entre seus pares, além de um certo alcance para aqueles que lidavam e se interessavam pelo cinema no Brasil. Como percussoras, destacam-se as revistas *Vozes de Petrópolis* (1907), *A Tela* (1919) e *A Ordem* (1921). A partir destas, várias outras revistas foram criadas, principalmente, no período posterior a encíclica *Vigilanti Cura*, sob a sua devida influência e respaldo como documento servidor de inspiração e fundamentação.

Para este trabalho, destacaremos a *Revista de Cultura Cinematográfica*, que foi distribuída pelo Cine-Clube Belo Horizonte e que se constituiu em uma articulação e rede de difusão de informações cinéfilas associadas a conteúdos moralizantes. Nas páginas da *Revista de Cultura Cinematográfica*, se encontram ecos da trajetória moralizante católica para o cinema, principalmente, os que passaram pelas formulações teóricas dos intelectuais cristãos, pela proposta de cotações morais, pela defesa de um projeto de educação cinematográfica, pela organização de cursos de cinema e pela difusão de cineclubes católicos pelo país. Nas páginas da *Revista de Cultura*

---

<sup>424</sup> LUCA, Tânia Regina de. Periodismo cultural: a trajetória da *Revista do Brasil*. In ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005, p. 296.

<sup>425</sup> OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Anablume, 2003, p. 73.

Cinematográfica, assim como nas de outras revistas católicas de cinema que circularam pelo Brasil, todas estas situações encontram espaço de divulgação.

A Revista de Cultura Cinematográfica foi produzida e publicada pela União dos Propagandistas Católicos - UPC - organismo católico que tinha como meta principal a divulgação das palavras do papa em defesa de valores humanos,<sup>426</sup> com a colaboração dos dirigentes do Cine-Clube Belo Horizonte. Esta Revista apresentou uma tiragem regular, sendo lançada bimestralmente. Foram no total 36 edições publicadas entre os anos de 1957 e 1963.

No que se refere ao seu conselho editorial, a Revista sempre teve como diretor Flávio Horta, variando apenas os redatores chefes. Do número 4 ao 6, esta função foi realizada por Argemiro Ferreira; do 7 ao 10, por Mário Lúcio Brandão; no número 11, por Maria Soares da Costa Lage; do 12 ao 24, por Elísio Valverde; do número 25 ao 32, por José Alberto da Fonseca; do número 33 ao 35, por Sérgio Dayrell Porto; e, no último número, o 36, por Flávio Lopes Werneck. Todos os diretores e redatores chefes tinham ligação com o projeto moralizante católico para o cinema.

Como no caso do Cine-Clube Belo Horizonte, a principal preocupação da Revista de Cultura Cinematográfica foi com a formação do espectador nos moldes moralizantes católicos. Tal situação pode ser observada na sessão “Conversa da Redação”, logo no segundo número da revista, onde se lê:

“Por estas e por outras coisas é que a União de Propagandistas Católicos resolveu lançar a Revista de Cultura Cinematográfica, com todas as características e liberdades facultadas às poucas publicações congêneres e, mais ainda, fazendo questão fechada da defesa da moral no cinema. Tudo o mais poderá ser encontrado em nossas páginas. Pois, quando a obra é dirigida num sentido elevado de sublimar a arte, começa a desaparecer o dirigismo pornográfico e prejudicial. Aqui, nestas páginas a liberdade de expressão só encontra limites ao defrontar-se com as barreiras da imoralidade.”<sup>427</sup>

Em alguns editoriais da Revista, fica notória a defesa do projeto moralizador:

(...) Por aí se vê que a influência do cinema na sociedade pode ser no sentido do bem e do mal. A penetração dos maus filmes constitui um sério problema. É necessário grande vigilância, principalmente por parte dos bons católicos, que devem orientar os incautos e fazer forte combate às películas imorais, ou

---

<sup>426</sup> RIBEIRO, José Américo. O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 95.

<sup>427</sup> Conversa de Redação. *Revista de Cultura cinematográfica*. Ano 1. V.1. n.2, Setembro/Outubro de 1957, p.3.

a quaisquer filmes, que possam inocular nas almas inocentes a semente da maldade.<sup>428</sup>

A Revista de Cultura Cinematográfica é uma publicação moral, guiada pela filosofia cristã, única, irretorquível, sem sofismas, portanto imperturbável. Nunca germinada de paixões políticas nem de exacerbação dos estados psíquicos, transitórios.<sup>429</sup>

A Revista ressalta com frequência sua influência da encíclica *Vigilanti Cura*, sempre trazendo trechos deste documento papal em suas páginas. Inclusive, na época da publicação da Revista, o papa Pio XI já havia dado lugar ao papa Pio XII, que continuou defensor do projeto moralizador para o cinema via ações e vigílias constantes dos católicos. Como entidade máxima da Igreja, a Revista de Cinema abriu espaço também para as postulações de Pio XII. Este papa entendia que os críticos de cinema deveriam se inspirar nas normas expostas pela Igreja que vinham sendo construídas há décadas para as atividades cinematográficas, devendo corresponderem aos assuntos cristãos e ao respeito a família e a Igreja Católica. As classificações morais, no entendimento do papa, visavam aperfeiçoar o gosto das pessoas pelo cinema, ensinando-lhes a respeitar e apreciar os valores morais católicos, sem os quais para o papa não se conceberia a verdadeira cultura e nem a verdadeira civilização.<sup>430</sup>

As postulações do papa iam ao encontro, reforçavam e justificavam as práticas da Revista de Cultura Cinematográfica, que por meio de sua abertura aos textos dos intelectuais cristãos críticos de cinema, ajudava a moldar e difundir aquilo que a Igreja tinha como correto a ser entendido para o cinema, totalmente associado a questão moral como ela postulava. Neste sentido, a orientação de Pio XII para os críticos de cinema ia no seguinte sentido:

“O trabalho do crítico cinematográfico católico será muito útil neste particular. Ele não deixará de dar a nota, sob o ponto de vista moral e de formular seus pareceres, evitando deslizar num deplorável relativismo moral e de negligenciar a hierarquia de valores. Seria lamentável se os jornais e os periódicos católicos, ao falarem de espetáculos, não informassem seus leitores sobre o valor moral destes.”<sup>431</sup>

---

<sup>428</sup> EDITORIAL. *Revista de Cultura cinematográfica*. V.2. n.08, novembro de 1958, p.1.

<sup>429</sup> EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*. V.III, n.13, ago./set. 1959, p. 1-3.

<sup>430</sup> PIO XII. Pelo Mundo do Cinema. *Revista de Cultura cinematográfica*. Ano 1. V.1. n.3, Dezembro de 1957, p.60.

<sup>431</sup> PIO XII. Pelo Mundo do Cinema. *Revista de Cultura cinematográfica*. Ano 1. V.1. n.3, Dezembro de 1957, p.61.

Interessante também notar que a Revista de Cultura Cinematográfica teve significativa circularidade. Isto pode ser percebido nas correspondências recebidas e publicadas nas páginas da Revista, que partilhavam cartas e respostas oriundas de vários estados brasileiros e de outros países. A Revista abriu espaços para críticos de cinema católicos publicarem seus textos conforme orientação papal, contribuindo para que o alcance de suas análises sobre os filmes e o cinema pudessem atingir uma amplitude maior. Também o projeto de educação cinematográfica foi bastante defendido nas páginas da Revista, perpassando por várias seções e edições. Padre Guido Logger, Carmem Gomes, Lauro de Oliveira e padre Humberto Didonet, entre outros teóricos e críticos de cinema que defendiam uma pedagogia cinematográfica como solução para os problemas do cinema e também cotações moralizantes na esperança de domá-lo conforme suas acepções, encontraram nesta Revista um espaço propício as suas considerações morais e ideológicas para as atividades cinematográficas.

No capítulo intitulado “Apostolado Cinematográfico” da Revista de Cultura Cinematográfica, há uma conclamação de que

(...) a Igreja deve aplicar aos meios modernos de difusão do pensamento sua doutrina de verdade e vida. Situada fora do tempo, embora nunca perca o contacto com os problemas humanos para dar-lhes caráter de transcendência, não poderia a Igreja ignorar o fenômeno cinematográfico, que tem deixado em nosso século a marca de sua profunda influência.<sup>432</sup>

O fenômeno cinematográfico, como se percebe, envolve os vários aspectos relacionados as atividades inerentes ao processo que gira em torno da produção e difusão fílmica e os impactos de suas exibições. Foram vários os sentidos direcionados pela Igreja Católica que se considerava “fora do tempo”, na intenção de tentar determinar a consciência que o público deveria ter para com o cinema. As revistas periódicas, os jornais, as comunicações orais via rádios, entre outros, são fatores que fizeram parte deste amplo projeto de moralização católica para o cinema. Sabedora da influência do cinema no meio social, a Igreja Católica procurou ocupar os espaços a ele destinados.

No caso das revistas, existe todo um processo que contempla a concepção de seu formato, a modelagem, a seleção de textos, a escolha dos autores e críticos, os temas a serem abordados, ou seja, todo um processo que determina quem pode e quem não tem

---

<sup>432</sup> APOSTOLADO CINEMATOGRAFICO. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.II, n.8, out./nov. 1958, p. 61.

permissão para fazer parte de um projeto de divulgação de ideias. As revistas católicas de cinema selecionavam seus participantes conforme sua vocação moralizante para o cinema, muitas vezes, camuflando uma intenção de isenção de análises técnicas sobre o processo de construção de filmes, ou mesmo por críticas de filmes que traziam nas entrelinhas o que de fato se queria dizer conforme sua ideologia determinava.

Apesar disso, argumentamos o seguinte: Esta situação invalida as críticas de cinema e a funcionalidade das revistas católicas no sentido de contribuírem para o processo de difusão das atividades cinematográficas?

Ao nosso ver não, de forma alguma. Outras revistas de cinema, não católicas, de grande amplitude, não teriam também, inerente a elas, um conteúdo ideológico e uma seleção de quem tem a posse da palavra crítica? Pensemos nas escolas cinematográficas tidas como clássicas. Não teria a Nouvelle Vague, o Neo-Realismo Italiano ou o Cinema Novo Brasileiro, por exemplo, selecionado seus eleitos ideologicamente em detrimento de outros? Inclusive por meio de suas publicações, e não meramente por parte de suas publicações fílmicas?

Entendemos que a diferença possa estar, para este tipo de diferenciação, na questão da defesa da censura formal e na prática da moralização. Embora outras escolas ou revistas de cinema pudessem eleger seus escolhidos em detrimento de outros, formando um grupo entre os pares, não vem ao caso que, aqueles que destes grupos não fizessem parte, fossem formalmente censurados ou compelidos a produzirem cinema com uma orientação fixa. A prática de defender a censura e postular um ideário moral, como visualizamos, pode ser a chave para se compreender os motivos que levaram as revistas de cinema católicas a não terem tanta relevância em termos de pesquisa quando se pensa na história do cinema além do filme no Brasil. As publicações católicas desta natureza, como exemplificados nos trechos da Revista de Cultura Cinematográfica citados, defendiam uma modelo de produção e interpretação fílmica que se fundamentavam em um parâmetro moral único, sem considerar a existência de outras moralidades possíveis.

Entendemos que as revistas de cinema católicas, num contexto em que a Igreja contribuía para movimentar as atividades cinematográficas no Brasil, mesmo conservadoras e moralizantes, tiveram enorme importância na difusão de uma cultura cinéfila no país. Mesmo para os que a negassem em detrimento de outras, as revistas de cinema apresentavam temas que provocavam discussões, aceitações e recusas, além de

ensinamentos de ordem técnica. Lia-se sobre as atividades cinematográficas por meio destas revistas.

No entanto, assim como em outras situações, estas revistas não obtiveram ainda o destaque merecido na história do cinema (que vai além do filme) brasileiro. Claro, as revistas defendem um ponto de vista moralizante e conservador demais para uma arte vanguardista que ousou e libertou amarras em termos de linguagens e estéticas desde seu surgimento, passando pelo século XX e exercendo grande influência até os dias atuais.

Por trazerem a síntese das ideias morais de seus integrantes, a Revista de Cultura Cinematográfica corresponde a registros das posturas de seu corpo editorial sobre o cinema e o contexto, estabelecendo concepções sobre filmes ideais a serem assistidos ou censurados pelo público em geral.

Fato é que o projeto de moralização do cinema, em sintonia com formulações teóricas de longa data, que partilhavam uma leitura comum de passado como tradição gloriosa da Igreja, e um futuro que acusava o temor das novas artes e linguagens estéticas advindas da modernidade, percorreu vários caminhos, atirou-se para todos os ramos em que o cinema se direcionava, sendo as revistas de cinema parte deste processo. Outras tentativas na intenção de que este projeto moralizador pudesse obter êxito foram tentadas, e sobre mais um destes, discorreremos agora. Trata-se da criação de cursos superiores de cinema como estratégia de educação moral.

#### **5.4 A Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: pioneirismo da educação acadêmica cinematográfica no Brasil.**

O projeto de educação cinematográfica concebido e colocado em prática pelos intelectuais católicos no Brasil teve uma iniciativa até então inédita no país: A criação de um curso superior de cinema, católico de nível universitário. Cursos de cinema de outros níveis escolares já existiam, sobretudo, em colégios secundaristas, assim como também cursos livres. Mas a nível acadêmico, coube a movimentação católica para o cinema este pioneirismo.

Como já exposto neste trabalho, havia um considerável interesse por parte da Igreja Católica pela educação cinematográfica conforme suas orientações. Cursos voltados para esta temática eram organizados por clérigos militantes da causa em seminários, colégios, cineclubes e faculdades. Foi partindo desta campanha pela

educação cinematográfica que surgiu em 1962 a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, sob forte influência do cineclubismo católico que existiu no contexto.

Tal iniciativa partiu de alguns membros da então organizada Federação dos Cine-Clubes de Minas Gerais.<sup>433</sup> As bases jurídicas para tal empreendimento foram tomadas por meio da Faculdade de Filosofia Santa Maria da Universidade Católica de Minas Gerais. O projeto do curso nasceu após uma conversa entre Carmem Gomes (diretora do cineclubes Ação Social Arquidiocesana, diretora do Cine-Clube Belo Horizonte, presidente da Federação dos Cine-Clubes de Minas Gerais e crítica na Revista de Cultura Cinematográfica), padre Edeimar Massote, (cineclubista, intelectual, ferrenho defensor de um projeto de educação cinematográfica e também crítico na Revista de Cultura Cinematográfica) e frei Urbano Plentz (cineclubista, autor do livro “Iniciação ao Cinema Infantil”, articulador do processo de abertura do curso devido sua influência no meio clerical, principalmente, junto ao arcebispo Dom Serafim Fernandes de Araújo, na época reitor da Universidade Católica de Minas Gerais). Carmem Gomes, Edeimar Massote e frei Urbano Plentz se tornaram também membros do corpo docente do curso.<sup>434</sup> Como se percebe, os fundadores do Curso tinham bastante experiência e atuavam como influentes militantes pela causa da educação cinematográfica católica.

Em 1961, foi organizado, na Universidade Católica de Minas Gerais, sob organização do Cine-Clube Belo Horizonte, um Curso de Cultura Cinematográfica. O curso foi voltado a professores, estudantes e outros interessados em cinema, tendo sido inscritos o total de 156 alunos.<sup>435</sup> A consistente aceitação deste curso levou a organização de outro, porém, com maior duração. Foi a partir de então que a direção da Federação de Cine-Clubes de Minas Gerais sugeriu a criação de um curso superior de

---

<sup>433</sup> A Federação de Cineclubes de Minas Gerais foi fundada em 13 de julho de 1960, por ocasião da realização, pela Universidade Católica de Minas Gerais, de dois cursos intensivos de cinema, um para professores e outro para estudantes. Uma das principais preocupações da Federação era racionalizar as promoções dos cineclubes a ela filiados, organizando, de uma forma global, toda a programação que era veiculada por estes cineclubes. Neste período, estavam ligados a Federação vinte e um cineclubes mineiros, na sua maioria de colégios católicos, o que mostra que a Federação tinha uma orientação católica. Inclusive, alguns cineclubes importantes do contexto, como o CEC (Centro de Estudos Cinematográficos), se recusaram a fazer parte da Federação por conta de sua orientação. Ver: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, pp. 51-60 e CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo em Belo Horizonte (1947-1964)*. (Dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2010.

<sup>434</sup> Jornal de Cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.5, n.33, dezembro de 1962, p. 70.

<sup>435</sup> Curso de Cultura Cinematográfica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.4, n.21, abril de 1961, p. 65.

cinema. O projeto foi levado até o reitor da Universidade, que após algumas reuniões, acabou por aprová-lo. Para diretor do Curso Superior de Cinema, foi escolhido o padre Edeimar Massote.<sup>436</sup>

Padre Edeimar Massote, no ato da fundação do curso, descreveu-o da seguinte forma:

“O Curso de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais tem a finalidade de formar professores de cinema para o segundo ciclo; promover as vocações de críticos e roteiristas e, finalmente, dar uma visão mais profunda dos problemas cinematográficos aos orientadores de cineclubes ou de movimentos com o cinema.

Ou como mais tarde escreveria ao fazer-se a pergunta do que é a Escola Superior de Cinema? Primeira do Brasil em seu gênero, a Escola Superior de Cinema, com sede em Belo Horizonte, é estabelecimento de ensino superior e está incorporada à Universidade Católica de Minas Gerais desde 1962 (...)<sup>437</sup>

A Escola Superior de Cinema, como foi intitulada, funcionou tendo aulas três vezes por semana nas dependências do Colégio Santo Antônio de Belo Horizonte. Contou com 42 alunos matriculados, sendo 36 destes assíduos as aulas. O curso iniciou com duração de dois anos. No entanto, com a boa repercussão, e visando a aprovação do mesmo pelo Ministério da Educação, foi elaborado e aprovado um plano de curso com quatro anos de duração, com uma proposta curricular que foi aperfeiçoada com o andamento das aulas. A forma de ingresso era por meio de vestibular, considerado rigoroso, inclusive. Quanto as disciplinas do curso, estas foram divididas em um eixo básico, que correspondiam a história da arte, arte dramática e filosofia da arte, e também a um eixo específico, que incluíam história do cinema, técnica, estética, análise fílmica, psicologia e o cinema, cinema e educação, cineclubismo, crítica cinematográfica e didática especial.<sup>438</sup> Os primeiros professores foram: Padre Edeimar Massote, Dr. Halley Alves de Bessa, Pedro Paulo Cistovão dos Santos, Carmem Gomes, Maria Aparecida Laje, Carlos Denis, frei Urbano Plentz e Jorge Dantas.<sup>439</sup>

---

<sup>436</sup> RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, pp. 162-163.

<sup>437</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo. Escola Superior de Cinema. In: História da PUC Minas, de sua origem ao jubileu de Prata (1958/1983). *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Departamento de Geografia e História, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987, pp. 237-238.

<sup>438</sup> *Jornal de Cinema. Revista de Cultura Cinematográfica*, v.5, n.33, dezembro de 1962, p. 70.

<sup>439</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo, *op. cit.*, p. 249.

Sob articulação do padre Edeimar Massote, a aula inaugural da Escola Superior de Cinema contou com a presença do cineasta Humberto Mauro, com a exibição do filme “O Descobrimento do Brasil”.<sup>440</sup> Entre os alunos da primeira turma, destacaram-se Lea Delba, Wanda Marlene e Luiz Gonzaga de Aguiar, todos eles, astros e produtores da TV Itacolomi, canal 4, o que mostrava o prestígio do curso junto a considerada classe artística da cidade.<sup>441</sup>

A orientação católica se fazia presente na Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais. Havia uma preocupação com os valores morais cristãos associados ao cinema, situação esta, que como temos demonstrado, vinha de longa data. Maria Helena Mata Machado, aluna da primeira turma com duração de quatro anos, em entrevista a outro ex-aluno do curso, José Américo Ribeiro, admite esta predileção da Escola Superior de Cinema:

“As pessoas que estavam envolvidas nisso – não é à toa que você junta dois padres e D. Carmem, que era uma pessoa ligada à Igreja, muito ligada ao catolicismo, apesar de ter uma clareza muito grande. Tinha uma cabeça muito boa. Eles tinham uma preocupação de valores morais e de encontrar mensagens. Podia ser a pior coisa do mundo, que eles encontravam sempre a esperança. Eu acho que podia não ser para sair dali um filme católico, mas para sair um filme ou formar pessoas que pudessem fazer filmes que tivessem valores morais de acordo com a Igreja. Não era uma coisa assim muito aberta não, mas eu acho que era daí. As primeiras pessoas convidadas que se aglutinaram em volta deles eram pessoas muito ligadas ao movimento da Igreja. (...) Não é à toa que estas pessoas se aproximaram, tinham que ter alguma coisa em comum e essa coisa em comum era a religião, era a Igreja. E nós seríamos os cineastas que faríamos os filmes com uma mensagem cristã, ou pelo menos, filmes que não descambassem para coisas que eles achassem horríveis – as pornochanchadas, que viriam depois. Não sei se eles pensavam assim não. Era um grupo que, se saísse cineasta ou crítico, ou mesmo roteirista, ou professor, pudesse dirigir para esse caminho. Não foi por acaso.”<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> “Desejo ainda congratular-me com a Universidade Católica de Minas Gerais pela iniciativa de incluir entre as suas atividades um curso de cinema, pondo mais uma vez na vanguarda dos movimentos culturais e educativos do Brasil o grande estado de Minas Gerais, onde nasci, onde me criei e onde ensaiei meus primeiros passos nessa luminosa aventura do cinema brasileiro (...). Como conselho extraído da experiência de um velho cineasta, o que devo dizer aos que querem aprender cinema é que façam cinema. Sem fazer não se aprende. Mas fazer por si mesmo, obedecendo a sua própria concepção, ao seu estilo pessoal, sem subordinação, mas respeitando sempre os princípios básicos da técnica mecânica.” Trecho do discurso inaugural de Humberto Mauro para a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais. In: OLIVEIRA, André de Novais. *Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: a construção do mito*. Coleção Memória. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010, p. 21.

<sup>441</sup> Jornal de Cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.5, n.33, dezembro de 1962, p. 70.

<sup>442</sup> MACHADO, Maria Helena Mata. Depoimento (1987). In: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 167.

Com o desenvolvimento do curso e a abertura de novas turmas, novas ideias e grupos começaram a surgir. Houve então várias críticas de boa parte dos alunos em relação a centralização dos ditames e organização da Escola Superior de Cinema sob a figura do padre Edeimar Massote. Esta centralização levou o curso a uma crise. Muitos reclamaram da demora na tomada de decisões e da falta de diálogo. Os alunos esperavam que as decisões adotadas sobre o direcionamento da Escola fossem mais abertas. A Escola ainda estava sem regimento aprovado e sem ter seu processo de reconhecimento iniciado.<sup>443</sup>

Um fato foi fundamental para acirrar a crise no interior da Escola Superior de Cinema. Por meio de sua direção, foi aceita a execução de um grandioso projeto. Em decorrência das comemorações dos cem anos da chegada da Congregação das Irmãs Dorotéias no Brasil, (um grupo católico internacional que visava a evangelização de jovens e crianças carentes), a Escola foi convidada a produzir um filme comemorativo sobre esta associação cristã. Tal empreitada foi entendida como uma grande oportunidade por parte da direção da Escola para demonstrar a força do curso, uma vez que o filme seria exibido em quatorze estados da federação, e obviamente padre Edeimar Massote pretendia aproveitar esta oportunidade. Foi então produzido um documentário sobre o tema proposto.<sup>444</sup>

No entanto, este documentário trouxe à tona a insatisfação dos discentes do curso, que exigiram uma reunião com a direção, alegando que padre Massote agia no curso por si mesmo, defendendo apenas interesses próprios e cristãos. Ele não havia introduzido os alunos neste projeto, e após a reunião, o Diretório Acadêmico apresentou a direção da Escola as seguintes pautas:

1. Legalização da situação da Escola de Cinema, através de seu reconhecimento oficial;
2. Aprovação do Regimento Interno da Escola pelo Conselho Estadual de Educação;
3. Contrato legal dos professores;
4. Estabelecimento de um currículo escolar funcional e correspondendo às realidades do ensino de Cinema;
5. Nomeação de novo Diretor.<sup>445</sup>

---

<sup>443</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo. Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987, pp. 237-254.

<sup>444</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo, *op. cit.*, pp. 243-244.

<sup>445</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo, *op. cit.*, p. 244.

Após os anos iniciais de euforia e dedicação dos alunos e docentes à escola, com as mudanças políticas enfrentadas no Brasil após eventos de 1964, a Escola Superior de Cinema passou a vivenciar momentos difíceis. A direção foi bastante contestada pelos alunos, que a acusavam de monopólio e uso da Escola em benefício próprio. Esta situação se agravou em virtude do fato de que o ambiente entre os docentes também não era bom. A excessiva centralização do padre Massote não contribuía para um clima de diálogo e sim acirrava a rivalidade entre os professores, que também lamentavam as dificuldades de executarem seus planos de aula por conta de dificuldades criadas pela direção. Diante das críticas, a direção da Escola Superior de Cinema decidiu criar mais dois cargos, o de diretor de ensino, que ficou por conta de José Tavares de Barros, oriundo do cineclubismo católico, e de vice-diretor, ocupado por Svend Erik Kierulff.<sup>446</sup>

Houve então uma reformulação no currículo e também no departamento. Foi criado o Conselho Técnico Administrativo, e foi modificado o regimento. E embora o reconhecimento da Escola em nível federal, tão cobrado pelos alunos por meio de seu Diretório Acadêmico, não tivesse sido concretizado, a Escola seguia suas funções, mesmo em meio a turbulências. Padre Edeimar Massote insistia em atrelar o curso ao projeto de educação católica, e com base nesta crença, organizou no interior da Escola “cursos-encontros”, com a temática sobre cinema e juventude.<sup>447</sup>

Nos dizeres do padre, este curso era importante pois:

O cinema é um fato de grande importância em nossa época. Meio de comunicação o mais presente a atuante, ele consegue uma penetração psicológica das mais profundas, principalmente na alma dos mais jovens. O cinema já se tornou hábito social. E como mais da metade da população brasileira é constituída de adolescentes, a Sétima Arte converteu-se também em objetivo de preocupações para educadores e responsáveis pela formação dessa juventude.

(...) Dada à escassez, evidente, à primeira vista, de professores, dentro da Igreja, dedicados profissionalmente à Comunidade Social, parece-nos de urgência que se formem, oportunamente, sacerdotes, religiosos e também leigos que possuam a devida competência nestes instrumentos e possam dirigi-los para o fim do nosso Apostolado”.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo. Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987, pp. 237-254.

<sup>447</sup> *Idem*.

<sup>448</sup> CUADRADO, Valentim Bahillo, *op. cit.*, p. 248.

Percebe-se, por meio do discurso de Edeimar Massote, ressonâncias do, no momento, longínquo projeto católico moralizante de controle do cinema. Mesmo em uma Universidade onde muitos alunos defendiam o oposto, o padre insistia para que a educação cinematográfica nos moldes catequizantes pudesse ser preponderante.

O comunicado do padre Edeimar Massote, centralizador das ações da Escola Superior de Cinema, vai em sintonia com os aspectos fundamentais e a razão de ser e de existir de uma Universidade Católica. Por este motivo, Valentin Bahillo Cuadrado entende que a Escola tinha como obrigação, direcionada pelo padre, de buscar um terreno como conquista de espaço onde sua função se fazia necessária: a de levar ao público universitário e ao público frequentador das salas de aula a mensagem do catolicismo.<sup>449</sup> Claro, a partir deste público, a intenção da Igreja era que este concordasse com suas mensagens e projetos, e como futuros professores, público e profissionais do cinema, pudessem perpetuá-las no meio social.

No entanto, nos primeiros anos de existência da Escola Superior de Cinema a presença de uma perspectiva católica moralizante foi mais marcante. Com o desenvolvimento do curso, e a atração por parte de um público mais variado, a influência católica como algo exclusivo foi diminuindo, abrindo espaços para alunos que tinham outras perspectivas sobre cinema. Na fase inicial, existiam alunos dentro da Escola que não eram ligados ao catolicismo, embora fossem poucos. Mais próximo ao fim da Escola, o número de alunos não ligados diretamente ao catolicismo era bem mais amplo.

Havia inclusive a presença de alunos integrantes do Partido Comunista Brasileiro na Escola. Eles muitas vezes dividiram espaço com agentes dos órgãos de censura que se misturavam na sala de aula, prática comum à época, uma vez que as Universidades estavam entre os principais alvos do Regime Militar.<sup>450</sup> Tal situação nos permite deduzir que boa parte da pressão sofrida por parte do padre Edeimar Massote por conta da direção centralizadora, poderia advir de alunos que não compactuavam com suas orientações.

Em depoimento dado a José Américo Ribeiro, ex-aluno da Escola, o também ex-aluno, Paulo Antônio Pereira, comenta que a ingerência do Partido Comunista foi um

---

<sup>449</sup> CUADRADO, Valentin Bahillo. Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987, p. 249.

<sup>450</sup> OLIVEIRA, André de Novais. *Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: a construção do mito*. Coleção Memória. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010, pp. 16-17.

fator determinante para a crise que levou ao encerramento da Escola Superior de Cinema:

A ação do Partido Comunista, sem dúvida, agilizou indiretamente a destruição da Escola. Não vou dizer que foi ele que destruiu a Escola, que seria ridículo fazer uma análise assim. Foi uma espécie de gota d'água. Havia uma paranóia anti-comunista dentro da universidade. Até mesmo Massote acreditava que, por trás de toda agitação, existia instruções do partidão para destruir a Escola.<sup>451</sup>

A Escola produziu vários filmes que foram premiados em festivais de cinema a nível nacional. Apesar de uma direção centralizadora, a força de vontade de vários alunos da Escola propiciou momentos importantes. No entanto, apesar de considerar o cinema um elemento de suma importância, no que tange aos meios de comunicação de massa, a preocupação da Igreja Católica não se restringia, no aspecto acadêmico, com a sétima arte. Elementos como jornalismo, televisão e publicidade não poderiam ficar de fora do rol de preocupações morais da Universidade Católica. Tais interesses levaram ao fim da Escola Superior de Cinema como órgão exclusivo, pois a partir do final da década de 1960, esta seria agregada e incorporada a Faculdade de Comunicação.

No dia 20 de outubro de 1969, o Reitor Dom Serafim encaminhou um ofício ao Conselho Nacional de Educação, solicitando a alteração do artigo 134 do Estatuto da Universidade Católica de Minas Gerais, que transformava a Escola Superior de Cinema, que não teve o seu reconhecimento junto ao Ministério da Educação e Cultura empenhado pelo seu diretor, em Faculdade de Comunicação.<sup>452</sup>

A ausência desta busca pelo reconhecimento da Escola por parte do seu diretor nos leva a uma questão: Apesar do esforço dos alunos e dos professores para que a oficialização junto ao Ministério da Educação e Cultura fosse concretizada, teria seu diretor, ao não dar ouvidos a estas reivindicações, dela fugido por receio de que tal reconhecimento pudesse interferir no andamento e desígnio que ele queria dar a Escola? Ao nosso ver, pensando em toda a trajetória dos intelectuais e militantes católicos no em suas teorizações e posturas diante do cinema, esta parece uma possibilidade bem concreta.

---

<sup>451</sup> PEREIRA, Paulo Antônio. Depoimento (1986). In: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 187.

<sup>452</sup> MACHADO, Maria Helena Mata. Depoimento (1987). In: RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 255.

No entanto, apesar de sua postura, padre Edeimar Massote, frei Urbano Plentz e Carmem Gomes, articuladores iniciais da Escola, assim como outros diretores que vieram no decorrer do curso, considerados conservadores e moralistas cristãos, apesar disso, tiveram sua contribuição no processo de movimentação das atividades cinematográficas no Brasil. A Escola Superior de Cinema foi mais um elo que, de certa forma se fundamentando e tendo como percussora o cineclubismo católico, também correspondeu a mais uma organização católica que há décadas concentrava suas forças para o cinema no sentido da moralização, que perpassaram por um longo processo de teorização, que foi do projeto de censura e cotações morais as propostas dos intelectuais militantes da causa católica para uma educação cinematográfica, o que veio a culminar de forma pioneira em um curso acadêmico de cinema no Brasil.

As relações da Igreja Católica e grupos moralizantes com o cinema não cessaram com o fim da Escola Superior de Cinema. Longe disso. No entanto, apesar desta tentativa longínqua de controle, por vezes eficaz, mas na maioria das vezes bem restrita, o cinema seguiu seu caminho, luminosamente chegando em nossa época como uma arte inquieta e perturbadora, em muitíssimos casos, para muitos pontos de vistas mais conservadores, imoral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema atravessou como um feixe de luz, de ponta a ponta, o século XX. Em relação aos últimos anos do século XIX, onde foram criadas as condições materiais para o surgimento do cinema, muito mais associado a novidade técnica, e aos primeiros anos do século XXI, onde o cinema se rearranja e se reconfigura em novos espaços de exibição, assim como por meio de possibilidades narrativas e técnicas múltiplas, causando questionamentos novos e variados, o século XX experimentou o cinema romântico, externo ao ambiente doméstico, sem concorrência de outras grandes mídias audiovisuais na maior parte do tempo. Especialmente a primeira metade do século XX foi o tempo do cinema como espetáculo e entretenimento capaz de deslocar grandes públicos até as salas de exibição, onde multidões partilharam simultaneamente, em recintos próprios, fechados e escuros, as experiências do cinema.

Doutrinas totalitárias, propagandas de guerras, campanhas educativas, informativos médicos, publicidade, difusão de costumes, ideologias diversas, escolas e linguagens subversivas, questionamentos existenciais, entretenimento, comunicação de massa, alienação, indústria, enfim, entre tantas outras associações, o cinema fez parte da vida social para a grande maioria da humanidade neste período.

Há quem diga que o cinema foi elemento fundamental na contribuição de vitórias em guerras, como no caso da disputa ideológica que marcou a segunda metade do século XX entre União Soviética e Estados Unidos. Também, em termos de mudanças neste tom dimensional, o cinema revolucionou costumes. Moldou comportamentos. Difundiu e contribuiu com a indústria da moda. Movimentou cifras absurdas. Fez grande parte da população mundial viver um mundo de sonhos luminosos.

Teria o cinema mudado a forma em que percebemos o mundo e a vida? Nossa forma de narrar os acontecimentos, de pensar, nossa imagética, seriam atualmente influenciadas pelas narrativas e imagens cinematográficas?

Estas indagações, se hoje podem ser postas, devem-se ao caráter anárquico e livre que o cinema foi capaz de romper ao fugir de consideráveis tentativas de controle de seus direcionamentos. Pois, em seu caminho trilhado, a liberdade artística e criativa do fazer cinematográfico chocou valores e normas estabelecidas.

A cinefilia é hoje algo consolidado. Amantes do cinema, de sua estética, narrativas, linguagens e escolas, encontram espaços variados para o estudo e debate

desta incrível forma de expressão humana. Podemos visualizar atualmente uma história do cinema, recheada de fases e escolas, tardiamente e compreensivelmente percebidas pela historiografia, que tão logo entendida de suas potencialidades, dele se aproximou, resultando deste encontro diálogos e novas possibilidades de compreensões riquíssimas sobre nossas necessidades representativas.

As inquietações que o cinema é capaz de provocar seguem gerando debates sobre temas os mais variados. Nesta pesquisa, destacamos um eixo e um recorte temporal específico de situações provocadas pelo cinema. O filme, produto máximo, etapa ápice das atividades cinematográficas, não se encerra após o fim de sua exibição. No mínimo algo fica, permanece. As mensagens que são passadas, as ideologias que são difundidas, o caráter muitas vezes subliminar que sua narrativa e estética acarretam, em inúmeros casos, despertaram preocupações de grupos organizados com fins variados, principalmente, quando o cinema apresentou riscos a padrões comportamentais tidos como corretos a serem seguidos por aqueles que visam a doutrinação.

Percebemos que um elemento teórico, ou um recurso narrativo, ou mesmo um conjunto de normas éticas de fato, perpassou curiosamente os caminhos trilhados por aqueles que procuraram ditar os trilhos que o cinema deveria tomar. Outras situações podem ter sido forçosamente atribuídas ao cinema visando o seu controle, mas nesta trajetória de pesquisa que relaciona as atividades cinematográficas como objeto de pesquisa metodologicamente e teoricamente historiográficos desde a graduação, de fato o argumento moralizante foi o que mais se destacou.

Em pesquisas anteriores, na especialização e no mestrado, quando o tema do cineclubismo foi o foco central, notei que no debate entre as várias correntes e tendências cineclubistas existentes no Brasil de meados do século XX, o argumento do cinema como objeto causador do desvio de condutas morais por parte do grupo mais conservador causou-me certo incômodo. A possibilidade de reduzir este recurso a moral religiosa pura e simplesmente não satisfez minhas inquietações. Em termos de pesquisa, entendi que caso desejasse uma melhor compreensão dos motivos que levaram a associação do cinema por parte dos integrantes do debate cineclubista da metade do século XX a moralidade, seria necessário ir mais além, escavar. Foi então que percebi que o argumento moral como tentativa de direcionar os rumos das atividades cinematográficas acompanhou o cinema desde suas origens, quando este ainda era associado a uma inovação e curiosidade técnico-científica.

Mas por que a moral? Não poderia ter sido utilizado, nas mesmas proporções, outros argumentos? Todo o cientificismo e niilismo que marcavam espaço no contexto de surgimento do cinema não foram capazes de despertar em grupos conservadores a potencialidade criativa do cinema, que inclusive poderia lhes servir como divulgador de suas predileções e crenças?

Percebemos que, para uma arte tão múltipla em possibilidades, o argumento do desvio moral forneceu, como em outras situações o fez, um condensamento de estratégias argumentativas que em tese extrapolavam a moral que se defendia discursivamente. O argumento moral foi o subterfúgio estratégico da intenção de se conservar o que o cinema demolia. Costumes e modelos comportamentais tidos como aqueles que deveriam ser seguidos pela multidão se viram confrontados nas salas de cinema, que tão logo passaram a ser entendidas como espaços concorrentes as instituições doutrinadoras. Foi então preciso controlá-lo. Havia necessidade de explicar por que o cinema não podia ser livre. O diabo não servia mais como argumento de defesa na causa, pois o cinema poderia servir a todos.

Olhando no próprio espelho, o cinema foi também difusor de moralidades. Variadas, aliás. Do choque que os filmes proporcionaram em seu início para os argumentos conservadores, à percepção de suas possibilidades de também ser um difusor dos moralismos pretendidos, o cinema seguiu seu curso, servindo a todos os interessados, tendo talvez por isso sobrevivido e encantado. Muitos queriam ter opinião sobre cinema, e usá-lo a sua causa. A causa de muitos diz respeito aos impactos que o cinema poderia acarretar em suas estruturas hierárquicas milenares, pois estes sentiam-se porta-vozes e detentores do que se difunde como moral. Por isso, em nosso entendimento, a propriedade de associar o cinema a imoralidade teve como preponderância maior a Igreja Católica no contexto pesquisado. Afinal de contas, de quem é a propriedade para se falar de moral, quando tal desejo é solicitado? E se o cinema causou incômodos, e ao mesmo tempo foi tão popular, como tentar domá-lo? O viés moral foi um caminho estratégico nesta intenção.

O argumento constructo de uma moralidade conservadora específica em um determinado contexto e difundida pelo catolicismo movimentou as atividades cinematográficas no século XX, com ênfase. A força do argumento moral direcionado ao cinema na primeira metade do século XX não é perceptível e notório nas duas primeiras décadas do século XXI. As primeiras décadas do século XX correspondem a momentos específicos em que o cinema ainda cobrava teorizações do que de fato ele

era, e na tentativa de defini-lo, associá-lo a um projeto de uma instituição qualquer poderia ser uma tarefa menos complicada do que tentar tal feito no contexto em que esta pesquisa foi produzida. Pois, se assim não for, a quem pertence ou a quem serve o cinema produzido atualmente? A possibilidade de se fazer cinema hoje é enorme, pessoas do mundo todo podem fazer um filme e espalhá-lo em redes *on-line*, caso desejem. Há cerca de cem anos, construir um filme era muito mais possível para quem detinha indústria para tal. Distribuir era tarefa tão complicada quanto. Mas as cifras favoreciam a empreitada. Narrativas foram sendo moldadas. Filmes como arte em série, como teorizadas por Walter Benjamin. Ideologias, costumes, comportamentos, entre tantas outras situações, passaram a ser também difundidos em massa. Os olhos incomodados de quem via no cinema um problema, ou mesmo uma concorrência, se voltaram para a indústria de filmes.

Várias ações direcionadas a tentativa de controle moral do cinema aconteceram em alguns países. Entretanto, a indústria de cinema norte-americana se destacou como a mais poderosa no quesito produção e distribuição, sendo por isso alvo de maior preocupação. Controlando o cinema nos Estados Unidos, uma enorme parcela dos filmes que seriam exibidos em outros países poderia sofrer antecipadamente o filtro moralizante. Pode-se também levar em consideração a imensa popularidade do cinema nos Estados Unidos, que na década de 1940 chegou a atingir 85 milhões de pessoas por semana nas salas de exibição, tornando o cinema um dos principais meios de entretenimento do mundo. Certamente este gigantesco mercado consumidor de filmes influenciou no poderio industrial. Como o domínio da produção e distribuição dos filmes eram restritos a poucas grandes empresas dos Estados Unidos, este e outros fatores contribuíram para que a pressão pela moralização do cinema no território norte-americano influenciasse diretamente práticas no mesmo sentido em outros países que consumiam o cinema produzido por lá, como ocorreu no Brasil.

Acusado de corromper os jovens, a família e os costumes tradicionais, devido a sua popularidade e poder de influência, a ganância pelo lucro das grandes empresas encontrou oposição nos grupos que defendiam o tradicionalismo conservador. Estes grupos acusaram o cinema de corromper a moral, e por este motivo exerceram grande pressão nas indústrias de cinema, apelando em muitos casos para o poder público, tendo como arma a capacidade de mobilização principalmente no interior da comunidade religiosa defensora dos tidos como bons costumes. Como a indústria visava o lucro em primeira instância, e sabedora do poder mobilizador dos grupos conservadores, os

empresários do negócio cinema foram praticamente obrigados a cederem a pressão dos moralizadores que utilizaram sua poderosa arma: a censura.

Foi por temer os impactos que a censura poderia acarretar em seus lucros que a indústria de cinema aderiu a autorregulação dos filmes. Surgiram associações entre os industriais do cinema para a autorregulagem, e esta situação demonstra dois fatores: a força que os grupos conservadores moralizantes exerceram sobre o cinema e o conseqüente temor da grande indústria em ver seus exorbitantes lucros ameaçados, pois era melhor para a indústria que ela mesmo regulasse os filmes do que deixar que tal tarefa fosse feita pela censura estatal oficial.

Fato é que esta situação fez aumentar o poder dos grupos conservadores moralizantes sobre o cinema. Estes grupos eram variados, indo de clubes de mulheres, associações de famílias, grupos religiosos diversos a reformadores dos direitos civis dos Estados Unidos. O argumento que lhes uniu e lhes deu coesão foi pautado na defesa de uma moralidade específica. No entanto, faltava-lhes uma instituição com maior representatividade que pudesse conduzir suas pautas conjuntas. É quando entra em cena definitivamente a Igreja Católica nos Estados Unidos.

No entanto, sabe-se que a Igreja Católica não é majoritária nos Estados Unidos. Então porque coube aos representantes desta instituição a proeminência de conduzir as ações moralizantes conservadoras para o cinema no interior daquela nação?

Nosso argumento é o de que a pressão veio de fora. O cinema norte-americano chegava com muita força em países majoritariamente católicos, que logo trataram de exercer pressão na alta cúpula católica centralizada hierarquicamente no Vaticano. Papas já teorizavam sobre os malefícios da modernidade propondo inclusive ações teóricas para combatê-la, sendo o cinema considerado, assim que consolidado como ameaça, um alvo a ser atingido. A circularidade de informações entre os católicos se dava com eficácia, documentos pontífices eram espalhados pela hierarquia eclesiástica chegando aos fiéis, e por esta capacidade organizacional milenar, entendemos que a Igreja Católica foi fundamental neste processo de tentativa a todo custo de combate inicial ao cinema imoral, sendo primordial na influência para a criação de uma das organizações moralizantes para o cinema de mais impacto no contexto analisado: a Legião da Decência. Não se sabe de outra estrutura organizacional para a moralização do cinema na mesma dimensão e feição do projeto católico.

Bispos católicos tiveram participação nas associações de autorregulação das indústrias. Um código contendo o que deveria ser aceitável na produção de filmes foi

elaborado com influência dos bispos norte-americanos. Discussões sobre os rumos do cinema conforme intenção do catolicismo ocuparam espaços importantes como o congresso da Liga das Nações, e também deram origem a organizações católicas sobre cinema como o *Office Catholique Internationale Du Cinema*, que visava, entre outras propostas, promover a militância moralizante para o cinema de forma transnacional, chegando a vários países e exercendo grande influência na organização e difusão de estratégias argumentativas. Enquanto Hollywood prosperava, o Vaticano se articulava, e foram a partir destes percursos, sob forte influência (inclusive declarada abertamente) da Legião da Decência norte-americana, que o papa Pio XI assinou o documento que, por um lado, foi o ponto culminante de um conjunto de ações e articulações, tanto teórico-argumentativas no campo do debate pelo espaço de se ter a propriedade de se falar sobre cinema, vindo na linhagem papal desde os fins do século XIX, quanto no campo da ação prática, por meio das ações de grupos que viram o cinema como um perigo imoral para o seus *modus operandi*, e por outro lado, serviu também como documento fundador e legitimador de um novo campo de ações que, entre outras coisas, mudou a forma de se compreender como se deveria lidar com o cinema imoral, ou seja, não apenas o mutilando e censurando, mas procurando prepotentemente educar o olhar do público para o cinema uma vez que sua popularidade mostrou sua força que foi além das tentativas de controle anteriores.

A carta encíclica *Vigilanti Cura*, o documento em questão, foi confeccionada no contexto em que a organização da Ação Católica ganhava corpo. A encíclica pode ser considerada peça chave na sustentação discursiva das práticas da Ação Católica para o cinema. A *Vigilanti Cura*, fruto da pressão apropriada pela Legião da Decência e por meio dela direcionada ao papa, forneceu a síntese para novas medidas direcionadas ao cinema que foram responsáveis (de certo ponto de vista até mesmo ironicamente) por criar uma ampla movimentação cinematográfica em várias partes do mundo, inclusive no Brasil.

As medidas voltadas para o cinema por meio da Ação Católica brasileira foram responsáveis, mesmo pelo viés moral conservador, pela criação de várias situações que em conjunto denominamos atividades cinematográficas. Estas atividades foram além dos filmes, atingindo toda a cadeia que envolve a construção de uma película.

Intelectuais católicos fomentaram a produção de revistas e livros de cinema, que obtiveram importante alcance. Cineclubes, cursos, secretarias, entre outras situações, propiciaram estudos e difusão de conhecimento prático e teórico sobre cinema,

contribuindo para a movimentação e alcance dos filmes há lugares mais remotos. Mesmo sob o filtro moral, a estrutura física e a potencialidade organizacional em cadeia da Igreja Católica fizeram ideias e concepções sobre cinema circularem por grande parte do território brasileiro. Na intenção de educar o público para o que considerava um alerta contra os malefícios do cinema imoral, muitos intelectuais católicos estudaram o cinema com profundidade, fornecendo estudos de práticas de confecção fílmica que contribuíram na formação de cineastas e críticos de cinema. Não se aprendia a fazer cinema, ao menos até onde se sabe, em escolas estatais. Não havia discussões organizadas de filmes e teorias de cinema disponíveis para o usufruto do grande público. Para aqueles que queriam fazer cinema, produzir, trabalhar na área, era necessário aprender. Frequentar os espaços católicos que, mesmo na intenção de direcionar o olhar, forneciam aprendizagens, corresponde no nosso entendimento a uma importante página na história do cinema brasileiro que merece mais consideração e pesquisas acadêmicas, sobretudo pelo grande e longínquo processo que levou a Igreja Católica a organizar situações que produziam materiais de estudo sobre as atividades cinematográficas como um todo.

Pela ação moralizadora, muitas vezes ocultada no discurso pelo projeto educacional católico, a movimentação das atividades cinematográficas e tudo que as envolveram foi de importância significativa na fomentação do cinema brasileiro. A criação de um curso acadêmico superior de cinema por católicos intelectuais e militantes da causa ilustra bem esta circunstância.

E em todas situações o argumento moral esteve presente. Desde as teorizações dos papas na tentativa de vencer pelo debate o que consideravam os problemas da por eles negada modernidade, passando pelas ações de grupos que atuaram por meio de medidas que pressionaram os grandes empresários das indústrias de cinema, pelas leis autorregulatórias, pelas organizações e articulações criadas para se debater e difundir concepções católicas de cinema, pelos documentos assinados pelo papa direcionados as atividades cinematográficas, pela Ação Católica, pela relação entre Igreja e Estado na forma de interagirem sobre o que se fazer e pensar sobre cinema, pelas propostas de censura e educação, pela criação de departamentos e secretariados, na formação e consolidação de intelectuais militantes da causa cinematográfica, nos cineclubes, revistas, livros e demais publicações voltadas ao assunto, na organização de uma escola superior, enfim, em todas as situações elencadas, o argumento moral esteve muito

presente, sendo a base de ação, a fonte argumentativa e o sustentáculo teórico que conduziu as ações voltadas para o cinema na trajetória pesquisada.

Indagamos se há outro produto da modernidade, seja material ou não, tão associado a imoralidade por parte da Igreja Católica na tentativa de direcionar seus caminhos quanto o cinema o foi? Algo que, desde seu nascimento e em toda a sua trajetória, foi acompanhado por uma instituição que já se fazia milenar por meio da oposição moral? Haveria possibilidade de outro argumento ser direcionado ao cinema que não fosse o da imoralidade por parte da Igreja Católica?

Sendo algo que congrega em si todas as outras consideradas artes, seria o cinema a produção técnica mais subversiva à constructa e milenar propriedade católica de definições de padrões de moralidades, devido a força institucional e a penetração nos sistemas de ensino e transmissão do saber?

O cinema caminhou ao lado da armadilha moral que ansiou lhe conduzir por seus próprios trilhos. Não houve preponderância de argumentos políticos, culturais, sociais e econômicos para investir contra o cinema. Para o cinema, todos estes foram adequados a algo que pôde ser a síntese do perigo demolidor da sétima arte de representar questionamentos a quaisquer *status quo*. O argumento moral que perpassou a trajetória de consolidação do cinema pode ser considerado como um recurso de certo modo desesperado, pois o cinema jorrava luz sobre todos os lados das convenções que se pretendiam verdades unívocas. Um simples beijo interracial, uma bandeira inimiga, uma subversão política, uma blasfêmia cultural, uma alternativa social, entre tantas outras possibilidades imagéticas e representativas no quadro luminoso de uma sala escura, provocara as conveniências quase inertes de instituições milenares.

Em relação aos que o quiseram debelar, adequar e direcionar sob o desígnio moral, o cinema além do filme fluiu e segue seu curso, indômito.

## BIBLIOGRAFIA

AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Estatutos da Ação Católica Brasileira. In: DALE, Frei Romeu. *Igreja e comunicação social*. São Paulo: Paulinas, 1973. p. 25-31.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e sociedade*. 1ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGEL, Henri. *O cinema*. Porto, Civilização, 1983.

AGUIAR, Itamar. In. ALMEIDA, Jorge de Miranda (Org.). *Filosofia, Cinema e Educação*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2010.

ALCÂNTARA, Maria Beldi de. *A entrada da Igreja no escurinho do cinema: a censura católica ante a produção cinematográfica ante os anos 20 aos 60*. (Tese). Departamento de Sociologia-USP. São Paulo: USP, 1997.

ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi de. *Cinema, quantos demônios. (A relação da Igreja com o Cinema)*. (Dissertação). Departamento de Antropologia da Puc-SP. São Paulo: Puc, 1990.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo: USP, Tese de Doutorado em História defendida em maio de 2002.

ANDRADE, Mariza Guerra de. *Presença pedagógica. Memória e Cinema: diálogos abertos*. *Educar o Olhar*. v. 18, Nº04, Março/Abril de 2012.

ARAÚJO, V. P. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2007.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema – Jacques Aumont, Michel Marie*: Tradução Eloísa Araújo Ribeiro – Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Ed. Papirus, 2008.

AVETTA, M. I. Possibilités, conditions et limites d'une réelle culture cinématographique. In: *OCIC. La promotion des bons films par les Groupements de Culture Cinématographique*. Bruxelas, OCIC, 1957.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Tradução André Telles. Editora Cosacnaify; São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*, v. I. 1ª edição. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGER, Peter & BERGER, Brigitte. O que é uma instituição? [orig. ingl. 1975]. Trad. R. Paul Neto. In: FORACCHI, Marialice Mencarini & MARTINS, José de Souza (Ed.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: LTC, 1977. pp. 193-199.

BERGSON, Henri (1859-1941). *Memória e vida*. Gilles Deluze (Org.), Trad. Claudia Berliner, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria em Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica: (as ideias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro)*. 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERSTEIN, Serge. IN: RIUOX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. (Orgs.) *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

BERUBÉ, Robert-Claude. (Directeur). Les Prix de l'Office Catholique International du Cinéma. In: *Séquences: la revue de cinéma*, Numéro 23, décembre 1960, p. 30-31. Disponível em: <http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1153327/52107ac.pdf>

BILTEREYST, Daniel, GENNARI, Daniela Treveri. *Moralizing cinema: film, catholicism and power*. New York, NY, USA: Routledge, 2015.

BLACK, Gregory D. *Hollywood Censored*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996.

BLACK, Gregory D. "Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940". In: *Film History*, Volume 3, No. 3. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

BOBBIO, Norberto. Conservadorismo. In: *Dicionário de Política*. Volume I, 13 edição. Brasília: Editora da UnB, 2010.

BOEHMER, Philotheus. & GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã*. Petrópolis, Vozes, 1988.

BONEVILLE, Léo. *Soixante-dix ans au service du cinéma et de l'audiovisuel: OCIC – Organisation Catholique Internationale du Cinéma*. Québec: Éditions Fides, 1998.

BRIGHENTI, Agenor. A ação católica e o novo lugar da igreja em sociedade. In: *Ordo Socialis*. Disponível em: <[http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a\\_acao\\_catolica\\_e\\_sociedade.pdf](http://ordosocialis.de/pdf/brighenti/a_acao_catolica_e_sociedade.pdf)>.

BRUM, Alessandra. Estratégias de Persuasão: o cinema visto pelo semanário Lar Católico. *Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. V. 6, n. 12, nov/2016. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. IN: *Acervo: revista do Arquivo Nacional*. v. 16, n. 1 (jan/jun.2003). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

CABRERA, Júlio. *O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através do cinema*. Trad. De Ryta Vinagre. Rio de Janeiro, Rocco.

CAMARA, Sônia. A Reforma Fernando de Azevedo e as colméias laboriosas e higiênicas no Distrito Federal de 1927 a 1930. *VI Congresso Brasileiro de História da Educação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

CAMPELO, Thaís. Jhonatas Serrano, narrativas sobre o cinema. *Cadernos de Ciências Humanas. Especiaria*. Ilhéus: UESC, v. 10, n. 17, jan./jun. 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim, DUTRA, Eliana Regina de Freitas. Representação Política: o reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. IN: CARDOSO,

CARDOSO, Ciro Flamarion, MALERBA, Jurandir. (orgs.) *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Rio de Janeiro: Papyrus, 2000.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo em Belo Horizonte (1947-1964)*. (Dissertação). Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CHRISTENSEN, Terry. *Reel politics: american political movies from Birth of a Nation to Platoon*. New York, Blackwell, 1987.

COMMISSION Pontificiale pour le Cinéma, la Radio et la Télévision. *Le cinéma dans l'enseignement de l'Eglise. Bruxelles/Vaticano*. Tipografia Poliglotta Vaticana, 1955.

CUADRADO, Valentim Bahillo. Escola Superior de Cinema. In: *Revista do Centro de Ciências Humanas da PUC Minas*, Ano V, n. 6. Belo Horizonte: FUMARC, 1987.

DALE, Frei Romeu. *Igreja e comunicação social*. São Paulo: Paulinas, 1973.

DA SILVA, Antônio Ozaí. O pensamento conservador. In: *Revista Espaço Acadêmico*. V. 9, n. 107. Maringá: UEM, 2010.

DAVIES, Philip. & BRIAN, Neves. (Ed.). *Cinema, politics and society in America*. Manchester, Manchester University, 1981.

DEPARTAMENTO NACIONAL DE CINEMA E TEATRO DA AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura/PUC-Rio.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUARTE, Sandra. Aspectos da motivação religiosa na imprensa católica operária. In: FERREIRA, Antônio Matos, ALMEIDA, João Miguel. (Orgs.) *Religião e Cidadania: protagonistas, motivações e dinâmicas sociais no contexto ibérico*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2011.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FACEY, Paul. *The Legion of Decency: A Sociological Analysis of the Emergence and Development of a Pressure Group*. New York: Arno Press: 1974.

FAHEINA, Evelyn Fernandes Azevedo. *O discurso sobre o nexos pedagógico entre cinema e educação*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: UFPB, 2016.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. Consumo cinéfilo e cultura contemporânea: um panorama. *Logos 32*. Comunicação e Audiovisual. Ano 17, Nº01, 1º semestre 2010.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

FORACCHI, Marialice Mencarini & MARTINS, José de Souza (Ed.). *Sociologia e sociedade*. Rio de Janeiro: LTC, 1977.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GARDNER, Gerald. *The censorship papers: movie censorship letters from the Hays Office, 1934 to 1968*. New York, Dood, Mead & Company, 1969.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Catolicismo e Cinema. In: *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, v.1.

GRILO, J. M. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2007.

GUSMÃO, Milene Silveira. O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para a formação cultural. *IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Faculdade de Comunicação, UFBA, Salvador, BA. 28 a 30 de maio 2008.

HANSEN, Mirian Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, pp. 405-406.

HEFFNER, Hernani. Contribuições a uma história da crítica cinematográfica no Brasil. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.16, n.1, jan/jun 2003, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUYSSSEN, A. *Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. RJ, Contraponto, 2014.

JÚNIOR, João Alves dos Reis. *O Livro de imagens luminosas: Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em do Departamento de Educação da PUC-Rio. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.

KARNAL, L.; TATSCH, G. F. Documento e história – A memória evanescente. In: PINSKY, B. C.; LUCA, R. T. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

KOENIGIL, Mark. *Movies in society: sex, crime and censorship*. New York, Robert Speeeller & Sons, 1955.

KORNIS, Mônica. Ação Católica Brasileira (Verbetes). In: ABREU, Alzira Alves de et al (Coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. De Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira, revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

LADEIRA, Julieta de Godoy. (Org.). *Hollywood*. São Paulo, Nobel, 1987.

LOGGER, Padre Guido. *Educar para o Cinema, Educar para a Vida*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1965.

LOGGER, GUIDO. *Elementos de Cinestética*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LOGGER, Guido. Organização, Dificuldades e Critérios na Censura do CIC. *Revista de Cultura Cinematográfica*, v.III, n.13, ago./set. 1959.

LUCA, Tânia Regina de. Periodismo cultural: a trajetória da Revista do Brasil. In ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005.

LUDMANN, René. *Cinema, fé e moral*. Lisboa: Editora Aster, 1959.

- MACHADO, A. *Pré-cinema & pós-cinema*. Campinas: Papirus, 2011.
- MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e Política no Brasil. 1916-1920*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- MALTBY, Richard, VASEY, Ruth. 1929-1932: Creating the Production Code. In: *MPPDA Digital Archive*. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/history/mppda-history/early-trade-associations/>
- MALUSÁ, Vivian. *A contribuição católica na formação de uma cultura cinematográfica no Brasil dos anos 50*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinemacatolico.htm>.
- MALUSÁ, Vivian. O cineclube do Centro Dom Vital: Católicos e cinema na capital paulista. In: *Estudos de cinema – SOCINE*. São Paulo: Anablume, 2006
- MANNHEIM, Karl. O significado do conservantismo. In: *Karl Mannheim: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1982.
- MANOEL, Ivan Aparecido. A Ação Católica Brasileira: notas para estudo. In: *Revista Acta Sectarium, Humam and social sciences*. Número 21, pp.. 207-215. Maringá: UEM, 1999.
- MASCARELO, Fernando (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Editora Papirus, 2006.
- MASSON, Alain (Ed.). *Hollywood 1927-1941: la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*. França, Aytrement, 1991. (série Mémoires, 9).
- MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinestocópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MICHAUD, Phillipe-Alain. *Por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MILLER, Frank. *Censored Hollywood: Sex, sin e violence on screen*. Atlanta, GA: Turner Publishing, 1994.
- MOLHANT, Robert. *Les Catholiques et le Cinéma. Une étrange histoire de craintes et de passions*. Bruxelles: Editions Ocic, 2000.
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MPPDA – *Motion Picture Producers and Distributors of America*. Annual report. Motion Picture Association of America, 1952-1956.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Editora Escala, 2009.

NOGUEIRA, Lisandro M., SANTOS, Fabrício C. dos. A cinefilia no cinema contemporâneo: continuidades e rupturas. *Revista Famecos – Mídia, Cultura e Tecnologia*, Porto Alegre, v.19, nº 2, P. 511-529, maio/agosto, 2012.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

OBERHOLTZER, Ellis Paxson. *The morals of the movie*. Philadelphia, The Penn, 1922.

OCIC – Office Catholique International du Cinéma. *Revue International du Cinéma*. Bruxelas, 1948-1966.

O'CONNOR, John E. & MARTIN A. Jackson (Eds.). *American history – american film*. New York, Frederick Ungar, 1979.

OLIVEIRA, André de Novais. *Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais: a construção do mito*. Coleção Memória. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2010.

OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica: intelectuais mineiros da década de 50*. São Paulo: Anablume, 2003.

PAES, Daniel N. G. *Olhar ativo: a Central Católica de Cinema do Rio de Janeiro (1954- 1971)*. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós- Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

PASSEK, Jean-Loup. *Dictionnaire du Cinéma*. Paris: Laurosse, 1995.

PETTIJOHN, C. C. *Self-regulation versus censorship*. New York, 1938.

PRINCE, Stephen *Classical Film Violence: Designing e Regulação Brutality em Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick-NJ: Rutgers University Press, 2003.

RACHELS, James. A moralidade depende da religião? In: *Os elementos da filosofia moral*. (4 edição). Trad. De Roberto Cavallari Filho. Barueri: Manole, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politopias, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RAWLS, Jhon. *História da Filosofia Moral*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.
- Revista de Cultura Cinematográfica. Belo Horizonte*: UPC e CCBH. Bimestral. (36 edições, distribuídas entre os anos de 1957 a 1963).
- RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo a produção cinematográfica nos anos 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 157.
- ROMANO, Roberto. O pensamento Conservador. In: *Revista de Sociologia e Política*. N. 3. Curitiba: UFPR.
- ROSA, Liliam Rodrigues de Oliveira. *A Igreja Católica Apóstolica Romana e o Estado Brasileiro: Estratégias de inserção política da Santa Sé no Brasil entre 1920 e 1937*. (Tese). Franca: Unesp, 2011.
- ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. São Paulo: Allameda, 2010.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- RUSZKOWISKI, Andrés. *Los escritos catolicos acerca del cine*. Bruxelles, Ocic, 1956.
- SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- SANTOS, Raquel Costa. *Um trajeto católico de educação pelo/para o cinema no Brasil: redes, práticas e memórias*. (Tese). Programa de Pós-Graduação em Memória, Linguagem e Sociedade. Vitória da Conquista: UESB, 2016.
- SARGENT, J. A. *Self-regulation, The Motion Picture Production Code: 1930-1961*. Michigan, UMI, 1963.
- SCHLESINGER, Hugo. *Dicionário Enciclopédico das Religiões*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SCHILLACI, Anthony, O. P. *Movies and morals*. Indiana, Fides, 1968.
- SECRETARIADO DE CINEMA DA AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura/PUC-Rio.
- SECRETARIADO DE CINEMA E IMPRENSA DA AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura/PUCRio.
- SERRANO, Jonathas, FILHO, Francisco Venâncio. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1930.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume, 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SKLAR, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage, 1994.

SOARES, Ismar de Oliveira. *Do Santo Ofício à libertação: o discurso e a prática do Vaticano e da Igreja Católica no Brasil sobre a comunicação social*. São Paulo: Paulinas, 1988.

SOFFIATTI, Elza S. Cardoso. *Igreja Católica, Política e Pio XII: O Estado Democrático*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

SOLON, Daniel Vasconcelos. Igreja e Comunicação: A Imprensa Católica, o Rádio e o Cinema em Meados dos Anos 50. Artigo. In: *Anais eletrônicos do X Simpósio de Produção Científica da Uespi*. 2010.

SOIHET, Raquel, BICALHO, Maria Fernanda Baptista, GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p. 153-181.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. (Dissertação) Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo: USP, 1991.

SOUZA, Pe. Dr. Ney de. Ação Católica, Militância Leiga no Brasil: Méritos e Limites. *Revista de Cultura Teológica*, v. 14, número 55 – abr/jun. 2006. São Paulo: PUC-SP, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do cinema*. 4. ed., Campinas-SP: Papyrus, 2010.

VADICO, Luiz. “Limpei as veredas!”: Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas. In: *Estudos de Religião*, v.24, n. 39, pp. 197-212, jul/dez. 2010.

VILHENA, Cynthia Pereira de Sousa. Imprensa e Educação Católicas na Formação do Público Leitor Feminino (1920/1950). *Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós Graduados de História (Volume 11)*. São Paulo: Puc-SP, 1994.

VAUGHN, Stephen. The Devil’s Advocate Will H. Hays and the Campaign to Make Movies Respectable. In: *Indiana Magazine of History*. Volume 101, Issue 2, Bloomington: Indiana University Department of History, June 2005.

WEIL, Eric. *Filosofia Moral*. São Paulo: É realizações, 2011.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

## ARQUIVO PESQUISADOS

Arquivos da Biblioteca de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, MG.

Arquivos da Câmara Legislativa Brasileira. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/a-camara/documentos-e-pesquisa/arquivo>

Arquivos do Centro de Memória da PUC-MG, unidade Coração Eucarístico. Belo Horizonte, MG.

Arquivo do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura/PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ.

Arquivo do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira. Acervo do Centro Loyola de Fé e Cultura/PUCRio, Rio de Janeiro, RJ.

MPPDA Digital Archive. Disponível em: <http://mppda.flinders.edu.au/>

*Revista de Cultura Cinematográfica*. UPC e CCBH. Bimestral. (36 edições, distribuídas entre os anos de 1957 a 1963). Disponíveis no arquivo da Biblioteca de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, MG.

SITE DO VATICANO, Encíclicas papais: Casti Connubi, Quod Apostolici Muneris, Rerum Novarum, Pascendi Dominici Gregis, Ubi Arcano Dei e Vilinati Cura. Disponível em: <http://w2.vatican.va>

## SITES CONSULTADOS

[http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm)

<http://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-catolica-brasileira-acb>

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/394184/Motion-Picture-Patents-Company>

<http://history1900s.about.com/od/famouscrimescandals/a/fattyarbuckle.htm>

<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/cinematolico.htm>

[https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST\\_104/FILMST\\_104\\_ARTICLES/Hayscode.pdf](https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_104/FILMST_104_ARTICLES/Hayscode.pdf)

<http://www.und.edu/instruct/cjacobs/ProductionCode.htm>

<http://w2.vatican.va>