

TÃO PERTO, TÃO LONGE: O ESPECTADOR DE CINEMA ILHADO NA PONTE

Fábio de Godoy Del Picchia Zanoni

1

Introdução

A ponte é passagem, mas também distância mantida.²

Para levar a cabo o desenvolvimento argumentativo das páginas que se seguem, cumpre marcar as filiações conceituais balizadoras da sua organização. De largada, asseveraremos: se há uma “atitude cultural”³ expressa no modo de objetivação dos diretores de cinema, há também, entre os espectadores, um conjunto bastante amplo de atitudes internalizadas e reproduzidas que constituem a nervura da experiência cinematográfica. Trombetear que não acolhemos os filmes passivamente não corresponde a assumir o pressuposto de que o modelo da reciprocidade, e não apenas o da causalidade, atua na recepção das obras fílmicas?

Apesar da obscuridade que rodeia boa parte dos comentários acerca do itinerário intelectual deleuziano, uma coisa é certa: a ontologia do devir por ele formulada tem visa propor, entre outras coisas, a substituição do modelo da causalidade pelo da reciprocidade, instituindo o modelo da coafetação permanente como núcleo do processo de formação dos seres⁴. Diante disso, a ideia de o imperialismo hollywoodiano operar a partir da submissão cognitiva dos espectadores torna-se, no mínimo, problemática, pois a afirmação de que nós, espectadores, estaríamos inelutavelmente destituídos de toda e qualquer margem de liberdade frente ao que assistimos, passa a acoitar, então, pontos de interrogação.

É claro que o privilégio conferido ao modelo da coafetação não implica a subscrição de uma alegada simetria entre os termos que participam da composição desta ou daquela relação social. Nosso ponto angular é outro, e consiste tão somente e tanto em trazer à baila a hipótese de que o poder e a liberdade não são termos antinômicos. Como é sabido, tal rearrumação da inteligibilização do conceito de poder foi largamente explicitada por Michel Foucault, para que o poder, em vez de reprimir ou abolir a liberdade, estruturaria um campo de possibilidades, tendo em

¹ Pós-Doutorando em Educação pela Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP. Mestre em Estética pela Universidade Nova de Lisboa e Doutor em Educação pela Universidade de Lisboa. E-Mail: <zanonifabio83@gmail.com>.

² RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Ramada: Edições Pedagogo, 2010 [1987], p. 38.

³ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 21.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Edições 34, 1992.

vista o exercício de certo tipo de liberdade⁵. Donde a relação que temos com nós mesmo não dever ser compreendida na chave da oposição aos poderes, mas à luz do conceito de governamentalidade:

*Nossa relação com nós mesmos tem a forma que tem porque tem sido objeto de toda uma variedade de esquemas mais ou menos racionalizados, os quais têm moldado nossas formas de compreender e viver nossa existência como seres humanos em de certos objetivos – masculinidade, feminilidade, honra, reserva, boa conduta, civilidade, disciplina, distinção, eficiência, harmonia, virtude, prazer.*⁶

Por essas e por outras razões, não se trata de postular de início o poder como repressivo – seja ele de viés econômico, social ou cultural – para daí concluir a homogeneização e padronização dos comportamentos, ou, o que vem a dar no mesmo, o conformismo não nos faz homem-massa apenas por meio da imposição de mecanismos repressivos, mas também pela produção e difusão de uma mesma “concepção de mundo”⁷. Sumarizando: sob a ótica da governamentalidade, individualização e massificação caminham de mãos dadas:

*Identificando seu nome com o nome de um sujeito particular, o ser humano está afinal a trabalhar sobre um conjunto de alter identificações. Escolho quase ao acaso algumas definições diferenciadoras ou categorias de ser: branco, mulher, aluno, anormal, homossexual, etc. São essas e outras identidades hegemônicas que estão na origem da relação do indivíduo consigo próprio, nos tipos de disposições e hábitos que vai inculcando. Podemos dizer que é por esse caminho que a governamentalidade vai se inscrevendo no corpo dos homens.*⁸

Sim, não se pode relegar à sombra o contributo da dimensão econômica para o declínio da produção de filmes. No entanto, tampouco se pode menosprezar, em nome da denuncia do imperialismo do cinema comercial, cuja sede maior é Hollywood, o esvaziamento do conhecimento dos processos cognitivos implicados nos processos de produção de narrativas cinematográficas, esvaziamento provocado pelo espraiamento do formato de ensino de cinema ministrado pelos cineclubes desde o final de Segunda Grande Guerra, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Em outros temos, não se pode fechar os olhos para o fato de que tais processos de aprendizagem cineclubistas não visaram o empoderamento – na falta de um termo

⁵ FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos IV: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

⁶ ROSE, Nikolas. *Inventing our selves*. Nova York: Cambridge University Press, 1996, p. 35.

⁷ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere – vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 94.

⁸ Ó, Jorge Ramos do. *O governo de si mesmo*. Lisboa: Educa, 2003, p. 38.

melhor – dos espectadores perante o cinema, explicitando-lhes, via ensino, a manuseabilidade dos objetos fílmicos, como se ciclo após ciclo de exibição de cinema, os espectadores, não sem esforço, pudessem ter descoberto que o cinema era um objeto tanto mais manuseável quanto mais destituído de mistérios. Longe disso.

Nunca houve nos cineclubes princípios mínimos de desidealização do cinema. Antes, o trabalho dos cineclubes concentrou-se, sobremaneira, na formação de elites culturais, *vítimas e agentes* de processos de ensoberbação do cinema, vítimas e agentes de uma mesma modalidade de governo de si e do outro programado para evidenciar, não como os espectadores seriam traquejados para confeccionar novas narrativas fílmicas, depois de destoldado o funcionamento da maquinaria cinematográfica, mas como estariam já e sempre em uma inamovível posição de dependência face a esse imberbe gigante cultural.

Com enorme argúcia, Pierre Bourdieu tematizou o modo pelo qual a ausência de mediação não necessariamente refletiria a evolução das consciências diante das mirabolâncias artísticas, avizinhandose, no mais das vezes, ao agigantamento da força de ocultação dos processos de internalização dos instrumentos culturais que jazem na base de formação do modo de ser dos próprios atores sociais que vociferaram contra a presença de figuras obstaculizadoras de um contato supostamente imediato entre o espectador e a obra, tendo como consequência maior a hiperbolização da exclusão dos que nunca gozaram de um demorado convívio com a educação formal, visto que estes se inclinariam mais facilmente para compreenderem a si mesmos como destituídos de competências que pertenceriam naturalmente a certos grupos sociais, o que acabaria por naturalizar as hierarquias entre as classes sociais⁹. Sem desconsiderar o valor e a pertinência das análises oriundas da sociologia da arte, o propósito central do presente artigo consiste em auscultar, a partir de uma orientação genealógica, a história da constituição do mediador de cinema, entendido como dispositivo central no processo de rarefação da produção de narrativas fílmicas.

Não se trata de inverter os sinais e de afirmar, à contramão dos dizeres de boa parte das historiografias portuguesa e brasileira, que as esferas sociais raramente associáveis à censura teriam estabelecido cumplicidades secretas com os poderes ditatórias e econômicos contra os quais seriam supostas guerrear. Todavia, o gesto genealógico certamente impacienta-se a favor do abandono de narrativas teleológicas, nomeadamente daquelas que nos induzem a acreditar de maneira aproblemática que outros tantos dispositivos de poder circulados pelos cineclubes encarnariam os invariantes históricos frente aos quais nada nos restaria a fazer senão militar pela concretização de suas potencialidades, sempre balsâmicas, embora impedidas de realizarem-se plenamente no presente em virtude de ditames históricos de natureza econômica ou política.

Nesse sentido, vale a pena trazer ao holofote as palavras de Foucault, pois elas calibram o tipo de endereçamento à história do qual o presente percurso de investigação é signatário e herdeiro:

⁹ BOURDIEU, Pierre. *O amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2007.

*A humanidade não progride lentamente, de combate em combate, até uma reciprocidade universal, na qual as regras substituiriam, para sempre a guerra; ela instala cada uma dessas violências em um sistema de regras, e prossegue assim de dominação em dominação.*¹⁰

Portanto, a hipótese-base do presente artigo volta-se para a averiguação do modo como a emergência histórica da função social da mediação em searas cinematográficas não apenas sofisticou o acesso do espectador ao cinema, na medida em que nunca deixou de funcionar como meio de conservação da distância entre os espectadores e a labuta cinematográfica, como se os temores de George Orwell tivessem adquirido certa espessura na ordem das coisas cinematográficas: “o ataque directo e consciente à decência intelectual provém dos próprios intelectuais”¹¹.

A montagem do labirinto

Se os espectadores de cinema, sobretudo os adultos e pobres, tendiam a ser vistos pela intelectualidade brasileira e portuguesa como possíveis guardiões dos valores da sociedade, cabendo a eles a missão de remoçar as tradições perdidas, a atenção projetada sobre os cineclubistas de palmo e meio fazia-se com o fito de “espalhar a semente”¹² de uma nova modalidade de espectador.

Ao institucionalizar-se em moldes cineclubistas, o cinema tinha deixado de ser encarado, pois, como mero instrumento de comunicação dos ideários políticos – como ocorria em Portugal desde a criação do Cinema Ambulante. Ainda que a população pobre fosse contemplada aqui e ali com sessões de cinema, essa pedagogia do olhar forjada pelos cineclubes não se esgotava na formação do povo. Seu objetivo maior estava alhures, mais precisamente na formação de elites culturais. Desde a infância, diga-se. Daí assim: no lugar da mera transmissão de conteúdos, tão frequente nas exhibições de cinema para o povo pobre, tinha lugar uma cuidada iniciação cinematográfica, incluindo aí as dimensões técnicas e históricas do cinema.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Ditos & escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 270.

¹¹ ORWEL, George. *Livros e cigarros*. Lisboa: Editora Antígona, 2010, p. 62.

¹² Boletim Cineclub Viana do Castelo, 1960.

VAMOS APRENDER UM POUCO...

DA HISTÓRIA DO CINEMA

Este período de 1895 a 1914 (o 1º da "História do cinema") e que temos estado a estudar neste lugar, aparece-nos como uma época em que se usou e abusou das peças de teatro, da ópera e da história.

A França, os Estados Unidos da América do Norte a Itália e a Dinamarca são os maiores países criadores de filmes nesta época.

O aspecto que mais subiu foi porém o cómico, com o grande Max Linder. Calcula como ele foi grande que até influenciou o próprio Charlot que é o maior de todos no cinema de qualquer época!

DA TÉCNICA DO CINEMA

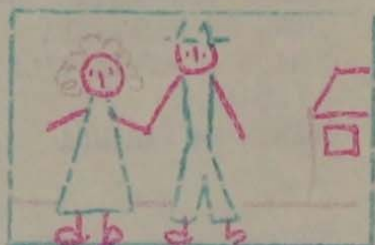
Voltamos hoje a falar de mais algumas palavras empregadas em cinema:

PLANO - é o nome que se dá ao aspecto da fotografia projectada na tãla segundo o numero de coisas que contém.

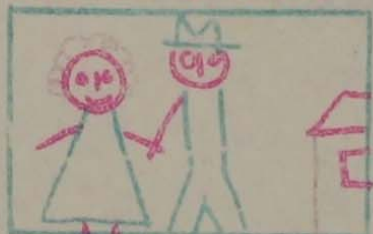
Pode ser:



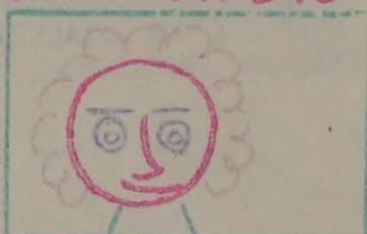
PLANO GERAL



PLANO MÉDIO



PLANO AMERICANO



GRANDE PLANO

Fig. 1 - Boletim Cineclube do Porto, 1956.

Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

As autoridades cineclubistas não podiam se furtar à formação do gosto desse público embrionário,¹³ cujo destino não se ligava nem às fábricas, nem à lavoura, nem à pesca, e sim aos grandes problemas e dilemas de uma cidade, problemas que exigiam que os cuidados educativos dirigidos para esse público estivessem submetidos à “idéia do seu futuro”¹⁴, sob pena de não se inculir nesses cidadãos por construir as capacidades físicas, intelectuais e morais que os habilitariam aos lugares dentro do grupo social ao qual pertenceriam¹⁵, sendo premente ensiná-los uma correta apreciação do cinema como expressão artística.

Para pôr em marcha essa educação da infância, era preciso, antes de mais nada, superar a ideia de que a criança entenderia instintivamente o cinema¹⁶, pois a legitimação de uma aprendizagem precoce dependia da aceitação da impossibilidade da criança compreender por si só o significado das imagens em movimento. A lógica abertamente tutelar implicada no processo de formação cinematográfica da criança dissolver-se-ia, e, sem demora, ela converter-se-ia em realizadora de cinema. Dessa maneira, a criança deveria permanecer pacientemente na posição de espectadora até seu ingresso no mundo adulto, isto é, até achar-se suficientemente equipada para ocupar o posto de realizadora:

*Não estará, porventura, entre vós, qualquer menino que mais tarde, já crescido se dedique a fazer também uma fita desenhada sobre a história de Portugal? Se algum voto desejamos fazer [...] é que realmente esse menino apareça, daqui a alguns anos, e diga: – Pronto! Cá está a fita sobre a História de Portugal que o Cine-Clube infantil sugeriu que se fizesse.*¹⁷

A criança seria, assim, um “pequeno artista que dormita”¹⁸. De todo modo, depois de ter tomado consciência das letras do alfabeto cinematográfico, certamente um período penoso, mas necessário e limitado, a criança venceria o analfabetismo em assuntos concernentes ao cinema¹⁹. Vendo bem as coisas, isso era apenas em parte verdadeiro.

A despeito de ter sido aleitada nos assuntos cinematográficos, a criança reconheceria, mais cedo ou mais tarde, o caráter incompleto dos ritos de iniciação que atravessou, apercebendo-se de que jamais um espectador digno do cinema estabeleceria uma relação de frontalidade com este, estando interdito ao bom espectador o absurdo de tratar o cinema com familiaridade, chamando-o por “tu”²⁰, na medida em que era inescusável uma “vida inteira”²¹ para dominar os mecanismos

¹³ Boletim Cineclube do Porto, 1953.

¹⁴ Boletim Cineclube do Porto, 1954.

¹⁵ Boletim Cineclube do Porto, 1953.

¹⁶ Boletim Cineclube Imagem, 1955.

¹⁷ Boletim Cineclube do Porto, 1959.

¹⁸ Boletim Cineclube Católico, 1956.

¹⁹ Boletim Cineclube Católico, 1957.

²⁰ Boletim Cineclube do Porto, 1959.

²¹ Boletim Cineclube Católico, 1957.

do cinema. Simples assim, educar o espectador não podia ser senão “uma tarefa eterna”²².

Alfabetização do olhar, eis o nome dado pelos cineclubes ao *dispositivo do passo atrás* – recuo tanto mais necessário quanto mais se tornava insofismável que qualquer processo de aquisição cultural obedecia a um ritmo lento²³. Para começo de contas, como os cineclubes ofereceriam filmes a quem ainda não tinha aprendido a assisti-los? Nunca acessível aos espectadores como possibilidade presente, a intimidade com o cinema era, contudo, incessantemente prometida quer em direção ao término da infância quer em direção à finalização do ciclo de um estudo.

Não forçamos a mão quando insistimos na criação de formas de inacessibilidade à compreensão do cinema. Esse dia de amanhã que nunca raiava tinha seu fundamento no fato de que o imperativo de permanência geológica dos espectadores em uma forma de recepção de cinema marcada por níveis crescentes de complexidade não nascia do fato de que alguns espectadores, deficitários relativamente às ferramentas básicas de decifração dos enigmas da sétima arte, não tinham alcançado à maturidade biológica (a criança) ou intelectual (o amador). As barreiras que se interpunham entre o filme e o espectador vinham do fato de que o cinema possuía infinitas camadas de leitura. Nunca se dizia que o espectador era desfibrado intelectualmente, ao contrário. Era o cinema que se aproximava cada vez mais de uma espécie de arremedo de esfinge. Até porque nem mesmo o povo pobre seria fisgado pelas práticas de ensino cineclubistas se fosse taxado de ignorante:

*O povo não quer ser mandado ou forçado. Não é de bom alvitre chamar o público de monstruoso, indiferente, insensível ou desinteressado. Faz-se mister apelar para a sua sensibilidade, acenar para as suas qualidades latentes que aguardam um desenvolvimento.*²⁴

Ainda que a produção da ignorância do espectador não se desenhasse como uma meta consciente por parte dos mediadores, o não-saber dos espectadores expandia-se na proporção da complexificação do cinema, cinema que passava a ser abordado como meio artístico, industrial e educativo²⁵. O mais importante nisso tudo é perceber que não poderíamos estar mais longe da acusação feita ao cinema nas décadas de 1930 e 1940, quando, então, o cinema não se cansava de ser torpedeado em virtude do embotamento que a facilidade do ato de recepção das imagens cinematográficas produziria na agilidade cognitiva dos espectadores.

Contavam-se nos dedos as autoridades que não se tinham juntado a alegação de que a experiência cinematográfica representava uma modalidade de internalização do conhecimento que comprometia o aprimoramento das atividades intelectuais. Nesse sentido, o cinema contrastaria com a da literatura, pois, em vez de fazer pensar “por

²² DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p. 49.

²³ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1959.

²⁴ DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p. 49.

²⁵ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1959.

meio de nomes que são etiquetas”²⁶, fornecia de bandeja aos espectadores a impressão de contato com as próprias coisas. Ou, dito de outro modo, enquanto o cinema mostrava, a literatura explicava²⁷. A degradação do estatuto gnosiológico do cinema adivinha de a imagem cinematográfica ser o avesso do índice, como se ao deixar de ser um trampolim para a concretude das próprias coisas, passando-se por elas mesmas, a imagem em movimento, para o desespero dos educadores, estacionasse o vai-e-vem entre as palavras e as coisas, quer dizer, paralisasse o exercício fundador do pensamento.

Voltando ao tópico da ignorância. Se a facilidade no ato de recepção da mensagem cinematográfica tinha sido substituída pela incontornável dificuldade de abarcá-la, o espectador que se catapultasse para o plano da realização não podia senão fazer parte daquele grupo de analfabetos cinematográficos que se caracterizavam por não saber que não sabiam, à moda de Glauber Rocha, um desses pretensiosos quem teriam desertificado o cinema nacional de qualidade, exatamente porque ignoravam, segundo Flávio Tambellini, a estrutura do cinema²⁸. Como reivindicar o papel de realizador de cinema sem ter começado do início, isto é, sem ter passado pelos ciclos de estudos ofertados pelos cineclubes, entre outras instituições de ensino de cinema? Resultado: a postura ativa de Glauber não testemunhava uma paixão ensandecida pelo cinema, mas uma vontade envergonhada de disfarçar a própria “ignorância sob a capa de um cinema que se convencionou chamar de novo”²⁹.

Anos antes, Roberto Nobre, no intuito de fazer frente à precocidade da realização de filmes, tão ao gosto do cinema amador, defendia a inexistência deste. Artistas e não artistas, eis o que pulularia na ordem das coisas³⁰. Isso não equivaleria a afirmação de que nunca se saltava da posição de espectador para a de realizador? Pelo sim, pelo não, o indubitável era que o consumo obrigatório de cinema ia se tornando coextensivo à vida dos espectadores, especialmente a partir da substituição da insuficiência do saber dos espectadores – apoiada em um modelo abertamente corretivo e interventivo – pela explosão da complexidade de um cinema – apoiado em um modelo de formação permanente. No relatório de contas da virada do ano de 1959 do Cineclube de Coimbra, a complexidade do cinema era incontestante:

*Por demais é sabido que o Cinema é uma arte complexa – por oposição às artes simples, como o serão, com certeza, a música e a poesia –, elevando ao mais alto grau essa súpula de várias artes que, de certa maneira, está já presente na arquitetura e, declaradamente, no bailado e na ópera.*³¹

²⁶ DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959, p. 49.

²⁷ *Boletim Cineclube do Porto*, 1953.

²⁸ ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 147.

²⁹ ROCHA, *Glauber Rocha...*, p. 217.

³⁰ NOBRE, Roberto. *Horizontes de cinema: ensaios*. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939.

³¹ *Boletim Cineclube de Coimbra*, 1959.

Seja do ponto de vista do espectador, seja do ponto de vista do objeto fílmico, a expressão “não ainda” foi o carro chefe das políticas ético-pedagógicas cineclubistas. Se a criança e o espectador que não frequentavam o cinema não compreenderiam os filmes por conta da falta de preparo, os espectadores adultos, inclusive os que já estivessem familiarizados com os filmes, tampouco atingiriam uma verdadeira compressão daquilo a que assistiam, já que ninguém teria condições de julgar talhar a roda sem primeiro se certificar de que se tratava de uma “autêntica originalidade”³². Donde a certeza de não ter sido accidental que o tempo dos cineclubes não tenha sido preenchido com práticas e rotinas institucionais dedicadas aos impasses inerentes à realização de películas. Muito embora manifestassem a fantasia de construir obras fílmicas, certos espectadores teriam que tomar consciência de que:

*O filme é uma linguagem que possui já uma gramática e uma sintaxe próprias, quer ele seja dirigido a fins racionais, como instrumento particularmente dúctil de documentação, quer a fins artísticos, como meio de expressão lírica, não pode ser adequadamente utilizado se não for conhecido na sua essência, nas suas leis. Portanto, o ensino precisará de homens que saibam.*³³

Como o conhecimento sobre o cinema pressupunha um conjunto vastíssimo de conhecimentos prévios, parte significativa dos espectadores não mais escapuliriam das leituras intermináveis de imagens em movimento e de livros relacionados ao cinema. A bem dizer, sequer desejariam tal escapadela, pois a convocação para que adentrassem nesse labirinto discursivo pautava-se cada vez mais sobre o irresistível convite para a resolução de problemas vitais, como se eles, os espectadores, ao dizimarem de uma vez por todas a opacidade que recobria as imagens do cinema, recebessem em troca a convicção de situarem-se acima dos que continuassem governados pela pregnância involuntária das imagens que agiam neles à revelia da consciência deles.

Regressemos um instante ao tema da facilidade. Uma década antes da formação dos cineclubes, o crítico de cinema Vinicius de Moraes aparecia como um dos que reuniam a sensibilidade e a facilidade a título de componentes decisivas para a experiência cinematográfica:

*Um grande filme é uma coisa de sensibilidade tão fácil, que – força e persuasão da imagem visual – frequentemente vence o embrutecimento do público, provocado pelo hábito de ver mau cinema.*³⁴

Observe-se: na ótica do poetinha, a força e a persuasão da imagem não constituíam, em meados de 1940, princípios de sedução contra o qual o espectador

³² *Boletim Cineclube do Porto*, 1951.

³³ *Boletim Cineclube de Coimbra*, 1959.

³⁴ MORAES, Vinicius. “Sangue de Pantera”, *A manhã*, 1943.

levantaria os escudos inquebrantáveis da razão. Inversamente, quanto mais ativa a sensibilidade do espectador, maior a chance do bom cinema degolar os hábitos adquiridos no contato com os esquemas narrativos do mau cinema. Idêntica exaltação da facilidade da recepção da imagem cinematográfica também sobressai nos discursos do Estado Novo português. O sobredito Cinema Ambulante, mais o Teatro do Povo, ambos projetos de organização da cultura popular inventados em finais da década de 1930 pelo governo salazarista, mais especificamente por Antônio Ferro, o maestro da política do espírito em Portugal³⁵, mereciam destaque por conta da leveza com que transmitiam os feitos de Salazar ao povo pobre³⁶.

Quão longe o cinema feijão-com-arroz de antes estava da grandeza do cinema recalibrado pelos ditos e escritos cineclubistas³⁷. Na década de 1950, os impactos do cinema sobre o funcionamento cognitivo do espectador precipitavam-se no contrário do que tinham sido até então. Doravante, se a sensibilidade acumulasse espessura, maior a certeza de o pensamento racional estar a dois passos de pifar por completo. Ora, se o cinema não solicitava o trabalho da inteligência conceitual em virtude da sua natureza imagética, os saberes dos mediadores deviam fazer-se ouvir, a fim de que a razão fosse despertada do embalo sinestésico na qual o espectador tinha sido envolvido, condição *sine qua non* para que o espectador sobrepujasse a força do influxo narrativo, evitando viver permanentemente como quem sonha e, ao sonhar, priva-se de suas faculdade de análise³⁸. Antes, a sensibilidade, ao entrar em ação, enriquecia o ato de assistir aos filmes, visto que fundava uma inédita disposição de acolhimento no espectador, ao passo que, agora, a sensibilidade adquiria o condão de empobrecê-lo, ao subtrair-lhe uma faculdade.

Isso explica, em certo sentido, a preocupação, assaz frequente entre os cineclubistas, em armar o espectador com ferramentas de leitura que o impedissem de ser joguete de impressões incontroláveis, nomeadamente disponibilizando vocabulários que diminuíssem as chances de ele, espectador, resignar-se ao reboque da sensação. Ao entranhar o hábito de fornecer respostas racionais às imagens em movimento, e não apenas emocionais, o espectador tornar-se-ia capaz de esconjurar a fusão entre sonho e realidade, talvez o maior imbróglio cognitivo produzido por um modo de recepção destituído dos meios para sustentar uma soberania diante da tela³⁹. Todos os filmes podiam e deviam ser validados pelos cineclubes, mesmo os que tinham por base o sentimentalismo, contanto que o espectador, cômico dos perigos que o ameaçavam, nunca se esquecesse de submeter o sentimento à razão⁴⁰, sob pena de afundar-se em um estado de desgoverno absoluto, já que o que caracterizava o espetáculo cinematográfico era, acima de tudo, sua forte tendência para somar barreiras contra a reflexão⁴¹.

³⁵ Ó, Jorge Ramos do. *Os anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a política do espírito*. Lisboa: Editora Estampa, 1999.

³⁶ FERRO, António. *Teatro e Cinema*. Lisboa: Edições SNI, 1946.

³⁷ SCHMIDT, Maria Junqueira. *Educar pela recreação*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1958, p. 257.

³⁸ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1962.

³⁹ *Boletim Cineclube do Porto*, 1956.

⁴⁰ DIDONET, Humberto. *Promoção de bons filmes*. Porto Alegre: Edições Paulinas, 1959.

⁴¹ DIDONET, Humberto. *Você sabe apreciar cinema?* Rio Grande do Sul: SESI, 1957.

Anteriormente, tínhamos visto que o espectador dificilmente resistiria à promessa da retomada das rédeas de si, retomada que o aguardava ao final do processo de conscientização. A distância em relação aos perigos inerentes ao cinema era, da missa, a metade. Igualmente sedutora, a outra metade da promessa apontava para ganhos positivos. O anseio por passar de espectador ordinário para espectador cineclubista devia-se também à possibilidade de elevar-se ao posto de intérprete categorizado, a quem caberia o desempenho de tarefas altamente nobres, sobretudo quando ligadas à obrigação de agir como uma luz fincada em um alto monte⁴².

A produção de mediadores-Faróis-de-Alexandria era muita mais do que uma expectativa de gogó, pois vinha sendo plasmada em suportes institucionais, especialmente pela rotinização de práticas voltadas ao aparecimento de quadros diretivos⁴³, como era o caso do curso de formação de dirigentes ofertado pela Cinemateca Brasileira, ofertados nos idos de 1958, ou, ainda, o curso de dirigentes realizado no Centro dos Cineclubes, em 1957, onde a exponenciação da produção de mediadores de cinema fincava-se como meta. Assim, novos dirigentes produziram novos cineclubes. Estes, por sua vez, novos dirigentes. Os novos dirigentes...

Os dirigentes, portanto, não foram pensados e fabricados para voarem para lá da asa institucional cineclubista. Muito menos para incitar o vôo alheio. Por isso, embora o Cinema Novo brasileiro estivesse indo de vento em popa na década de 1960, o Cineclubes da Bahia – um dos berços de Glauber Rocha – priorizava, em 1962, a produção de programas de estágios para a formação de dirigentes cineclubistas, corroborando para a estabilização de políticas de formação quadros dirigentes. Também por aí se chega à compreensão de o Cineclubes Pro Deo divulgar como boa nova o número excepcional de matriculados em razão do interesse pela técnica de dirigir debates⁴⁴.

Se baldeássemos para Portugal, o que encontraríamos? Sem tirar nem pôr, o mesmo processo. Fundador do Cineclubes de Coimbra e seu presidente durante mais de dez anos, Julio Sacadura congratulava-se pelo bom êxito dos cineclubes nos termos que se seguem:

*Algumas de suas últimas realizações permitem já afirmar que a ação cineclubista se começou a exercer em profundidade, para uma formação de “elites”.*⁴⁵

Não admiremo-nos, então, ao ver como a falta de dirigentes intelectualmente preparados, entre as autocríticas levantadas pelos cineclubes, impunha-se em primeiríssimo plano.

Dirigentes, dirigentes, dirigentes! Afinal de contas, por que nossa insistência à volta da problematização de uma personagem social que teria a função de converter a mensagem cinematográfica em algo palatável para um número maior de espectadores? Respondendo sem papas na língua: cabia a eles, aos dirigentes, a

⁴² DIDONET, *Promoção de bons filmes*, p. 100.

⁴³ *Boletim Cineclubes do Porto*, 1956.

⁴⁴ *Boletim Cineclubes Pro Deo*, 1959.

⁴⁵ *Boletim Cineclubes de Coimbra*, 1959.

ativação do que denominamos acima de dispositivo do passo atrás. Se o tal dispositivo constituía o eixo de orientação prática da conduta dos mediadores, é bastante provável que a ultrapassagem do estado de ignorância do espectador relativamente às camadas ainda incógnitas do cinema nada tivesse que ver com a saída para fora do lugar de espectador.

Avantajados no que diz respeito ao processo de conscientização acerca dos perigos do cinema, os dirigentes, ao receber essa espécie de carta de alforria cognitiva, gozavam de uma forma de liberdade superior aos demais espectadores, é verdade. Mas também é verdade que essa tão sonhada liberdade não tinha outra destinação que não a de comprometer-se com a condução dos outros espectadores para dentro das paredes desse *labirinto discursivo*, no interior do qual educariam o próprio olhar. Vale a pena insistir: denominado labirinto⁴⁶, essa racionalização dos modos de endereçamento ao cinema fazia com que os espectadores em processo de conscientização jamais fossem do lugar de espectador para o de produtor de narrativas fílmicas, limitando-se a rumar da posição de espectadores inconscientes dos perigos do cinema para a de espectadores conscientes. É isso aí: não obstante as clivagens entre os cineclubes brasileiros e portugueses, o formato-labirinto representava o denominador estético-pedagógico comum aos cineclubes.

Por conta dessa arquitetura discursiva peculiar, ainda que o espectador imaginasse possuir parte significativa do patrimônio cinematográfico, raramente desfrutava do direito de substituir o modelo cognitivo do labirinto pelo da exploração de estratégias de produção de narrativas fílmicas. E isso porque o acúmulo indefinido de saber não lhe presenteava com um qualquer mar à vista, visto que a pressão ética que pesava sobre o espectador dito emancipado encaminhava-se no sentido de ele voltar às costas a essa abertura e dedicar-se ao resgate dos espectadores cuja maratona discursiva suposta no itinerário do dispositivo do passo atrás não tinha sido completada ou iniciada.

A existência de braçadas em direção à mais e mais saber sobre cinema bastaria para confirmar que o que estava em jogo era a operacionalização de um imperativo de recuo sem trégua, recuo que arrastava os espectadores para longe da praia da confecção de narrativas fílmicas, não fosse um adendo fundamental, o qual estamos buscando sublinhar em letras-piscantes: ainda que seja pouco audível aos ouvidos contemporâneos, ouvidos imensamente preenchidos pelos hinos favoráveis à apologia do movimento cineclubista, o poder de atração exercido pela posição de mediador radicava no fato de o olhar de cima para baixo, conquistado ao final do processo de conscientização, incidir sobre os demais espectadores, de modo que o ultrapassamento da posição de espectador cedia cada vez mais terreno ao ultrapassamento em relação aos outros espectadores menos adiantados no percurso de formação infinita, cujo objetivo maior não apontava para a produção de cineastas, mas em direção à produção de diferenças categoriais entre os próprios espectadores.

Note-se: uma vez recobrado o domínio de si, domínio que se seguiria ao acontecimento tremendo suposto na abertura de perspectivas, nada, ou, quase nada, dizia-se a respeito do acesso à novas paisagens estéticas. Simplesmente, afirmava-se

⁴⁶ *Boletim Cineclubes Oliveira de Azeméis*, 1955.

que eles, os mediadores, discerniriam com clareza o grau de cegueira alheia. Não por acaso se tornava digno de nota que até mesmo um garoto de não mais de 10 anos manifestava consciência do penoso trabalho de aprendizado de cinema, ao declarar que seus coleguinhas de 6 anos podiam assistir aos filmes, mas que certamente não o entenderiam, ficando confirmado, aos olhos dos mediadores, que algumas das crianças exibiam uma clara capacidade para participar de trabalhos culturais no setor de cinema⁴⁷. Vê-se, portanto, como a produção da ignorância dos espectadores era indissociável do poder dos mediadores. Como bem o sabia Cavalcanti, “em terra de cego, caolho é rei”⁴⁸.

Ligando os pontos: se as linhas de fuga para o espectador-dirigente perdiam-se nesse movimento de auto retorno ao labirinto, ele retinha, em contrapartida, uma forma de superioridade social que o transformava em dirigente da cultura cinematográfica nacional e internacional. Tudo se passa como se o espectador dirigente tivesse sido programado para funcionar como uma espécie de casa de penhor extremamente democrática, na qual os espectadores eram livres para trocar somas fabulosas de desejos pela produção de narrativas fílmicas por capitais culturais que sustentariam um status particular rico em benefícios sociais e políticos, recodificando a quase impossibilidade de mudar a condição de espectador em uma atitude socialmente desejável. Portanto, não deve espantar demasiado que, em 1978, trinta e três anos depois da fundação do Cineclube do Porto, a fundação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC) seja definida como uma estrutura representativa dos Cineclubes cujo papel fundamental jazia na “indicação de representantes portugueses em júris de festivais internacionais”⁴⁹.

Dito isto, como ficamos? À contramão do que afirma ditirambicamente certa historiografia, foi preciso muito mais que o não proibitivo dos censores para que a disposição para a produção de narrativas cinematográficas fosse minada, pois foi preciso que a posição de mediador se tornasse tão ou mais atraente que a de realizador de narrativas fílmicas. Eis o ponto chave: a saída do labirinto jamais foi murada. O que ocorria era que o modo de acessar o cinema implicado no dispositivo do passo atrás, ao introduzir nas coordenadas de conduta o requisito de um conhecimento exaustivo do cinema, ensejava um modo de ser espectador orientado por um tipo de autogoverno marcado pela dispersão, como se o labirinto discursivo, ao disparar a convocação para uma mobilidade radical no interior dos circuitos de saberes, tivesse multiplicado, sem qualquer apelo ao comando expresso de autoridades externas, mil e um entraves para a permanência mais demorada dos espectadores em saberes pontuais, cuja missão estaria subordinada à produção de narrativas fílmicas. Ao que tudo indica, a emergência da hipótese – tantas vezes retomada pelo ocidente – de que menos é mais estava, de todo em todo, interdita.

Pois bem, o labirinto cineclubista não desarmava a potência de fabulação de outros tipo de relacionamento com o cinema pela proliferação de paredes – ou qualquer outra imagem ligada ao bloqueio que pudéssemos vislumbrar. Se instituía

⁴⁷ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1959.

⁴⁸ ORTIZ, Carlos. “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro”. *Revista Fundamentos*, 1952.

⁴⁹ PEREIRA, Ana Catarina. “Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal”. *Revista Imagofagia*, n. 2, out. 2010, p. 4.

uma rota única de aprendizado, era em virtude do labirinto em linha reta recém construído, ilustrando, assim, que o regime cognitivo implicado nessa arquitetura labiríntica pôde muito bem aparecer como resultante, digamos não de um obstáculo qualquer, mas do progresso indefinido, contra a qual não se podia fazer muito além de cumular, já que a noção de progresso esbanjava o poder de fazer com que confinamento de possibilidades de endereçamento ao cinema fossem reinterpretados pelos próprios espectadores como *formação permanente*. No entanto, se é correto dizer que há labirintos e labirintos (circulares, espiralados, retilíneos, etc.), não há menos acuidade em dizer que vigora um denominador comum entre eles, a saber, a desorientação como incapacidade de medir o ponto onde se está.

Mas é claro que não há notícia de espectadores que tenham ido dormir embalados pela fantasia de produção de narrativas fílmicas e despertado pela convicção de que deviam negociar tal fantasia em troca de posições de destaque nas acrópoles dos cenários culturais portugueses ou brasileiros. Ontem como hoje, o pacto faustiano é sempre feito à prestações. E, nesse caso, as prestações eram animadas pelo compreensível desejo de vir a pertencer a uma elite que se atribuía a responsabilidade pela elevação da consciência cinematográfica do grande público por intermédio da aquisição de uma alma diplomada. De todo modo, à medida que não mais se deixava cegar pelos esplendores da estética do cinema⁵⁰, o espectador-dirigente transformava-se no legítimo representante da alta cultura cinematográfica.

Outro ponto importante: os cineclubistas estavam longe de serem os únicos a se autoproclamarem os verdadeiros apaixonados pelo cinema. Outras personagens sociais reivindicavam a posse do saber sobre cinema. Penso, por exemplo, no cinéfilo. Por ora, basta vincar que a conduta do cinéfilo foi insistentemente denunciada como vigarice indigna – daquelas de bradar ao céu – perante o cinema. E isso porque, muito embora fosse reconhecida como verdadeira a paixão dos cinéfilos pelo cinema, o aumento dos seus batimentos cardíacos não se fazia acompanhar por preocupações relacionadas ao modo de ser de outros espectadores. Ainda que não se tratasse de um ataque diretamente dirigido aos cinéfilos, o Cineclube Pro Deo apontava os traços do cineclubista ideal, definindo-o não apenas como estudioso, mas também, e sobretudo, como “apóstolo de cinema”⁵¹. Ora, sendo o apostolado o ponto nevrálgico da ética cineclubista, fica claro como água que o dirigente cineclubista ideado não se limitava nem a selecionar filmes, nem a ser alguém que apenas discutia sobre filmes, sendo, antes de mais nada, alguém que ensinava outros a refletir de maneira ordenada sobre eles.

Isso testemunha como não era na relação do espectador consigo que o amor desenfreado pelo cinema era autenticado e vivido de maneira legítima, e sim no tipo de conduta frente a outros espectadores, como se apenas a regulação da conduta dos seus pares funcionasse como indicador da veracidade da paixão pelo cinema. De modo que o ardor pelas imagens em movimento de nada valia se não fosse traduzível em formulações prescritivas e interessadas na estruturação da conduta alheia, pois tal afeto teria de valer imediatamente como comprometimento com a educação

⁵⁰ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1959.

⁵¹ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1960.

cinematográfica de terceiros. Isso significa, precisamente: o que era exigido do espectador apaixonado pelo cinema não era apenas a assimilação de técnicas de abordagem do cinema, era uma atitude específica frente aos demais espectadores, cuja infração não era vista como incumprimento de uma exigência entre outras, mas como ameaça ao coração do ethos cineclubista. Cada vez mais, a máxima orientadora cineclubista apregoava que os demais gestos ligados ao cinema só poderiam e deveriam ser validados enquanto virtudes dignas de um verdadeiro espectador apaixonado por cinema se fossem submetidos às exigências da reprodução e expansão dos modos de endereçamento forjados pelo movimento cineclubista. O espectador que assistisse aos filmes, que escutasse palestras a respeito deles, que lesse os mais variados críticos de cinema, só seria moralmente validado se – e somente se – educasse o olhar alheio.

À parte o tom jocoso, tão presente nas críticas de cinema feitas por Vinícius de Moraes, idêntico imperativo vinha à tona. Vinícius não se dirigia às salas de cinema para escrever mais e melhor sobre cinema, ou, ainda, para fruir uma experiência estética, e sim para educar os demais espectadores, entendidos como eventuais vítimas do canto mudo das sereias em movimento. Se proibia a si qualquer jejum cinematográfico, não o fazia por razões pessoais. A injunção de acomodar-se semanalmente em frente ao écran decorria do receio de que os demais espectadores estariam tanto mais em uma situação de risco quanto mais brilhasse a ausência de vigilância cultural ofertada pelas críticas de cinema⁵². Eis o solilóquio entre Vinicius e Vinicius:

*Há uma semana você não vai ao cinema. Olhe que você com essa sua abstenção pode ter feito mal a algum fiel leitor teu [...] que, por incauto, e sem a sua rija orientação cinematográfica, se deixasse seduzir pela burrice dos cartazes, e... mais uma alma no inferno do cinema...*⁵³

A essa altura da presente argumentação já devia ser plausível a afirmação de a gestão do comportamento dos espectadores não se ter apoucado em alguma forma de cancelamento das possibilidades de leitura das obras cinematográficas, pois o pulo do gato do labirinto discursivo acima mencionado consistia em inviabilizar a inversão cognitiva que subordinasse a recepção à realização de filmes. Uma coisa é não ter podido ler e interpretar filmes e livros, outra muito diferente é não ter podido parar de ler e interpretar.

Ora, não era essa inversão precisamente uma declaração de que se usava o cinema para a satisfação de fins pessoais? Sem resquício de dúvida. Dai o motivo pelo qual o modo de ser do cinéfilo – contrastando com as significações positivas que assumiu no presente – tenha sido o inimigo maior das pedagogias cineclubistas. Indo direto ao essencial: visto que utilizavam o cinema para fins abertamente pessoais, já que não se comprometiam com a educação do olhar alheio, os cinéfilos fragilizavam

⁵² MORAES, Vinicius. “Tela em branco”. *Última Hora*, 12 jun. 1951.

⁵³ MORAES, Vinicius. “Abstenção do cinema”. *A Manhã*, 21 fev. 1943.

os critérios que tinham assegurado o pertencimento do cinema à alta cultura. Ou, dito de outro modo, o cinema que se pretendia artístico nunca se cansou de rivalizar contra dois inimigos distintos e complementares, que ameaçavam constantemente o seu estatuto artístico: a imbecilização e a comercialização. O cinema comercial foi enquadrado em Hollywood. A imbecilização foi tipificada na figura do cinéfilo:

*Nada mais perigoso para a marcha do cinema como arte, que o cinefilismo como ele aí estedeia [...] ele não vai ver um filme pela arte, pela emoção, pela sensibilidade, pelo valor estético ou dramático [...] vai porque é cinema.*⁵⁴

Como não podia deixar de ser, a reação discursiva dos mediadores foi contemporânea ao aparecimento dos cinéfilos. Novamente, coube a ignorância fornecer o respaldo da desqualificação dos cinéfilos. Assim, tanto em boletos cineclubistas quanto em jornais de grande circulação, os mediadores tentavam impingir a ideia de que os cinéfilos padeciam do mal da ingenuidade desavisada própria daqueles que não desconfiavam de que o cinema não era simples como poderia parecer à primeira vista⁵⁵. Outra vez, o tipo de ignorância pregado à figura do cinéfilo não coincidia com o desconhecimento dos filmes. Muito ao contrário. Era notório e público que eles, os cinéfilos, frequentavam o cinema com assiduidade e regularidade. No entanto, ao fazê-lo sem um método adequado, tal voracidade no consumo de filmes não redundava em conhecimento, mas desaguava na pecha de “epidemia idiota”⁵⁶.

E o que exatamente implicava não ter método? Evidentemente, não podia ser o não ter procedimentos de conduta específicos diante dos filmes, já que existe sempre um conjunto de regras na base de toda e qualquer conduta. Acontece que as regras adotadas pelos cinéfilos para o trato com o cinema desconsideravam um dos alvos mais importantes das políticas pedagógicas cineclubistas, a saber, a elevação do estatuto do cinema à categoria de arte. Precisamente, o cinéfilo distinguia-se dos demais espectadores pela recusa de guiar-se pelos critérios que separassem a alta da baixa cultura – atitude que, anos mais tarde, viria a ser lida como “mistura dos discernimentos admitidos”⁵⁷. No dicionário cineclubista da época, tal caldeamento tinha um nome menos pomposo, mas mais agressivo: desgarramento. Por isso, além da função de divulgar filmes, os ciclos de cinema, organizados pelos cineclubes, tinham o papel de impedir a apresentação desregrada de películas que não estivessem indexadas ao passo a passo da progressão do conhecimento sobre cinema defendida pela educação do olhar cineclubista. Tendo em vista tal perigo, o Cineclubes Católico organizava o ciclo O cinema e o Sobrenatural:

Depois da última sessão deste ciclo ainda há 6 sessões a efetuar, as quais não podem ser desperdiçadas na

⁵⁴ NOBRE, Roberto. *Horizontes de Cinema: ensaios*. Lisboa: Guimarães e Editores, 1939, p. 89.

⁵⁵ *Boletim Cineclubes do Porto*, 1950.

⁵⁶ NOBRE, *Horizontes de Cinema...*, p. 81.

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p. 8.

*apresentação de filmes desgarrados, sem que procuremos submetermo-nos a um critério.*⁵⁸

Isso tudo mostra que a maneira que os inimigos dos inimigos do cinema arte – os mediadores – arrumaram para enfrentar o modo de ser do cinéfilo foi, entre outras, a de transformar o saber efetivo que eles mobilizavam em mera pretensão de saber infundada e egoísta, como se os cinéfilos não fossem senão uma “espécie de analfabeto com pretensões”⁵⁹, pretensões bastante comuns entre os que não seguiam à risca a etapização cineclubista do estudo de cinema e que, nessa medida, sequer sabiam que não sabiam, como vimos.

Afoitos e precipitados, os cinéfilos queimavam etapas. Ora, contra a improvisação da cinefilia, urgia reconduzi-los, então, ao labirinto da impotência, não obstante a prova fática da existência de capacidades não tuteladas exibidas pelos cinéfilos. Os cinéfilos cometiam, em suma, o maior dos pecados: eles já tinham começado a relacionar-se com o cinema sem ter passado pelos infundáveis circuitos de leitura proposto pelos mediadores cineclubistas.

Considerações Finais

Fazendo as contas, eis o resultado do traçado genealógico esboçado ao longo dessa breve reflexão. Em poucas décadas, tornava-se consensual que o espectador só recuperaria o uso de suas faculdade de homem que pensa de maneira livre e independente se tivesse procurado a “orientação na escolha do espetáculo cinematográfico”⁶⁰, de modo que a autonomia do espectador ia tornando-se inseparável da tutela das autoridades cinematográficas ditas competentes, haja visto que somente a partir da interposição do mediador o espectador produziria a si mesmo como “homem culto”⁶¹, isto é, como senhor de suas paixões, e um senhor cuja soberania adviria da fidelidade ao dispositivo do passo atrás, já que o cerne do processo de aquisição de auto-domínio frente ao cinema radicava na habilidade de reconstituir “ao invés o processo criador”⁶². No braço de ferro contra o fluxo das imagens em movimento, a racionalidade do modelo ético-pedagógico forjado no interior dos debates cineclubistas acerca do melhor modo de assistir aos filmes era fixada, então, como a única ilha estável no meio da turbulência sensível, como o único antídoto capaz de fazer prevalecer a ordenação dos sentidos contra o caráter disruptivo das sensações. Por isso, o momento da intervenção do mediador variava, mas a finalidade das suas intervenções mantinha-se sempre idêntica:

Uma vez projectado o filme, é necessário agir de uma maneira retrospectiva sobre o espírito dos espectadores: houve, com efeito, muita coisa para que eles olharam mas

⁵⁸ *Boletim Cineclube Católico de Lisboa*, 1957.

⁵⁹ *Boletim Cineclube Católico de Lisboa*, 1955.

⁶⁰ DIDONET, *Você sabe apreciar...*, p. 16.

⁶¹ *Boletim Cineclube Católico*, 1959.

⁶² *Boletim Cineclube do Porto*, 1957.

*que não viram. Terminada a projecção, é preciso definir as suas reacções, modelar a recordação que guardam do filme, dar mais vigor, maior riqueza e recorte mais firme às idéias nem sempre nítidas que ficaram. Consta-se, com efeito, que uma simples visão do filme não deixa na maioria dos espectadores, sobretudo jovens, mais do que impressões indecisas e muitas vezes superficiais.*⁶³

Não bastava esbugalhar os olhos e assistir aos filmes, pois o que estava em jogo não era apenas aquilo a que se assistia, mas o modo adequado de captar o seu significado⁶⁴. Sem o trabalho corretivo da mediação, o espectador não teria meios de não incorrer no erro de *olhar sem ver*. Mais ou menos uma década depois de lançado o movimento cineclubista brasileiro, os espectadores de cinema brasileiro continuavam, pois, distantes da “maioridade”⁶⁵. Assim, o suposto “direito de estar presente como ignorante”⁶⁶, suposto na presença dos mediadores, era mais do que um direito; era sua condição.

Ora, dada a centralidade da produção de diferentes formas de ignorância na estruturação das políticas ético-pedagógicas cineclubistas, provavelmente eles, os espectadores, assim continuariam. Todavia, o fulcro da questão residia no fato de que, em vez de apresentá-los como privados à partida de capacidades cognitivas para a apreensão do objeto fílmico, os cineclubes afirmavam a grandiosidade do cinema, transformando o desfalque cognitivo dos espectadores não no diagnóstico de base feito pelos próprios mediadores, mas na consequência inevitável extraída da constatação da riqueza do cinema.

Por outra, a alegada enormidade da natureza do objeto fílmico não era percebida pelos dirigentes e espectadores cineclubistas como resultado da própria organização dos cineclubes e como consequência do privilégio concedido à instauração de instâncias de acumulação e de disseminação de saber (filmotecas, bibliotecas, mediadores, etc.), mas como um estorvo objetivo que se combateria por intermédio de práticas de leitura direcionadas ao fortalecimento da consciência dos espectadores diante das mensagens cinematográficas. Mas não é verdade que a imputação da imagem de um monstro assustador e ingovernável para o cinema não podia deixar de corresponder determinada imagem do espectador, já há sempre uma correlatividade intrínseca entre o modo de descrição dos objetos e os tipos de sujeitos que podem e devem ter acesso a eles?

Em jeito de conclusão, diríamos: uma vez iniciado o processo de alfabetização, os espectadores não mais sofreriam com o pesadelo do analfabetismo cinematográfico. Isso por um lado. Por outro lado, também é verdade que eles tampouco voltariam a sonhar com a realização de narrativas fílmicas, já que viviam em constante guerra contra o acosso ininterrupto da sombra da ignorância, ignorância que crescia na proporção da expansão do acesso ao cinema. Dessa maneira era que o labirinto

⁶³ *Boletim Cineclube do Porto*, 1958.

⁶⁴ *Boletim Centro de Ciências, Letras e Artes*, 1962.

⁶⁵ *Boletim Cineclube Pro Deo*, 1962.

⁶⁶ BOURDIEU, *O amor pela arte...*, p. 84.

tornava compatíveis duas ideias aparentemente antagônicas: a ideia de a proliferação de certo acesso direto (via filmes) ou indireto (via comentadores e bibliotecas) à cultura cinematográfica e a rarefação da produção andarem *pari passu*. Quer dizer, a sensação de impotência para a produção de novas narrativas não se fazia por intermédio de proibições; renovava-se a cada nova projeção de luz.

Pois quem diz luz, diz sombra. Seja qual tenha sido a natureza ou a dimensão do saber projetado pelos cineclubes em nome da iluminação das consciências dos espectadores, o mínimo de saber implicava novas zonas de sombras por iluminar, e essas zonas recém-iluminadas projetam outras zonas de sombra, e assim sucessivamente, visto que não há hipótese de identidades fechadas em si, quer dizer, alheias à relação ao outro. De modo que todos os saberes ali em circulação – para efeito de argumentação –funcionavam à moda do animal mitológico grego Hidra de Lerna, como se a cada vez que uma figura do não-saber era esmagada, duas outras imagens de não-saber surgissem no seu lugar.

Por isso, qualquer que tenha sido a quantidade de saber sobre cinema ofertada aos membros dos cineclubes, ainda que a imaginemos mínima e parcial, ela apontava para mais saber. Contudo – e esse é o ponto importante a ser vincado – não há nenhum nexos implicativo entre a inexorável dimensão transbordante e transitiva das representações sobre cinema e a coincidência entre as zonas de sombra e a ignorância. Dito de modo simples, para que houvesse esmagamento da inclinação à saída do lugar de espectador foi necessário que os cineclubes denominassem a irredutibilidade própria às representações de ignorância, ao fazer crer que as zonas de sombra que acompanhavam a iluminação propiciada pelos saberes fossem ressignificadas como falhas cognitivas dos espectadores, falhas que tinham que ser remediadas pela intervenção das novas expertises da sétima arte. Pouco a pouco, a poeira erguida nos sulcos do caminho discursivo trilhado pelos espectadores era transformada, então, em um acidente a ser corrigido, isto é, ao adotar o labirinto discursivo como modelo pedagógico, os cineclubes acabaram por transformar a *errância em erro*.

Finalizando: o complexo sistema projetivo de saberes montado pelos cineclubes, complexo feito de imagens, livros, pessoas, não dissipava a escuridão das consciências em favor da emergência de consciências, enfim, resplendorosas. Antes, criava a cada novo saber disponibilizado mais e mais zonas de sombra, de modo que o momento em que as consciências alegadamente obscurecidas pela ignorância se debruçavam sobre determinado saber relativo ao cinema, era também o momento em que o labirinto alargava-se, momento em que os espectadores, em suma, eram mais facilmente tragados de volta ao círculos da recepção sem fim.

Que a recepção fosse baseada em leituras horizontalizadas ou verticalizadas, pouco importava. No primeiro caso, essas zonas de sombra em constante ampliação levavam os espectadores a saltar de livro em livro, de filme em filme, de peça de teatro em peça de teatro. Por exemplo, começava-se com filmes italianos, em seguida, lia-se a obra completa de cada cineasta italiano, bem como sua biografia, depois, outro diretor, outro crítico ainda mais sofisticado, que, por sua vez, exigia novas leituras, *ad infinitum*. Obviamente, a sequência das etapas de aprendizado poderiam não seguir a ordem apresentada acima. Cada cineclubes fazia-o à sua maneira. Isso não nos parece de grande importância, pois a alteração dessa ordem

em nada arranharia os pressupostos balizadores da construção das rotinas de estudo. Se quiséssemos, poderíamos remoer no espírito etapizações que começassem pelo tema da arte no cinema e que, em seguida, fossem para a entrevista de qualquer diretor, até chegar ao ciclo de *Western*. Em todo caso, a montagem de um labirinto discursivo obrigatório, composto por circuitos entrecruzados de saber, seguiria intocada.

As leituras eram também verticalizadas. Uma única imagem ou um único livro sobre cinema podia muito bem produzir no espectador a mesma sensação de falta de saber do que toda biblioteca de Alexandria. Para tanto, bastava canonizar as imagens e os livros, isto é, bastava alterar seus estatutos, a fim de fazer com que os espectadores acreditassem que, no interior da imagem ou do livro sobre cinema, havia outros sentidos por descobrir, uma espécie de fundo de significados que desconheciam. Como poderia um espectador em processo de educação do olhar não se sentir esmagado diante de um único filme de Emilio Fernández se os dirigentes diziam que os seus filmes representavam “todo o cinema do México”⁶⁷.

Dizemos, repetimos e insistimos: bibliotecas horizontais ou virtuais, o efeito era sempre idêntico. Em ambos os casos, tratava-se de leituras de cunho exegético filiadas ao trabalho infinito do comentário, comentário que nada alterava a submissão dos espectadores à obra, visto que eles continuavam a fixá-la como alvo primeiro e último de toda e qualquer recepção de cinema que aspirasse à legitimidade, como se a margem de variação de liberdade do espectador tivesse sido circunscrita ao esforço de trazer à tona de maneira inédita o que estava já inscrito no corpo da obra original, promovendo o reencontro pacífico entre a loquacidade da verdade latente e a luz do discurso segundo que a iluminava. Em resumo: nesse regime institucional de iluminação total das consciências dos espectadores, a figura da ponte não pôde nunca ter sido apenas momento provisório no processo de formação de espectadores dito conscientes, na medida em que não parava de fabricar o suposto mal que alardeava combater e que só conciliava o espectador com sua consciência à custa da reposição da necessidade da sua presença.



⁶⁷ *Boletim Cineclube do Porto*, 1952.

RESUMO

O presente artigo visa problematizar o consenso de o imperialismo do cinema estadunidense, por si só, poder explicar a contento a redução da produção de narrativas fílmicas não pautadas pelo *mainstream* hollywoodiano. Elegendo como interlocutor central as balizas teóricas e metodológicas de Michel Foucault, pretende argumentar como os regimes de descrição inventados pelos cineclubes brasileiros e portugueses, a partir da década de 1950, acerca da opacidade das consciências alienadas pela invasão de narrativas cinematográficas que obscureciam a transparência da relação do espectador consigo, não representavam a plataforma de partida para a reconquista do domínio de si. Ao contrário disso, eram a condição de possibilidade da disponibilização do ser do espectador para processos de intervenção de mediadores, uma forma de tutela que não foi confiada à constatação da incapacidade do espectador, mas a operações mais complexas, que envolviam, em larga medida, a construção de um modelo específico de educação do olhar.

Palavras Chave: Hollywood; Cineclubes; Ser do Espectador; Mediador; Educação do Olhar.

ABSTRACT

The present paper aims to problematize the consensus of the imperialism of the American cinema, by itself, to be able to explain to the satisfaction the reduction of the production of film narratives not ruled by mainstream hollywoodiano. Choosing as a central interlocutor the theoretical and methodological goals of Michel Foucault, he intends to argue how the regimes of description invented by the Brazilian and Portuguese cineclubes, from the 1950s, on the opacity of the alienated consciences by the invasion of cinematographic narratives that obscured the transparency of the relationship with the spectator, did not represent the starting point for the reconquest of self-control. On the contrary, they were the condition of the possibility of making the spectator's being available to mediator intervention processes, a form of tutelage that was not entrusted to the spectator's incapacitation but to more complex operations involving, to a large extent, the construction of a specific model of eye education.

Keywords: Hollywood; Cineclubes; Being of the Spectator; Mediator; View Education.

Artigo recebido em 02 mai. 2016.

Aprovado em 17 jul. 2016.