

o[s] tempo[s] do[s] medi@

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 7 . 2007

Cineclubes e cinefilia:
entre a cultura de massas e a cultura de elites

Paulo Granja

GRANJA, Paulo – "Cineclubes e cinefilia:
entre a cultura de massas e a cultura de elites".
In: *Estudos do Século XX*, n.º 7 (2007), p. 361-384.

Paulo Granja. Mestre em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, doutorando em História da Cultura Contemporânea, bolsheiro da FCT, Investigador de Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

De entre todos os meios de comunicação que marcaram o século XX, o cinema terá sido aquele que mais depressa viu reconhecido o seu estatuto artístico, mas que, paradoxalmente, em virtude do seu próprio sucesso enquanto “arte popular”, nunca pôde descansar e dar por definitivamente adquirido o seu lugar no panteão das artes ditas superiores. Efectivamente, embora tenha sido desde cedo defendido como a “Arte do Século XX”, o cinema, enquanto fenómeno técnico, estético e social, sofreu várias mutações que foram colocando em crise o seu estatuto e a sua legitimidade estética, continuando-se, ainda hoje, a compará-lo com as Belas Artes, numa tentativa sempre inacabada de promovê-lo à condição de “Sétima Arte”.

Uma das causas para esta permanente necessidade de legitimação prende-se, como observou Rick Altman¹, com o facto de por cada inovação tecnológica, prática social ou nova forma de exploração comercial, a identidade simples e segura desta “arte inventada”, que hoje conhecemos como “cinema”, ter sido abalada, invadida e redefinida por outras práticas culturais, aparentemente estranhas, obrigando a um longo trabalho social para que se reconstituísse a sua identidade enquanto objecto de consumo cultural.

A partir do caso específico dos cine-clubes, gostaríamos de apresentar um primeiro esboço de interpretação do processo de legitimação cultural do cinema². Mais modestamente, limitar-nos-emos, aqui, a ilustrar, cronologicamente, e de forma necessariamente breve, o modo como os cineclubes alimentaram em Portugal, entre 1924, ano de criação do primeiro clube, e 1967, ano da organização da “Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português”, pelo Cine-Clube do Porto, duas ambições aparentemente irreconciliáveis: por um lado, defender o cinema como uma arte universal, por outro, afirmar a legitimidade do cinema de acordo com critérios estéticos tendencialmente exclusivistas, ou seja, por outras palavras, como procuraram defender a cinefilia ora como uma prática cultural de massas, ora como uma prática cultural de elites³.

O presente artigo é, em grande parte, o resultado de uma reflexão iniciada no âmbito do I Seminário de Investigação “Cultura de Massas em Portugal no Século XX”, organizado pelo Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e pelo Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, e da revisão da comunicação que por nós foi aí apresentada, com o mesmo título, a 19 de Julho de 2006.

¹ Cf. ALTMAN, Rick – “Cinéma et modèle de crise”. In: *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*. Paris, avril-juin, 1995, 46, p. 73-74.

² A hipótese que gostaríamos de começar a explorar neste trabalho, seguindo Andreas Huyssens, é a de que a perpétua necessidade do cinema se reafirmar enquanto arte se deve, antes de mais, ao facto de este nunca se ter conseguido autonomizar, distanciando-se suficientemente das práticas culturais do dia-a-dia e da cultura de massas. Cf. HUYSENS, Andreas – *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. vii-16 e 44-62. De facto, dividido entre produções destinadas aos mais diversos públicos nos mais variados locais de exibição, e partilhado entre os que fizeram dele o seu objecto de desejo e paixão estética e os que o apreciavam como simples entretenimento (isto, para não falar daqueles que nunca viram nele mais do que um meio de degradação cultural e intelectual), o cinema e a “cinefilia” – o exacerbado interesse, amor ou paixão por ele despertados – mantiveram uma heterogeneidade de estatutos que relevam, em última análise, dos diferentes contextos e formas como foi recebido o cinema, isto é, dos diferentes públicos e das respectivas práticas de consumo social do cinema. A história das relações entre cineclubes, associações que, desde o início do século XX, procuraram reunir os que, em maior ou menor grau, se interessavam pelo cinema, e as diferentes práticas cinéfilas, constituirá assim um terreno privilegiado para o estudo da evolução da legitimidade estética do cinema.

³ Outros aspectos da evolução do estatuto estético do cinema e da sua relação com o público e as respecti-

A criação dos cineclubes e o primeiro esforço sistemático de afirmação do cinema como arte na Europa parecem ter-se iniciado no momento em que, devido ao aumento da exibição de cinema narrativo norte-americano no pós-guerra⁴ e à convergência entre os *media* literário e cinematográfico⁵, o cinema se começava a constituir verdadeiramente como indústria cultural e espectáculo de massas.

A frequência das salas de cinema pelas classes médias urbanas, ao encontro das quais a indústria cinematográfica cada vez mais se dirigia, incorporando as suas preferências estéticas e éticas, ao adoptar as convenções narrativas da literatura novecentista⁶, ia paulatinamente sancionando o “grande público” como última instância no juízo estético do cinema⁷, facto que não poderia deixar de alarmar as elites culturais. Com efeito, a possibilidade de inversão das hierarquias sociais devido à absorção das elites pelas massas era um tema que atravessava a cultura e política europeias desde finais do século XIX⁸, e o cinema dada a sua crescente popularidade entre as classes médias parecia confirmar os piores receios do que se convencionou designar de “desespero cultural”⁹.

A função dos cineclubes seria, assim, a de constituir e formar, para utilizar a expressão de Stanley Fish, “comunidades interpretativas” de cinéfilos¹⁰, fazendo frente à indiferenciação do público de massas das salas de cinema¹¹. Organizados em moldes associati-

vas práticas de consumo cultural que, por falta de espaço, teremos de explorar numa futura oportunidade prendem-se com as relações do cinema com as inovações tecnológicas no seio da indústria cinematográfica; com as suas relações com outras formas de expressão artística como o teatro, a literatura e a música; e com a sua convergência com outros meios de comunicação social como a imprensa e a rádio.

⁴ A indústria cinematográfica norte-americana começara há muito a apostar na clareza narrativa das suas obras, tornando-se estas mais atractivas para os espectadores das classes médias. Cf., por exemplo, BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin – *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 2003, p. 42-51; 56-57, e CARROL, Noel – *Life to those flames*. London, BFI, 1990, p. 55 e ss.

⁵ Segundo Alain Carou, a convergência da leitura de massas com o cinema, nomeadamente através da distribuição dos resumos das intrigas dos filmes nas salas e, depois, na sua reprodução integral em folheto, na imprensa periódica ou em livro, na forma cine-romance, terá contribuído decisivamente para a aculturação das classes alfabetizadas ao cinema e à sua crescente popularidade entre as classes médias. Cf. CAROU, Alain – “Cinéma narratif e culture littéraire de masse: une médiation fondatrice (1908-1928)”. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Paris, avril 2004, 51, p. 21-38.

⁶ Cf. CARROL, Noel – *Op. cit.*

⁷ Cf. MONTEBELLO, Fabrice – *Le cinéma en France*. Paris, Armand Colin, 2005, p. 13

⁸ Tema que, como o atestam obras como as de Gustave Le Bon, *La Psychologie des foules*, de 1895, ou de Oswald Spengler, *O Declínio do Ocidente*, de 1918, entre muitas outras, se encontrava estreitamente associado ao da decadência ou declínio da cultura e civilização europeia.

⁹ Cf., por exemplo, STERN, Fritz R. – *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. University of California Press, 1974; JENSEN, Geoffrey – *Irrational Triumph: Cultural Despair, Military Nationalism, and the Ideological Origins of Franco's Spain*. Reno, University of Nevada Press, 2002; ou STERNHELL, Zeev – “A modernidade e os seus inimigos: da revolta contra as Luzes à rejeição da democracia”. In: STERNHELL, Zeev (org.) – *O Eterno Retorno: Contra a Democracia a Ideologia da Decadência*. Lisboa, Bizâncio, 1999, p. 9-39.

¹⁰ O conceito de “comunidade interpretativa”, proposto por Stanley Fish em 1976, é um conceito oriundo das teorias literárias assentes na figura do leitor-intérprete, segundo o qual a apreciação estética individual de qualquer texto depende fundamentalmente de estratégias interpretativas que se baseiam em tradições culturais, convenções estéticas e experiências subjectivas partilhadas no interior de uma dada comunidade de que faz parte o leitor. Cf. FISH, Stanley – *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 14 e ss.

¹¹ Se aceitarmos, como Robert Clyde Allen e Douglas Gomery, que as audiências das salas de cinema

vos, estes clubes estruturar-se-iam em volta das concepções artísticas implícitas dos seus principais promotores, procurando desenvolver nos seus associados, através da exibição e discussão de filmes considerados dignos de apreciação estética, competências culturais específicas de interpretação do cinema como arte.

Mesmo quando afirmavam o carácter universal da arte do cinema, não era ao cinema diariamente consumido pelas massas que os cineclubistas se referiam, mas antes a uma concepção de cinema que, salvo raras excepções, se afastaria consideravelmente daquele. Essa concepção assentava numa reflexão crítica sobre os modelos de representação canónica já adoptados pela indústria cinematográfica e aceites pela generalidade do grande público. Assim, a preferência da grande maioria dos cineclubes europeus iria para os filmes de vanguarda que rejeitavam deliberadamente o realismo narrativo e pictórico que o cinema comercial começara a incorporar, precisamente para atrair as classes médias.

A apropriação por intelectuais de um espectáculo e de uma prática até então eminentemente populares, através da sua utilização culta e cultivada, revela pois a necessidade que as elites sentiam de cerrar fileiras, nomeadamente através dos cineclubes, contra a crescente influência das massas sobre a arte e a cultura, numa “ansiedade de contaminação” que Andreas Huyssen apontaria como uma das características constitutivas do modernismo estético¹².

Iniciava-se, assim, um divórcio, que haveria de persistir até aos nossos dias, entre uma cinefilia popular, pouco preocupada com o estatuto estético ou cultural do cinema, e uma cinefilia erudita ou intelectual, que se apropriaria do cinema para fazer dele uma arte. E os cineclubes ver-se-iam eles próprios, salvo raras excepções, divididos entre a necessidade de atrair o maior número de sócios para legitimar o cinema como arte universal e a vontade de ver o cinema erigido ao estatuto de arte superior, isto é, de arte de elite.

Em Portugal as coisas não terão sido diferentes. A primeira associação a poder considerar-se um cineclubes, a Associação dos Amigos do Cinema, criada no Porto em 1924¹³, proporia-se “fomentar o entusiasmo pela arte [do cinema], criando, conseqüentemente, o maior número de adeptos possível”¹⁴, tendo para o efeito uma sede descrita como “um templo onde se reúnem todos os que compreendem o grande valor da Arte do Silêncio”. Ao que tudo indica, porém, seriam poucos os sócios a frequentar esse templo, pois até uma das poucas sessões cinematográficas realizadas decorreria como “uma reunião quase familiar”¹⁵, acabando a associação por desaparecer pouco depois.

Até 1930, não terão surgido novos cineclubes, facto a que não terá sido estranho o advento do cinema sonoro. Com efeito, se, como tudo leva a crer, as preferências dos

constituem grupos “não estruturados”, então teremos de considerar os cineclubes como “comunidades altamente estruturadas”, criadas precisamente por oposição à indiferenciação do público de massas. Cf. ALLEN, Robert Clyde; GOMERY, Douglas - *Film History: Theory and Practice*. New-York, McGraw-Hill, 1985, p. 156.

¹² Cf. HUYSSSEN, Andreas - *Op. cit.* Numa expressão semelhante à utilizada por Huyssen, Susan McCabe refere-se à “ansiedade competitiva” dos meios modernistas em relação à emergência do cinema como forma de arte dominante, para explicar a apropriação do cinema pelos poetas modernistas. Cf. MCCABE, Susan - *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 18.

¹³ Cf. AZEVEDO, Manuel de - *O Movimento dos Cine-Clubes*. Lisboa, Seara Nova, 1948, p. 53.

¹⁴ “Associação dos Amigos do Cinema”. In: *De Cinematografia*. Porto, Jun., 1926, 5, s.p. Sublinhado nosso.

¹⁵ “Associação dos Amigos do Cinema. A interessante sessão cinematográfica que se realizou nesta agremiação demonstrou toda a grande simpatia que a rodeia”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 20.11.27, 34, s.p.

cinéfilos portugueses também iam para o cinema europeu de vanguarda, o som não poderia ter deixado de atingir as pretensões artísticas das elites que cultivavam a “Arte do Silêncio”. Estas temiam, acima de tudo, a perda da especificidade cinematográfica a favor de outras artes, nomeadamente o teatro e a literatura, mais facilmente apreensíveis pelo grande público. O crítico Alberto Armando Pereira, que já sonhara criar um cineclubes¹⁶, recordaria na revista *Cinema*, já em 1932, que aquilo que o

atermorizava, era a ideia dos filmes assentes nos moldes das representações teatrais, de acção construída por diálogos, películas vivendo da conversa, as quais forçosamente, haviam de [...] destruir as esperanças dos cinéfilos, que já se habituavam a ver no cinema silencioso expressões maravilhosas de arte fílmica¹⁷.

José Régio, num artigo sobre “a querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro”¹⁸, na *Presença*, queixar-se-ia, por outro lado, de que a maioria dos novos espectadores “não procura[va] emoções artísticas. Procura[va] excitações mais ou menos grosseiras, e passatempos mais ou menos acomodados à sua mediocridade”. Ainda assim, repetiria “aos admiradores da *Paradas de Amor*, *Valsas de Amor*, *Cruzeiros de Amor* [...]”¹⁹, que fora o cinema silencioso, “(essa velharia!)”, que o habituara “a ver no cinema uma das artes mais importantes do nosso tempo”.

Nos últimos estertores do cinema mudo experimental, Alves Costa, lembrando a existência, na Europa, de salas de vanguarda onde os cinéfilos iam “ver os melhores filmes, que passaram ante a indiferença do grande público das grandes salas”, desafiava na *Invicta-Cine* a “elite de cinéfilos”, os verdadeiros amigos do “cinema-arte”, a criarem um clube onde pudessem ver “ao menos algum filme abstracto”²⁰. E Rui Casanova, crítico de cinema na *Kino*, ainda alentaria a criação de um clube para os “mais apaixonados amadores dos ângulos puros, de efeitos subtis e complicados de luz, de *mise-en-scènes* esquisitas, em suma: os carolas do silêncio”²¹. Aqui residiria a originalidade do clube: “sobretudo, o silêncio seria absoluto, hermético, integral! Nem vitafones, nem movietones, nem orquerstrofones”²². Tudo calado, sem comentários inoportunos nem piadas da geral... Em suma um pequeno paraíso terrestre, a que poderíamos chamar... o templo do silêncio”.

O som, no entanto, viera para ficar, e com ele desapareceria o experimentalismo que caracterizara as vanguardas da década de 20. O público, ao contrário do que aconselhava a cançoneta da revista de *O Mexilhão* – “Teodoro/não vás ao sonoro...” – acorria ver as fitas faladas. Mas o que atraía as massas, afastava as elites, comprometida que ficava a distância, não apenas entre estes grupos sociais, mas também a que os modernistas se

¹⁶ Cf. PEREIRA, Alberto Armando – “O Cantinho dum Cinéfilo”. In: *Cinema*. Porto, 12.03.32, 8, p. 3.

¹⁷ PEREIRA, Alberto Armando – “O Cantinho dum Cinéfilo”. In: *Cinema*. Porto, 26.03.32, 10, p. 3.

¹⁸ RÉGIO, José – “Comentário: Cinema Português. *A Severa*, fonofilme de Leitão de Barros. *Douro Faina Fluvial*, direcção de Manuel de Oliveira, fotografia de António Mendes”. In: *Presença*. Coimbra, Julho-Outubro 1931, 33, p. 14-15.

¹⁹ Referências a *The Love Parade* (*Paradas de Amor*, 1930), de Ernst Lubitsch; *Libeswitzer* (*Valsas de Amor*, 1930), de Wilhelm Thiele; e *Calais-Douvres* (*Cruzeiros de Amor*, 1931), de Jean Boyer e Anatole Litvak.

²⁰ COSTA, A. – “Será possível criar um club de cinéfilos em Portugal?”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 15.03.30, 66, s.p.

²¹ CASANOVA, Rui – “O templo do Silêncio”. In: *Kino*. Lisboa, 6.11.30, 28, p. 9.

²² Referências ao sistema de som Vitafone com disco sincronizado da Warner e ao Movietones, com sistema de som óptico, da Fox Films.

tinham esforçado por demonstrar, entre a imagem cinematográfica e a realidade filmada. Com o som, o cinema conquistara definitivamente a média burguesia, mas tornava-se num simples divertimento de massas, tanto mais desprezado pelas elites, quanto mais popular se tornava²³.

Começavam, assim, a surgir novos cineclubes de carácter mais popular, mas que, como veremos de seguida, nem sempre tinham como principal objectivo legitimar esteticamente o cinema e elevar a cultura cinematográfica do público português.

Em 1931, Fernando Fragoso, na *Cinéfilo*, convencido “da multidão de cinéfilos que, amanhã, se tocassem a reunir, se iriam inscrever como sócios”²⁴, ainda sugeriria a fundação de um cineclubes com o objectivo de ensinar a arte do cinema através da exibição. Mas como observaria Armando Vieira, “em meios cinematográficos incomparavelmente superiores a Lisboa, Porto ou Coimbra. [...] não há mais do que uma dúzia de tais clubes”. Depois, à multidão de cinéfilos com que Fragoso contava, Pereira opunha, quanto muito, 20 no Porto, e 30 a 40 em Lisboa, realmente interessados no cinema-arte:

Os outros, os cinéfilos que fazem multidão, aqueles que só o são porque vão ao cinema, a esses – perca o Fernando Fragoso as ilusões! só lhes agradaria o cine-clubes se dele pudessem colher vantagens materiais compensadoras. A cultura do espírito – é triste dizê-lo, mas é assim – não lhes interessa²⁵.

Apesar destes avisos, em 1933, Alves Costa voltaria à carga, na revista *Movimento*²⁶, com um grupo de intelectuais a favor da criação de um cineclubes no Porto²⁷, insistindo na exibição de filmes clássicos e de vanguarda, ou outros “ainda pouco conhecidos porque a cretinice de certo público os expulsou das telas dos nossos cinemas após uma ou duas apresentações”²⁸. Enquanto aos clubes anteriores faltara “uma vontade decidida”, a este faltariam apenas “os verdadeiros amigos do cinema”. Os outros, como explicaria Vieira Pinto, “aqueles que vêem nas salas de cinema um pretexto apenas para dar largas à sua triste mania de conquistadores falhados”, esses não seriam precisos. Agora, “os que compreendem ser o cinema a mais expressiva das artes, a única universal, de todos e para todos; os que amam esta forma de expressão artística, sentimental e intelectual que é do nosso tempo, da nossa idade [...]; esses que são na realidade *cinéfilos*”²⁹, esses sim, eram literalmente intimados a inscreverem-se no clube. A “vontade decidida” dos intelectuais da revista revelar-se-ia, no entanto, insuficiente, e após alguns artigos, a ideia acabaria por ser esquecida.

²³ Um divertimento popular, porque barato e, por isso, acessível. Num exemplo ilustrativo, José-Augusto França descreve como o Politeama, um dos teatros que desde cedo exibira cinema em Lisboa, anunciava, em meados de 1935 – “espectáculos teatrais “a preço de cinema”, maneira de atrair público, que era sempre certo público”. Cf. FRANÇA, José-Augusto – “Ir ao cinema em Lisboa nos anos 30”. In: *Ler História*. Lisboa, 1994, 26, p. 117-124.

²⁴ FRAGOSO, Fernando – “Porque não se funda entre nós um ciné-clubes?”. In: *Cinéfilo*. Lisboa, 10.01.31, 125, p. 3.

²⁵ PEREIRA, Alberto Armando – “O Cancinho dum Cinéfilo”. In: *Cinema*. Porto, 14.05.32, 17, p. 3.

²⁶ COSTA, Alves – “Rapazes, vamos criar um club cinematográfico?”. In: *Movimento*. Porto, 1933, 12, s.p.

²⁷ Entre os colaboradores da revista encontravam-se Armando Vieira Pinto, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa, Luís Guedes de Oliveira, Leitão de Barros, José Régio, Luís de Freitas Branco e Manoel de Oliveira, entre outros.

²⁸ COSTA, Alves, – *Op. cit.*

²⁹ PINTO, Armando Vieira – “Rapazes, vamos criar um club cinematográfico?”. In: *Movimento*. Porto, 1933, 13, s.p. Sublinhado no original.

Aparentemente, os *cinéfilos*, nada queriam com os intelectuais, mas encorajados pela realização dos primeiros fonofilmes portugueses³⁰, muitos tentariam criar clubes de cinema de amador, pensando assim conseguir um passaporte para o estrelato do mundo do cinema. Entre 1931, data em que se criaria a Secção de Cinematografia no Grémio Português de Fotografia³¹, e 1933, ano em que surgiria o Grupo Único dos Amadores de Cinema em Portugal, vários grupos de cinéfilos propor-se-iam criar associações destinadas à produção de filmes. Em 1934, Aguinaldo Machado, na *Invicta-Cine*, resumia assim, depreciativamente, os seus objectivos: “dar satisfação à vaidade de meia dúzia de cinéfilos pretensiosos e inconscientes”³².

As poucas propostas de clubes apostados na exibição, surgidas até 1933, não teriam mais sorte do que as anteriores. Daí que, em finais de 1933, o crítico João Santos propusesse na *Invicta-Cine*, a organização de uma Sociedade Portuguesa de Cinematografia, que, inspirada nas sociedades científicas, teria apenas 40 sócios: “tantos quantos os “imortais” da Academia das Ciências”³³.

A rejeição do modelo associativo reflectiria a apreciação negativa do autor em relação à actuação dos cineclubes, mas também não deixaria de relacionar-se com a rejeição da cinefilia dominante entre o “grande público” e os clubes de cinema, como o revelava num artigo em que afirmava ser o “*cinéfilo* português” “uma figura ridícula e absurda que só inspira comiseração e piedade...”³⁴:

O cinéfilo não é o amigo do cinema como a etimologia parece traduzir: o cinéfilo é um maníaco pretensioso [...] Tais fantoches não possuem cultura cinegráfica. Apenas sabem recitar com entoação enfática os nomes das “estrelas” mais em voga, – e fazem versos a Marlene Dietrich e à Clara Bow pedindo uma noite de amor...

Ora, seria precisamente esta cinefilia que, segundo Santos, caracterizaria os “cineclubes e quejandos arranjinhos mais ou menos cinéfilos que estadeiam misérias e poucas vergonhas por esse Portugal fora”³⁵. Significativamente, porém, apenas um leitor, que se identificava como “Harold’ Os Lóios”³⁶, inscrever-se-ia na sociedade (e mesmo assim propondo a alteração da designação para Cine-Clube do Porto...). E as insistentemente solicitadas “quarenta pessoas de boa vontade e boas intenções” que levariam “até aos mais recônditos meios o gérmen da cultura cinematográfica”, essas, nunca chegariam a

³⁰ *A Severa*, de José Leitão de Barros, em 1931, e *A Canção de Lisboa*, de Cottinelli Telmo, em 1933, já para não falar na exibição das versões portuguesas dos filmes *Her Wedding Night* (*Noite de Núpcias*, 1930), de Frank Tuttle, e *Sarah and Son* (*A Canção do Berço*, 1930), de Dorothy Arzner, ambos com a participação da já famosa actriz do teatro de revista Beatriz Costa.

³¹ Cf. SENA, António – *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*. Porto, Porto Editora, 1998, p. 199-200, 238.

³² MACHADO, Aguinaldo – “De Lisboa”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 5.02.34, 223, s.p.

³³ SANTOS, João – “Vai organizar-se no Porto a ‘Sociedade Portuguesa de Cinematografia’”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 11.03.33, 194, s.p.

³⁴ SANTOS, João – “Uma ideia em marcha”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 25.03.33, 196, s.p.

³⁵ SANTOS, João – “Associação dos Amadores Cinematográficos de Portugal”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 25.03.33, 196, s.p.

³⁶ Numa óbvia referência ao actor cómico norte-americano Harold Lloyd.

corresponder ao apelo para acabar com o “cinéfilo petulante e risível”³⁷. Se os “cinéfilos” nada queriam com os intelectuais, “as pessoas de boa vontade e boas intenções” nada pareciam querer com o cinema.

Os primeiros continuariam, entretanto, a encher alegremente as salas de cinema para ver as suas vedetas preferidas, indiferentes às críticas dos “cinéfilos eruditos”. De tal modo que começariam a ser condenados até pelos críticos menos conservadores. José Moutinho, por exemplo, que defenderia na *Invicta-Cine* “cinema barato para o povo”³⁸, reconhecia também as insuficiências da cinefilia popular: “Ser cinéfilo não é só ir ao cinema e decorar mecanicamente os nomes e as notas biográficas dos artistas. É mais alguma coisa. Ser cinéfilo é defender o cinema como arte”.

Com o cinema sonoro parecia assim instalar-se, também em Portugal, um divórcio entre a cinefilia popular e uma outra cinefilia, aparentemente mais preocupada com o estatuto estético do cinema. De facto, apesar das suas diatribes contra a cinefilia dos que sabiam “muitos nomes de actores de cinema mas ignora[vam] por completo as “basezinhas” da cultura cinematográfica”, João Santos reconhecia que se começava a verificar uma alteração qualitativa no público das salas de cinema: “Hoje em dia, já não é uma turba apagada e inculta que vai ao cinema – que procura o cinema. [...] Hoje já é um público culto que vai ao cinema”.³⁹ Mas a avaliação do interesse cinéfilo e da cultura cinematográfica deste novo público estava longe de ser unânime.

Alves Costa, por exemplo, já denunciara a atitude de “senhores ociosos, cretinos, burgueses e meninos finos”, e de “meninas bonitas, snobs e parvos” que pateavam filmes de inestimável valor⁴⁰. Ora, se era natural que o público popular nem sempre gostasse duma “*Sinfonia duma Capital*, duma *Queda da Casa de Usher*, dum *Gabinete do Dr. Caligari* [...] por falta de uma boa cultura artística”, já o comportamento das elites era indesculpável. A propósito de sessões gratuitas que atrairiam “uma multidão compacta de gente humilde, que vê no cinema o seu divertimento”⁴¹ – Costa opunha assim à “cinefilia” mórbida de certo público elegante e educado”, o “entusiasmo fácil mas sadio” das “massas populares”. O que nos leva a suspeitar que, mais do que “cinematograficamente cultos”, os novos espectadores de cinema eram apenas mais “respeitáveis” ou, por outras palavras, de uma condição superior à dos que habitualmente frequentavam as salas no tempo do cinema mudo⁴².

Anos depois, Miguel Manjúa confirmaria a nossa suspeita ao notar, n’ *O Filme*, que “uma elevada parte do nosso público, mesmo aquele que enfileira na chamada ‘elite’, não tem qualquer preparação cinegráfica”⁴³, indo “esse público *analfacinema* – passe o termo – somente [...] assistir à exibição de películas banais”.

Seja como for, Alves Costa já chegara à conclusão, em 1931, que o termo cinéfilo,

³⁷ SANTOS, João – “Uma ideia em marcha”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 25.03.33, 196, s.p.

³⁸ MOUTINHO, José – “Um princípio a defender: cinema barato para o povo”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 8.04.33, 198, s.p.

³⁹ SANTOS, João – “Cinefilismo...”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 1.04.33, 197, s.p.

⁴⁰ COSTA, Alves – “Cretinos!...”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 28.03.31, 112, s.p.

⁴¹ COSTA, Alves – “No meio dum público popular”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 2.04.32, 163, s.p.

⁴² Ou ainda, dito de outro modo, que o que mais repugnava na cinefilia popular não era tanto a sua falta de cultura, mas antes a sua extracção social.

⁴³ [MANJÚA, Miguel] – “Nós, o público e o cinema”. In: *O Filme*. Setúbal, 22.04.34, 1, p. 2.

que a princípio lhe parecera muito feliz⁴⁴, teria de ser substituído por outro, pois utilizá-lo para designar os verdadeiros amigos da arte cinematográfica era insultá-los:

Cinéfila é aquela menina loira que vai às terças ao Águia, que usa o cabelo e abana os ombros como a Brigitte Helm e sabe de cor todas as particularidades, mesmo as mais íntimas, da vida e do viver de Ramon Novarro. [...] Cinéfila, enfim, é a minha criada⁴⁵.

O problema era que era dentre “essa turba que cresce dia a dia” que se deveriam “conquistar verdadeiros amigos para a arte das imagens em movimento”.

A formação desta cinefilia de massas não seria estranha, para além do desenvolvimento do cinema sonoro, o da imprensa especializada⁴⁶, facto que não escaparia a todos. A recorrência das críticas aos cinéfilos, acabaria por levar alguns jornalistas a insurgirem-se contra o “visível desequilíbrio com que se pretendia remediar um mal que a imprensa não soube evitar e que tão vergonhoso tem sido”⁴⁷. O mal, como denunciara Alves Costa, em 1931, estava na própria imprensa, que, ao mesmo tempo que criticava a cinefilia popular, alimentava, “a parvoíce dos rapazes cinéfilos que passam a vida a sonhar com Hollywood, a macaquear o melhor que podem os galãs em voga e a derreterem-se numa adoração lorpa pelas ‘estrelinhas’ do ecrã”, “explorando[-]lhes] habilmente a estupidéz...”⁴⁸. Mas no mesmo ano, Monteiro Ferreira, salientando a “má preparação intelectual dos cinéfilos”⁴⁹, condenava já os que, podendo, não procuravam aperfeiçoar-se, já que ser cinéfilo seria algo de bem mais humano e responsável:

Ser “cinéfilo” é saber [...] compreender a superioridade do nosso tempo; ser “cinéfilo” é saber transportar para a vida real as regalias que o século vinte nos oferece e os deveres que essas regalias nos impõem.

Como esta citação deixa adivinhar, uma outra frente crítica contra a cinefilia popular, que não contra o “povo” ou as “massas”, começava a desenhar-se a partir de meados dos anos 30, exigindo uma maior responsabilização social das artes.

Já em 1933, Fernando Barros defendia, contra os que entendiam “que a principal função do cinema é fazer esquecer a vida, a vida real, no dia-a-dia do *struggle for life*, com o seu imenso cortejo de privações, misérias e crise”⁵⁰, que “no momento actual, a princi-

⁴⁴ Na verdade, em Portugal o termo “cinéfilo” só começaria a ganhar uma maior projecção, e também uma pior conotação, com o cinema sonoro, como parece comprovar o artigo de Cottinelli Telmo em que se evocava “o tempo em que não havia cinéfilos”. TELMO, Cottinelli – “Os antepassados do sonoro”. In: *Imagem*. Lisboa, 10.05.30, 1, p. 14.

⁴⁵ COSTA, Alves – “Fragmentos. Gravatas, cinéfilos e frio”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 28.11.31, 146, s.p.

⁴⁶ Entre 1930 e 1930, surgiram 14 novas publicações cinematográficas, muitas delas de vida efémera, mas quase todas com ligações a distribuidoras, apostando fortemente na promoção do cinema nacional. Como escreve João Bénard da Costa, em relação à *Severa*, de Leitão de Barros – “desde que se anunciou a realização do filme – a 7 de Agosto de 1930 – até à sua estreia de gala, no S. Luiz, a 17 de Junho de 1931 [...] as revistas da especialidade quase nunca deixaram de lhe consagrar capas e reportagens especiais, tudo fazendo para transformar o filme em acontecimento nacional”. COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*. Lisboa, INCM, 1991, p. 52.

⁴⁷ PORTUGAL, Douglas – “A cultura cinematográfica”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 29.04.33, 201, s.p.

⁴⁸ COSTA, Alves – “Fragmentos. Gravatas, cinéfilos e frio”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 28.11.31, 146, s.p.

⁴⁹ FERREIRA, Monteiro – “Considerações cinéfilas (II). Cinéfilos e... ‘cinéfilos’”. In: *O Filme*. Setúbal, 17.06.34, 5, p. 3.

⁵⁰ BARROS, Fernando – “A ilusão do optimismo”. In: *Invicta-Cine*. Porto, 18.03.33, 195, s.p.

pal função do cinema deve ser lembrar ao mundo que o mundo existe”. Num mundo com a “inquietação do Amanhã”, o cinema “não pode[ria] limitar-se a fornecer às multidões [...] simples historietas banais e imbecis que embotem a sensibilidade e a inteligência dos espectadores, nem a popularizar mais alguns *foxs* e *rumbas*”. Não, o cinema tinha “uma missão mais elevada e mais nobre a cumprir”.

Este tipo de discurso, percebe-se, já não responsabilizava as “massas”, pela sua eventual falta de cultura, mas antes exigia que cinema se dirigisse a todos, educando-os, para poder ser reconhecido como arte de pleno direito. A concepção de cinema que aqui se afirma, uma concepção didáctico-utilitária que já se descortinava no projecto da revista *Movimento*, era devedora dos debates sobre o papel dos intelectuais e a responsabilidade social das artes que, sob influência do marxismo e da doutrina literária do neo-realismo, se agudizariam ao longo da década de 30, levando a uma crescente consciencialização política das classes médias e à consequente denúncia de artistas e intelectuais modernistas que se mantinham indiferentes aos problemas do mundo.

Como explicaria, em 1937, Manuel de Azevedo – um dos críticos marxistas que mais influência teria no pós-guerra –, dado que o cinema comercial não servia o público, mas antes o mantinha na ignorância, verificava-se a “necessidade imperiosa dum cinema sem submissão, que [servisse] o interesse e as necessidades de todos, um cinema livre” – o que só seria possível quando se ultrapassasse “o círculo vicioso de não se poderem fazer bons filmes por não darem lucro e, não havendo bons filmes o gosto do público não evoluir de forma a tornar aqueles lucrativos”. E, como dependia apenas deste remediar esta situação, Azevedo concluía: “não se espere mesmo que ele se canse; [...] Faça-se subir o nível de cultura do povo”⁵¹.

Já em 1939, Roberto Nobre referia-se, em *Horizontes de Cinema*, à “conversão” ao cinema de intelectuais como Max Reinhardt, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Luigi Pirandello e Bernard Shaw salientando que os mesmos continuavam a sentir “um legítimo desdém pelo cinema comercial e imbecilizado que aí estadeia, desprezo que todos nós, os que vemos no cinema uma grande arte [...] devemos partilhar”. Apesar de lamentar a incompreensão que persistia entre muitos intelectuais em relação ao cinema, Nobre confessava que mais dolorosa ainda, era a incompreensão dos próprios cinéfilos, verdadeiros “doentes do cinema” que lhe mereceriam uma “especial referência”, por terem feito “duma arte nobre, uma epidemia idiota”⁵². O cinefilismo, “a grande doença do século”, seria então o maior perigo para “a marcha do cinema como arte”. “O remédio para isto”, concluía também Nobre, “está na crítica e, mais do que na crítica, está no público”.

Em 1940, o crítico e realizador António Lopes Ribeiro confirmava num artigo, significativamente publicado na revista *Animatógrafo*⁵³, o descrédito em que caíra a “cinefilia”. Nesse artigo, Ribeiro abria na revista “uma inscrição de ‘cinéfilos’, na *nobre acepção da termo*”, para a criação do “Clube do Animatógrafo”, tendo em vista a dignificação do cinema e dos cinéfilos. A inscrição restringir-se-ia, no entanto, apenas aos cinéfilos “que já iam ao cinema em 1929”. Estes “cinéfilos de ontem”⁵⁴, seriam então

⁵¹ AZEVEDO, Manuel de – “O cinema e o público”. In: *Sol Nascente*. Porto, 2.03.37, 3, p. 6.

⁵² NOBRE, Roberto – *Horizontes de Cinema*. Lisboa, Guimarães & C.ª Editores, 1939, p. 88 e ss.

⁵³ RIBEIRO, António Lopes – “Não tenham medo de ser Cinéfilos!”. In: *Animatógrafo*. Lisboa, 18.11.40, 2, p. 5.

⁵⁴ RIBEIRO, António Lopes – “Onde estão os cinéfilos de há dez anos?”. In: *Animatógrafo*. Lisboa, 25.11.40, 3, p. 5. Sublinhado nosso.

“médicos, advogados, engenheiros, militares, arquitectos, comerciantes, industriais, artistas, [que] casaram, [e] tiveram muitos meninos”⁵⁵, constituindo um público respeitável, que pela idade e estabilidade familiar e profissional, podia legitimar o cinema como arte. A vantagem da inscrição, de resto gratuita, encontrar-se-ia nos convites para as “festas” promovidas pelo *Animatógrafo*, apenas se esperando dos sócios que ao frequentarem as salas de cinema, elevassem o gosto das plateias, incentivando produtores e distribuidores “a seguirem um caminho cada vez mais [...] digno da sétima arte”⁵⁶, e, finalmente, que comprassem o *Animatógrafo*, afinal “o seu ‘órgão’, o seu jornal...”. Apesar das duas sessões organizadas pelo clube⁵⁷, a falta de assinaturas e o aumento o preço do papel devido à guerra inviabilizaria a revista e o Clube. E depois deste, não parecem ter surgido, até ao final da Grande Guerra, outras propostas de constituição de cineclubes dignas de nota.

Em 1945, porém, surgiriam o Clube Português de Cinematografia (CPC), no Porto, e o Belcine, na Parede (criado em 1943 como clube de cinema de amador, começaria a dedicar-se principalmente à exibição a partir daquele ano), associações que em estreita colaboração⁵⁸, dariam o mote para a criação dum verdadeiro movimento de cine-clubes em Portugal⁵⁹.

Entretanto, apesar das dificuldades no fornecimento de película, constituir-se-iam vários clubes cinema de amador durante e imediatamente após o conflito mundial⁶⁰,

⁵⁵ RIBEIRO, António Lopes – “Cinéfilos, precisam-se!”. In: *Animatógrafo*. Lisboa, 9.12.40, 5, p. 5.

⁵⁶ “O clube e os novos”. In: *Animatógrafo*. Lisboa, 13.01.41, 10, p. 5.

⁵⁷ Organizadas pelo Clube Animatógrafo com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, do Cinema do Palácio das Exposições do Parque Eduardo VII e do Secretariado de Propaganda Nacional.

⁵⁸ As primeiras sessões organizadas por estes clubes realizar-se-iam no mesmo dia, a 23 de Março de 1946, com filmes cedidos pela distribuidora Pathé-Baby Portugal, Ltd., chegando ambos a um acordo que visava conceder regalias recíprocas para os associados de ambos os clubes. Cf. [PEREIRA, Guilherme Ramos] – “Planos variados”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Jun. 1946, p. 67.

⁵⁹ Após o Belcine, Clube da Parede, e o Clube Português de Cinematografia, que em 1947 se refundaria acrescentando ao nome inicial a designação de Cineclubes do Porto, surgiriam neste mesmo ano, o Círculo de Cinema, em Lisboa, e o Círculo de Cultura Cinematográfica, em Coimbra, dois cineclubes de vida efémera, devido à perseguição da PIDE. Aparentemente das cinzas do último, surgiria, em 1949, o Clube de Cinema de Coimbra. Em Lisboa, surgia, em 1950, o ABC Cineclubes, e, em 1951, associado à revista com o mesmo nome, o Cineclubes Imagem. No ano seguinte, seguiam-se-lhes o Cineclubes Universitário de Lisboa, criado no Instituto Superior Técnico, e, associado à revista *Visor*, e bem mais próximo do regime, o Cineclubes de Rio Maior. Depois de, em 1953, não se criar nenhum cineclubes, entre 1954 e meados de 1955 surgiram mais nove cineclubes por todo o país (o Cineclubes de Estremoz, o de Oliveira de Azeméis, o de Aveiro, o de Vila Real de Santo António, o de Braga e o de Viana do Castelo). Em 1955, por ocasião do I Encontro Nacional de Cineclubes Portugueses o movimento gabava-se assim de contar já com 15 cineclubes que se estendiam por 11 cidades e 2 vilas, representando entre 8500 e 9000 sócios. Cf. HENRY, Christel – “Le mouvement “cineclubista” au Portugal entre 1945 et 1959”. In: *Estudos do Século XX*. Coimbra, 2001, 1, p. 241-276, e GRANJA, Paulo Jorge – *As Origens do Movimento dos Cine-Clubes em Portugal, 1924 – 1955*. Coimbra, FLUC (Policiado – Dissertação de Mestrado), 2007.

⁶⁰ Durante a guerra, criar-se-iam, em Lisboa, o Clube de Cinema de Amadores em 1940, e, entre 1939 e 1941, seriam criados, só no Porto, quatro clubes – o Condor Cine Clube, o IFA, o ADA e a SFA (Sociedade de Filmes de Amadores). Cf. BERNARDO, António – “Planos Variados”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Jul. 1946, p. 79. Após 1945, surgiriam os Pinguins Cine-Clube, da Amadora, o Club Artístico de Cinema de Amadores, de Belém, a União Cineastas Amadores, da Matinha, e o Círculo de Amigos do Cinema, do Porto, entre outros. Cf. PELAIO, Jorge – “O ‘Belcine’”. In: *Visor*. Lisboa, 04.11.2.46, 3, p. 7.

apresentando-se alguns como cineclubes por recusarem serem vistos apenas como grupinhos de “aspirantes a cineastas”⁶¹. Como recordaria, no entanto, o crítico Jorge Pelaio, um dos dirigentes do Belcine que pretendia distanciar este clube das suas origens,

um cine-clube não é um clube de cinema de amadores, mas de amadores de cinema, agrupando assim, os que admiram o cinema como espectáculo construído por outrem e os que, por outro lado, desejam “fabricar” o seu cinema⁶².

A questão continuava a gerar polémica entre os clubes de cinema de amadores e os cineclubes – que viam naqueles “clubesitos” de jovens cinéfilos “romanticamente apaixonados pelas ‘vedetas’, colecionando-lhes fotos”, ou “planeando lançar-se na Produção quando fossem ‘grandes’” – mas também no CPC, onde havia quem visse no cinema de amadores uma forma de criar um cinema livre dos constrangimentos do cinema comercial⁶³.

O crescente interesse do público⁶⁴, a legitimação internacional do cinema⁶⁵, e a responsabilização social das artes, levariam a exhibição a impor-se rapidamente nas associações cinematográficas⁶⁶, com o conseqüente declínio dos clubes de cinema de amadores. De facto, quando no rescaldo da guerra, a questão da divulgação cultural e da edu-

⁶¹ Idem, *Ibidem*.

⁶² Idem, *Ibidem*.

⁶³ Cf. PEREIRA, Guilherme Ramos – “O ‘Círculo de Amigos do Cinema’ do Porto e as suas directrizes”. In: *Visor*. Rio Maior, 18.12.46, 5, p. 6.

⁶⁴ O número de espectadores de cinema em Portugal quase que duplicaria até finais da década de 40, acompanhando de perto uma tendência europeia que se vinha a acentuar desde finais dos anos 30. Cf. SORLIN – Pierre, *European Cinemas. European Societies, 1939-1990*. London and New York, Routledge, 1991. Ver particularmente o capítulo 3 – “A Golden Age”, e as páginas 82-83. Em Portugal, entre 1937, ano em que o Instituto Nacional de Estatística começa a ter dados sobre o número de espectadores das salas de cinema, e 1945, o número de espectadores passou de 7.591.000 para 20.437.000, número que iria estabilizar até 1953, ano em que se começa a verificar novo crescimento que alcançaria o seu valor máximo em 1956, com 27.030.000 espectadores. Cf. Dados estatísticos do Instituto Nacional de Estatística.

⁶⁵ Como prova dessa legitimação, refira-se a legislação de apoio à produção cinematográfica aprovada em vários países europeus, como, por exemplo, a Loi d'Aide à l'Industrie Cinématographique, de 1949, em França, e a Legge per la Difesa del Cinema Italiano, também de 1949, em Itália; a criação de vários cursos, escolas, centros e institutos universitários inteiramente dedicados ao cinema, como, por exemplo, o Institut des hautes études cinématographiques de Paris, em 1945, o Instituto de Filmologia na Sorbonne, em 1947, e o curso de Storia e Critica del Cinema, na Universidade de Roma, já no início dos anos 50. São também de referir, as várias revistas especializadas em cinema, surgidas no pós-guerra, com projecção internacional, como, por exemplo, *Filmcritica*, em 1949, *Les Cahiers du Cinéma*, em 1951, *Cinema Nuovo*, em 1952, *Positif*, em 1953, ou ainda os Festivais de Cinema de Cannes, a partir de 1946, e o de Veneza, a partir de 1947. E a própria difusão do movimento dos cine-clubes a nível internacional, a partir da constituição da Federação Internacional dos Cine-Clubes em 1947, não pode deixar de ser interpretada, pelo menos em parte, como uma forma de valorização do cinema por um público cada vez mais exigente em termos culturais. Embora se possa argumentar que também em Portugal se criaria o Fundo do Cinema Nacional, logo em 1948, e com ele a Cinemateca Nacional, não se poderá negar que a intervenção estatal no campo do cinema estava fortemente marcada por um cunho nacionalista que dificilmente se poderia coadunar com os critérios estéticos que se tinham vindo a definir, internacionalmente, para o cinema como arte.

⁶⁶ Como o revela o Belcine, ao afirmar, em 1947, não querer confinar as suas actividades a “meia dúzia de pessoas endinheiradas”, mas antes dirigir-se “às grandes massas”, aceitando “a obrigação de contribuir de qualquer forma para a cultura do nosso povo. O cinema não pode ser dispensado da vida moderna e a sua missão tem de ser nobre.”. Vide “Porque é que o Estado não impulsiona a obra dos cineclubes?”. In: *Cinema*. Lisboa, 2.01.47, 8, p. 12.

cação popular se tornaria premente nas democracias ocidentais, como forma de prevenir o fascínio das massas pelo fascismo⁶⁷, o cinema viria a ser considerado um meio privilegiado de abolir a distância entre as elites e as massas, adquirindo uma legitimidade artística e cultural que até então nunca tivera.

Assim, na palestra inaugural do CPC, Manuel de Azevedo, depois de revelar que já tentara criar um cineclube nos anos 30 que apenas conseguira seis inscrições – mas recebera centenas de “cartas, com fotografias, de candidatos às glórias de Hollywood”, verificando-se “que havia menos amigos do cinema do que pretendentes aos títulos de ‘ases’ e de ‘estrelas’ [de cinema]” –, constatava que já existia então “um público numeroso que frequenta o cinema e o aprecia como manifestação de arte e elemento de cultura”.

Em Portugal, apesar do conservadorismo das elites tradicionais e da sua recusa em aceitar o cinema como arte⁶⁸, a legitimidade entretanto adquirida pelo cinema no estrangeiro ia, de facto, ao encontro do desejo de afirmação social de uma nova elite intelectual que, para além de partilhar de uma concepção emancipatória de cultura⁶⁹, em tudo oposta à concepção de cultura do Estado Novo, tinha origem nas classes médias, de formação média ou superior, que, desde o sonoro, investira no cinema como objecto privilegiado dessa mesma cultura.

Como explicaria Jorge de Sena, na primeira sessão do Círculo de Cinema, em 1947, os cineclubes surgiriam como núcleos educacionais “do gosto do grande público e, sobretudo, como núcleo catalizador da consciência social que esse público tem, não só o direito, mas o dever de possuir”⁷⁰, tornando-se, por outro lado, indispensáveis para que o cinema exprimisse a “profunda e séria visão artística” desejada por um público que tentando distinguir-se do frequentador comum das salas de cinema, se tornaria cada vez mais exigente nas suas escolhas cinematográficas. Uma elite, portanto, que pretendia ver socialmente reconhecida uma forma de expressão em que se tinham habituado a ver a arte do século XX, mas que continuava a ser encarada pela grande maioria dos espectadores como um simples passatempo⁷¹.

Dáí que os cineclubistas tivessem de legitimar o cinema desenvolvendo estratégias que tinham como objectivo final o reconhecimento pelo grande público. Manuel de Azevedo, confessaria mesmo, em 1948, que “a ambição última do cineclubismo deve[ria] consistir em abranger um número cada vez maior de espectadores, a ponto de vir a confundir-se com o público genérico dos cinemas”⁷².

⁶⁷ Cf., por exemplo, MONTEBELLO, Fabrice – “Les intellectuels, le peuple et le cinéma”. In: *Une histoire économique du cinéma français (1895-1995)*. Paris, l’Harmattan, 1997, p. 166 e ss, e AURENTY, Jean François – *Le mouvement ciné-club en France dans l’après-guerre (1945-1955)*. Paris, Maîtrise de Cinéma – Université Paris III, 1994, p. 6-11.

⁶⁸ Veja-se, por exemplo, a obra de NEVES, J. A. da Cruz – *Cinema e Cultura*. Coimbra, Edições Estudos, 1946, em que o autor considera o cinema o mais “poderoso instrumento de incultura e atrofamento intelectual do mundo moderno” (p. 36).

⁶⁹ A que não seria alheia a influência da doutrina neo-realista na cultura portuguesa do pós-guerra.

⁷⁰ SENA, Jorge de – “Na inauguração do ‘Círculo de Cinema’”. In: *Sobre Cinema*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 43-47.

⁷¹ Não será, de resto, por acaso que o rápido aumento do número de cineclubes que se verifica em meados da década de 50 coincide com o drástico aumento do número de espectadores de cinema e de diplomados. Cf. GRANJA, Paulo Jorge – “O Cinema como Arte: Intelectuais, Cineclubes e a Crítica de Cinema”. In: PITA, António Pedro; TRINDADE, Luís (coord.) – *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*. Coimbra, Ariadne, 2006, particularmente notas 9 e 29.

⁷² AZEVEDO, Manuel de – *O Movimento dos Cineclubes*. Lisboa, Seara Nova, 1948, p. 56.

Do ponto de vista da legitimação cultural do cinema, tornava-se indispensável elevar a cultura cinematográfica das massas de modo a levá-las a exigir das salas comerciais a exibição de obras de qualidade e influenciar, desse modo, a própria produção cinematográfica. Longe de pretenderem restringir-se a reduzidos círculos de elites, como terá acontecido com a maior parte dos cineclubes nos anos 20, os do pós-guerra iriam, numa atitude que, à distância, só pode ser qualificada de paternalista, alimentar a ilusão de que conseguiriam abolir a distância que os separava das massas, levando-as, sem transigir com os seus gostos, a alterar drasticamente a sua relação com o cinema.

Como observava Manuel de Azevedo, em 1956, se entre o analfabeto e o sábio havia ainda um abismo,

As diferenças não [seriam] tão grandes, nem impossíveis de vencer [...]. Ao público que procura cultivar-se corresponde a chamada “elite” que procura divulgar e alargar o conhecimento e o gosto pelo saber e pelas artes. No ponto de encontro estará o fim dos tais paradoxos – aparentes e reais⁷³.

Para isso, tornava-se necessário convencer, antes de mais, as elites tradicionais, pois só estas teriam o capital simbólico necessário para legitimar o cinema, junto de uma burguesia urbana ainda demasiado próxima das classes trabalhadoras para não recear a desclassificação social e cultural. Por outro lado, enquanto associações cujos dirigentes eram na sua maioria intelectuais, no sentido mais lato do termo, os cineclubes não poderiam deixar de ambicionar o reconhecimento dos seus pares.

O apelo dirigido aos intelectuais, para que demonstrassem um maior interesse pelo cinema, continuaria, pois, a ser um dos temas recorrentes nos discursos de críticos e cineclubistas do pós-guerra.

Assim, em 1947, Pedro Lousada, do Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra, ao referir-se a uma sessão do CPC, em que se exibira um filme “difícil” como *Sonho de uma noite de Verão*⁷⁴, notava que “a massa dos espectadores era [apenas] formada por operários, empregados de escritório e estudantes”⁷⁵, prova do “desinteresse das “elites” pela cultura e uma afirmação de presença por parte daqueles mais compreensivelmente alheios a estas questões”. Pouco depois de ter escrito que o “movimento cineclubístico em grande escala” que se esboçava, o levava a crer no “aparecimento de uns largos milhares de espectadores que procurarão no cinema não um divertimento, um ‘ópio’ [...], mas sim uma verdadeira manifestação de arte”⁷⁶, aquando do I Encontro de Cineclubes Portugueses, em Coimbra⁷⁷, em 1955, Eurico da Costa, do Cineclube Imagem, admitia

que a grande maioria dos intelectuais portugueses vivem absolutamente à margem do Cinema, ignorando-o como Arte, ou absorvendo como fonte elementar de recreação ou informação, mas nunca uma das manifestações artísticas mais válidas da nossa época⁷⁸.

⁷³ AZEVEDO, Manuel de – *À margem do cinema nacional*. Porto, Cineclube do Porto, 1956, p. 41.

⁷⁴ *Sonho de uma noite de Verão* (A Midsummer Night’s Dream, 1935), de W. Dieterle e Max Reinhardt.

⁷⁵ LOUSADA, Pedro – “Uma sessão do Clube Português de Cinematografia”. In: *Gazeta de Coimbra*. Coimbra, 05.06.47, p. 3.

⁷⁶ COSTA, Eurico da – “Um imponente movimento que cria raízes”. In: *Diário de Lisboa*, Lisboa, 6.04.55, p. 13.

⁷⁷ Cf. HENRY, Christel – *Op. cit.* p. 241-256.

⁷⁸ COSTA, Eurico da – “O Encontro de Coimbra. 3) Cineclubismo e Intelectuais”. In: *Diário de Lisboa*. Lisboa, 21.09.55, p. 7.

Os cineclubistas não perdiam, por isso, uma oportunidade de chamar a atenção para o interesse manifestado por alguns dos principais vultos da cultura portuguesa pelo cinema e, muito particularmente, pelos cineclubes. Só para darmos dois exemplos de uma estratégia que se prolongará até aos anos 60, Rui Barbosa, futuro fundador do Círculo de Cultura Cinematográfica de Coimbra, chamava a atenção, já em 1945, para uma afinidade entre homens de letras como Miguel Torga, José Régio e João Gaspar Simões, que cumpria, segundo ele, extremar: “O seu interesse pela arte das imagens”⁷⁹. E em 1947, Roberto Nobre, referindo-se às sessões do Círculo de Cinema, salientava, por sua vez, que muitos dos seus espectadores eram “de primeira água, mesmo de alto valor intelectual, como António Sérgio, que não tem faltado nunca”⁸⁰.

Embora considerando, como escrevia Pedro Lousada na *Vértice*⁸¹, o cinema como a “arte democrática no sentido de uma [mais] ampla ressonância popular” – ou talvez, precisamente, por isso –, os dirigentes cineclubistas, não poderiam deixar de apreciar a distinção que lhes era conferida pela adesão destes intelectuais ao cinema e ao cineclubismo. Afinal, como escrevia Eurico da Costa, “um cineclubista não é um espectador normal de uma sala de exploração cinematográfica. Deve ser um indivíduo que ultrapassou esse estado ‘primário’, num gesto que passará a defini-lo perante os outros e o ambiente, para encontrar nesta forma de arte que é o Cinema [...], uma grande manifestação do espírito”⁸². Na mesma linha, também o Cineclub de Vila Real de Santo António, escrevia que “entre um espectador dum Cine-Clube, como tal, e um frequentador das habituais sessões de ‘pura distração’, existe aquela diferença que existe entre um ‘estudioso’ e um ‘curioso’”, admitindo que “os cine-clubistas pretendem constituir um *elenco* esclarecido”⁸³.

Em termos bastante mais elitistas, outros cineclubes assumiriam claramente o seu carácter exclusivista. Em 1954, por exemplo, o ABC não resistiria gabar-se de uma notícia do *Diário de Notícias*, que, referindo-se-lhe, falava de “cine-clubes de cine-puritanos”:

Estes clubes de amadores de cinema estão para o grande público como os conventos estão para o mundo católico. Ali só entram os iniciados ou os que sentem vocação de prosélitos⁸⁴.

No ano anterior, o Cine-Clube Universitário de Coimbra, obrigado que fora a abrir à população coimbrã uma iniciativa que pretendia “em ambiente estritamente universitário”⁸⁵, ressaltava que embora não podendo criar “um grupinho de nefelibatas cinéfilos, procurou-se a todo o transe salvar a pureza das intenções iniciais”. E em 1955, a revista *Estudos*, do CADC, louvando o esforço do movimento cine-clubista, lembrava que, tendo “primacialmente uma finalidade cultural, [o movimento cineclubista] é con-

⁷⁹ BARBOSA, Rui – “Três homens da ‘Presença’ e o Cinema”. In: *Filmagem*. 03.05.45, 18, p. 5 e 10.

⁸⁰ NOBRE, Roberto – “O Círculo de Cinema no Capitólio”. In: *Seara Nova*. Lisboa, 16.08.47, p. 253.

⁸¹ LOUSADA, Pedro – “A propósito do Círculo de Cultura Cinematográfica em Coimbra”. In: *Vértice*. Coimbra, Abr. 1947, 45, p. 384.

⁸² COSTA, Eurico da – “Consciência do fenómeno cinematográfico”. In: *Diário de Lisboa*. Lisboa, 8.06.55, p. 7.

⁸³ Programa da 7.ª Sessão do Cine-Clube de Vila Real de Santo António, 28.02.56, s.p. Sublinhado nosso.

⁸⁴ Relatório, Contas e Parecer do Conselho Fiscal do Exercício de 1954. Lisboa, ABC Cine-Clube, [1955].

⁸⁵ “O Círculo de Cultura Cinematográfica – Cine-Clube Universitário de Coimbra”. In: *Estúdio*. Lisboa, 12.11.53, 15, p. 7.

sequestramente um movimento de escol – pois é bom não o esquecermos, toda a actividade cultural responde a uma exigência de escol”.

É claro que estas tendências elitizantes não seriam estranhas às orientações políticas dos clubes – sem com isto querer dizer-se que eram exclusivas dos cineclubes mais à direita. Mas os mais preocupados com a divulgação em massa da cultura cinematográfica, viam-se na obrigação de contrariá-las, viessem elas de onde viessem. Eurico da Costa, por exemplo, explicava no artigo citado, que se a percepção do cinema como arte constituía “a carta de alforria” do cineclubista, este não deveria cair, na tentação “de ver nisso um emblema de elite”. E para que não restassem dúvidas, reafirmava que o cineclubismo só atingiria “as suas totais finalidades quando se verifica[sse] a existência de uma massa de associados que saiba exigir do cinema o que ele deve ser”.

Quando no final dos anos 50, o movimento dos cineclubes contava com cerca de 30 000 sócios⁸⁶, começava, paradoxalmente, a tornar-se evidente, não só o fracasso da divulgação da cultura cinematográfica pelas massas, como o divórcio que se estabelecera entre os dirigentes e os sócios cineclubistas⁸⁷. António Tiago Acabado (organizador e fundador de vários clubes no Alentejo) constataria, em 1958, a estagnação do movimento cineclubista, e António Augusto Sales estimava, passados três anos, que em cada 100 sócios cineclubistas, 80 sê-lo-iam apenas por motivos económicos:

Importante [para esses sócios] é que, adentro dos seus conceitos de cinema, a película lhes agrade [...]. E qualquer massa associativa com tais características encontra-se no mesmo estado de esclarecimento da outra massa de público que, ao domingo vai, despreocupadamente ao cinema⁸⁸.

Normalmente, concluía Sales, nem uma, nem outra “possui preparação cinematográfica ou de qualquer ordem cultural”. A responsabilidade por esta falta de preparação dever-se-ia aos que saídos “forçosamente de um sector mais evoluído” se tinham esquecido, por isso, de avaliar conscientemente “a formação intelectual das massas”. Com efeito, enquanto movimento essencialmente dirigido por intelectuais, o movimento dos cineclubes deixar-se-ia enredar nas contradições de todos os movimentos emancipatórios de elite com pretensões anti-elitistas. Ou como escreveria Sales, ao pretenderem formar um novo espectador português, os cineclubistas tinham-se esquecido de “considerar o grau de receptibilidade intelectual daqueles a quem se dirigiam”.

Apesar do relativo insucesso quanto à divulgação cinematográfica pelas massas, os cineclubes terão, directa ou indirectamente, contribuído de forma decisiva para ultrapassar, a resistência dos intelectuais em reconhecer o cinema como fenómeno de cultura.

Em 1951, após referir-se a um passado em que “espíritos argutos e até brilhantes” tinham sido de uma incompreensão gritante para com o cinema, Manuel de Azevedo constatava que quando se falava “de arte do nosso tempo”, lá vinham “os intelectuais – incluindo os de “mais puro toque” – [...] a público dar a sua opinião”. Os intelectuais

⁸⁶ Cf. HENRY, Christel – *Op. cit.* p. 241-256.

⁸⁷ Cf., por exemplo, “Expansão da Cultura Cinematográfica”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Ago.-Set. 1959, 107, p. 1748-1749.

⁸⁸ SALES, António Augusto – *Diário de um espectador de cinema*. Torres Vedras, Tip. A. União, 1961, p. 50. Cf., também, “Funções dos Cine-Clubes”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Abr. 1962, 122, p. 2117.

teriam pois compreendido que de nada servia “manter uma atitude reaccionária ou de premeditada indiferença, quando as realidades superam os seus pontos de vista fora-de-época”⁸⁹. Manuel Gama, corroboraria, em 1959, a análise de Azevedo, denunciando ironicamente “os tradicionais e cansados lugares comuns repetidos solenemente” sempre que se perguntava aos intelectuais pelo cinema: “evidentemente que me interesse pelo cinema, como por tudo o que moderno”; “com certeza que gostaria de ver os grandes temas da nossa literatura retratados pelo cinema português, convencido que estou que o cinema é uma forma de expressão verdadeiramente do nosso tempo”⁹⁰. Ainda que Azevedo e Gama não o pareçam perceber, estas observações vinham precisamente confirmar o sucesso das suas estratégias para conseguir fazer os intelectuais reconhecer a legitimidade cultural do cinema, uma vez que até os mais renitentes se inibiam de repetir argumentos já “desclassificados e de nulo efeito no público”, e se sentiam obrigados a mostrarem-se convencidos de que o cinema era a forma de expressão verdadeiramente do nosso tempo. A ironia é que para fazerem tais profissões de fé, os intelectuais não precisavam de estar realmente sensibilizados para o cinema, e muito menos de considerá-lo como mais do que um simples divertimento de massas que, quando muito, já não deslustrava frequentar. As declarações públicas de simpatia poderiam simplesmente revelar o conformismo com o discurso intelectual que os cineclubistas, apesar de pouco numerosos, tinham conseguido impor na opinião publicada.

Azevedo, sempre optimista, observara já, no entanto, que, como em qualquer outra arte, havia um público que ia ao cinema não apenas para distrair-se, mas “por necessidade e anseio cultural” – “um público não tão pequeno como muito julgam, mas ainda assim minoritário, de diverso nível e *diferentes exigências*”⁹¹. De facto, desde meados da década de 50 que se começaria a quebrar uma certa uniformidade no movimento cineclubista e na crítica cinematográfica dele mais próximo, desenvolvendo-se, até certo ponto, uma bipolarização estética do movimento. Influenciados pelos escritos de André Bazin, pelos *Cahiers du Cinéma* e pela *Nouvelle Vague*, uma nova geração de cineclubistas formar-se-ia contrariando os dogmas estéticos da geração anterior⁹², desvalorizando a “universalidade” da arte do cinema, em nome da visão subjectiva do “autor”.

As “diferentes exigências” que distinguiam esta nova geração, manifestar-se-iam, logo em 1958, na polémica que oporia, entre outros, José Ernesto de Sousa, do Cine-Clube

⁸⁹ AZEVEDO, Manuel de – *Perspectiva do Cinema Português*. Porto, Cineclubes do Porto, 1951, p. 21.

⁹⁰ Esta denúncia é particularmente significativa por vir de um crítico de cinema próximo do regime (M. Gama era chefe da Comissão Nacional de Educação de Adultos), e por sugerir que, apesar daqueles “lugares comuns”, as elites tradicionais portuguesas não teriam consciência das “consequências sociológicas da introdução de uma forma de divertimento, evasão e cultura, em escala maciça e nunca observada, numa sociedade em plena crise de evolução ou de mutação”, numa resignada aceitação da cultura de massas que, apesar da ironia que atravessa toda a obra, não podemos deixar de aproximar do discurso do “desespero cultural”. Cf. GAMA, Manuel – *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa, Edições Ática, 1959, p. 86-87.

⁹¹ AZEVEDO, Manuel de – *A margem do cinema nacional*. Porto, Cineclubes do Porto, 1956, p. 40-41. Sublinhado nosso.

⁹² É assim que, em 1956, surgiria o Centro Cultural de Cinema, criado por João Bénard da Costa, Pedro Tâmen, Nuno Bragança e Nuno Portas, entre outros, cineclubes este, de orientação católica, que viria, com o Cine-Clube Universitário de Lisboa, a proceder – sob as acusações de “formalismo” e “idealismo” estéticos por parte de outros cineclubes – a uma revalorização do cinema norte-americano e à defesa do “cinema de autor”.

Imagem, a António Escudeiro, do Cine-Clube Universitário de Lisboa. Escudeiro, depois constatar que o cinema ainda não tinha conseguido “balizar os seus elementos constitutivos”⁹³, reclamaria na revista *Imagem*, o nascimento de um “cinema puro”, isto é, um cinema livre de outras formas de expressão e de qualquer compromisso com a realidade social – o que, embora não fosse explicitamente afirmado, implicava também a rejeição de qualquer compromisso com as expectativas dos espectadores de cinema. Ernesto de Sousa, que enquanto redactor da *Imagem*, publicara o artigo de Escudeiro numa tentativa de “‘surpreender’ no ovo” esta concepção de cinema que surgia entre os cineclubes⁹⁴, – tanto mais quanto lhe parecia tratar-se de “um novo formalismo, um arcaísmo: cinema pelo cinema, arte pela arte”⁹⁵ –, não podia deixar de confundir a afirmação ostensiva da autonomia do cinema e do autor em relação às outras artes e à vida, com a deturpação “da verdadeira função de cultura cinematográfica”⁹⁶. A liberdade dos adeptos do cinema puro, observava Sousa, não era “a de toda a gente, mas uma liberdade interior e existencial...” que só quem possuísse a “estranha e intuitiva inteligência”, e “a arguta subtilidade” descritas por Escudeiro poderia usufruir⁹⁷.

Entretanto, multiplicar-se-iam os apelos à Fundação Calouste Gulbenkian, instituída em 1956, com finalidades caritativas, científicas e culturais, para que encarasse o cinema com a mesma atenção dada às outras artes⁹⁸, tendo mesmo sido sugerido por Roberto Nobre, em 1961, a criação de uma espécie de “supercineclube” às expensas da Fundação⁹⁹. O apoio da Fundação ao cinema, “correspondendo aos anseios de tantos que labutam pela dignificação da arte cinematográfica entre nós”, viria em 1966¹⁰⁰, insistindo a Gulbenkian que apenas se interessaria “por um cinema de índole estritamente cultural”¹⁰¹. A nova geração de cineastas conseguiria, a partir daí, um mecenas com que, justamente, esperava poder contar para libertá-la dos constrangimentos do mercado, o mesmo é dizer do gosto do grande público.

⁹³ ESCUDEIRO, António H. – “De uma tendência moderna: o cinema puro”. In: *Imagem*. Lisboa, Set., 1958, 23, p. 384-387.

⁹⁴ Uma concepção ou “tendência crítica” que, como admitia Ernesto de Sousa, não era uma tendência isolada, tendo-se antes “manifestado através de um dos Cine-Clubes portugueses mais activos – o Cine-Clube Universitário de Lisboa”. Id., *Ibidem* [introdução de José Ernesto de Sousa], p. 384.

⁹⁵ Idem, *Ibidem*.

⁹⁶ A REDACÇÃO – “O cinema em nome do qual nós falamos”. In: *Imagem*. Lisboa, Nov., 1958, 24, p. 428-434 e 466.

⁹⁷ Na mesma linha, Viriato Camilo, também membro do Cine-Clube Imagem, perguntava-se, ironicamente, se sendo o cinema puro o da inteligência, ou da subtilidade, significaria isso que ele só seria acessível a um reduzido número de pessoas, inteligentes e subteis? Mas, se assim fosse, teriam “sido o teatro de Shakespeare ou o cinema de Charlot falhos de inteligência e subtilidade só porque foram compreendidos imediatamente pelas massas?” Idem, *Ibidem*, p. 466.

⁹⁸ Segundo António de Macedo, em entrevista a Paulo Cunha, a Fundação nunca considerara apoiar o cinema por não considerá-lo “como objecto de expressão cultural ou artística, mas exclusivamente como indústria”. Vide CUNHA, Paulo – “Os filhos bastardos”. *Afirmção e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)*. Coimbra, FLUC (Policopiado – Dissertação de Mestrado), 2005, p. 48 e ss.

⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 49.

¹⁰⁰ Entretanto, a Fundação começara já, a partir de 1961, a atribuir bolsas de formação no estrangeiro e a apoiar financeiramente o Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa (1964-65) e o Cine-Clube Universitário de Lisboa. Cf. CUNHA, Paulo – *Op. cit.* p. 50.

¹⁰¹ “A Gulbenkian vai auxiliar o cinema português”. In: *Celulóide*. Rio Maior, Nov. 1966, 106, p. 1.

Em 1963, antes da estreia de *Os Verdes Anos*, filme que marcaria a ruptura estética do chamado Cinema Novo, o seu realizador, Paulo Rocha, que passara como sócio pelo Centro Cultural de Cinema, ilustraria, de certa forma, essa vontade de independência face ao público de cinema, num inquérito da revista *O Tempo e o Modo*. À pergunta se “pelo facto de ter o cinema especiais possibilidades de atingir um público muito vasto e muito diferente”, se deveria entender que também tinha “responsabilidades de ordem moral e social”, Rocha responderia que não lhe parecia “justo atribuir ao facto quantitativo uma importância de maior. Trata-se de uma arte como as outras”¹⁰².

Como se percebe, a diferença de concepções de cinema em causa jogava-se também na definição de um espectador ideal, ou melhor, na relação que, à semelhança do que se passava nas outras artes, se deveria (ou poderia) fundar entre o cinema e o seu público, estabelecendo-se uma ruptura com o que a geração anterior de cineclubistas acreditava ser a “missão do cinema”. Em 1965, Manuel Queirós, na *Celulóide*, defendia que “a luta travada pelos intelectuais dedicados ao cinema só pode[ria] ser bem sucedida [...] por procedimentos de alargamento cultural ao âmbito das massas populares”¹⁰³, mas quando no ano seguinte, António-Pedro Vasconcelos, do Cine-Clube Universitário de Lisboa, publicava na revista *O Tempo e o Modo*, o artigo “O Cinema na Idade da Razão”¹⁰⁴, não fazia mais do que confirmar essa ruptura, ao acusar a geração dos cineclubes, de ter passado “constantemente ao lado do assunto falando de tudo menos de cinema, isto é, do mundo e do olhar dos cineastas”.

Ainda que Vasconcelos o ignorasse de forma ostensiva, com evidentes intuítos polémicos, seria precisamente a “geração dos cineclubes” a conseguir ultrapassar “a resistência dos intelectuais em reconhecer o cinema como fenómeno de cultura”¹⁰⁵, tornando possível, a partir de finais dos anos 50, a afirmação inequívoca do cinema como arte em Portugal. Nunca se falou e se escreveu tanto sobre cinema como entre 1945 e meados dos anos 60, período áureo do movimento dos cineclubes. Apesar de pouco numerosos, seriam eles a conseguir impor uma nova forma de *ver* o cinema, o que permitiria à geração seguinte *fazer* um outro cinema. Como recordaria o insuspeito Bénard da Costa, “a ideia de uma ‘nobreza’ do cinema foi, até 1945, coisa de raríssimos para raríssimos [...] só o movimento cineclubista venceu essa cruzada, por razões, muitas vezes excêntricas ao fulcro delas”¹⁰⁶.

Se, como estamos convencidos, Bénard da Costa estiver certo, paradoxalmente, o movimento dos cineclubes, que procurara afirmar a universalidade do cinema, conseguiria legitimar o cinema não através da divulgação da cultura cinematográfica pelas massas, mas sim pela formação de pequenos núcleos de cinéfilos oriundos das elites intelectuais que acabariam por rebelar-se contra a cultura cinematográfica da maioria dos cineclubes.

¹⁰² [ROCHA, Paulo] – “Inquéritos. Cinema”. In: *O Tempo e o Modo*. Lisboa, Jun., 1963, 6, p. 149.

¹⁰³ QUEIRÓS, Manuel – “cinema e intelectuais”. In: *Celulóide*. Rio Maior, Jun. 1965, 90, p. 11.

¹⁰⁴ VASCONCELOS, António-Pedro – “O cinema na idade da razão”. In: *O Tempo e o Modo*. Lisboa, Maio-Jun., 1966, 38-39, p. 651-656.

¹⁰⁵ VASCONCELOS, António-Pedro – *Op. cit.* p. 652.

¹⁰⁶ COSTA, João Bénard da – *Os filmes da minha vida, os meus filmes da vida*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 224.

É como se, para retomarmos a análise de Pierre Bourdieu sobre os campos culturais¹⁰⁷, depois dos cineclubes do pós-guerra terem procurado legitimar o cinema desenvolvendo estratégias de reconhecimento por fracções das elites culturais, na esperança de que esse mesmo reconhecimento irradiasse depois pelas massas, as novas elites cinéfilas, formadas em grande parte por aqueles cineclubes, tivessem afirmado o cinema não apenas como arte popular, mas como arte *superior*, interessando-lhes, única e exclusivamente, o reconhecimento dos seus pares – isto é, o reconhecimento daqueles a quem reconheciam as mesmas competências de apreciação estética. A elite cinéfila que mais investiria no cinema como arte rejeitaria as estratégias de legitimação do cinema junto do grande público dos cineclubes, a favor de outras instâncias de consagração do cinema como arte¹⁰⁸, prescindindo gradualmente das sessões cineclubistas, e contribuindo decisivamente, desta forma, para o declínio do movimento dos cineclubes.

De facto, em 1967, reconhecendo abertamente a perda de vitalidade do movimento o relatório “O Ofício do Cinema em Portugal” que resultaria do encontro de realizadores, críticos e cineclubistas na “Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português”, organizada pelo Cine-Clube do Porto e patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, atribuía essa perda de vitalidade à

desconfiança oficial acerca do movimento [que] acabou por reduzir a sua vitalidade a partir sobretudo de 1959, ano em que chegou a ser proibido um 5.º Encontro marcado para Torres Vedras. Em dez anos, o Movimento perdeu mais de 20.000 sócios e actualmente apenas funcionam 18 cineclubes, quando naquela época havia cerca de 40¹⁰⁹.

O relatório escondia o facto da crise do movimento ser mais profunda, e, como vimos, anterior às repressões mais musculadas do regime¹¹⁰. Mas ao salientar que a renovação da cultura cinematográfica a que se assistira nos anos anteriores, não fora “um acontecimento fortuito, mas sim fruto de um clima geral de entusiasmo criado à volta

¹⁰⁷ Cf. BOURDIEU, Pierre – *Les règles de l'art. Genèse et structure de champ littéraire*. Paris, Édition du Seuil, 1998, p. 355 e ss.

¹⁰⁸ Como a imprensa especializada, onde se iria gradualmente impor, a(s) cinemateca(s) ou os festivais de cinema internacionais. Significativamente, o realizador Paulo Rocha referir-se-ia, em 1964, aquando da realização do Festival de Cinema de Lisboa, aos festivais de cinema “como uma das facetas mais positivas do cinema actual”. Vide ROCHA, Paulo – “Teoria e Prática dos Festivais”. In: *O Tempo e o Modo*. Lisboa, 1964, 12, p. 81.

¹⁰⁹ In: MONTEIRO, Paulo Filipe – *Autos da Alma – Os guiões de ficção de cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa, FCSH/UNL (Policopiado – Tese de Doutoramento), 1995, p. 647.

¹¹⁰ Ironicamente, como referira a revista *Celulóide* um ano antes, “nunca o movimento cine-clubista cont[ara] com tanto apoio oficial [...] através do SNI, da Federação de Cine-Clubes e da própria Cinemateca Nacional”. Cf “O que se passa com os cine-clubes?”. In: *Celulóide*. Rio Maior, Jan. 1966, 97, p. 3. É certo que este apoio pressupunha a subordinação dos cineclubes às organizações corporativas ligadas ao cinema, e que vários cineclubes ver-se-iam obrigados a encerrar ou suspender as suas actividades (o artigo referia 18 cineclubes nessa situação), fosse por dificuldades financeiras, fosse por intervenção da PIDE. Mas a constatação da estagnação do movimento por António Tiago Acabado, por exemplo, dá-se ainda antes da proibição do Encontro de Cineclubes marcado para Torres Vedras. O facto de uma das primeiras campanhas contra o movimento dos cineclubes, ocorrida logo após o I Encontro de Cineclubes, em 1955, não ter tido, apesar da sua inusitada violência, consequências entre as massas associativas dos dois principais clubes visados, nem tão pouco na criação de novos cineclubes, leva-nos a crer que o declínio do movimento em meados dos anos 60 se deve muito mais a razões sociais do que à repressão do Estado Novo. Cf. GRANJA, Paulo Jorge – *Op. cit.* p. 177 e ss.

do cinema pelos cine-clubes, e que o seu aparecimento é consequência directa do declínio destes¹¹¹, o “Ofício” sugeria que o movimento dos cineclubes teria sido vítima do seu próprio sucesso, o que, pelo menos em parte, talvez não estivesse muito longe da verdade.

Senão vejamos. Enquanto em 1959, na revista *Cinema de Amadores*, não se concebia nos cineclubes “a fixação de snobs, diletantes vanguardistas, de exigências intelectuais e estéticas, ridículas em aglomerados compostos naturalmente de mentalidades diferentes, onde apenas uma reduzida minoria estaria ao nível das suas elevadas capacidades¹¹², volvidos três anos, a mesma revista, salientando a importância do preço acessível das sessões cineclubísticas, afirmava lastimosamente que “até que prova em contrário seja feita, estamos em crer que o grande público dos Cine-Clubes não constitui aquela selecção de cultores da Arte cinematográfica que se pretende criar ou reunir¹¹³”:

Se o grande número dos actuais sócios das suas colectividades se contenta em ver filmes em boas condições económicas, isso não significa êxito. Mas se uma minoria se manifesta descontente com a insuficiência de elementos [...] isso quererá dizer que a missão [dos cineclubes] não está a ser cumprida.

Já em 1964, num artigo significativamente intitulado “Renovar para não morrer”, publicado na revista *Cinema de Amadores*, afirmava-se que, em meia dúzia de anos, o movimento dos cineclubes provaria «a sua insuficiência como meio de bastar aos desejos e aos sonhos mais loucos de alguns apaixonados do cinema que aspiravam ver no cineclubismo um modo de glorificação da Sétima Arte¹¹⁴. A maioria dos sócios preocupava-se menos com a cultura cineclubista do que com o passatempo que lhe era proporcionado. Ora, segundo o articulista, “elementos nestas condições estariam realmente a mais na colectividade¹¹⁵”.

Um dos motivos de perda de vitalidade do movimento encontrar-se-ia, sem dúvida, na “crise orientação” dos cineclubes, limitando-se a maior parte deles, segundo Manuel Machado da Luz, “a apresentar filmes seleccionados mais ou menos arbitrariamente¹¹⁶, sem terem em conta o “aspecto ‘cinematográfico’ da obra”, “imperdoável omissão” que se repetiria em todos os programas e sessões, pois, os “Cine Clubes portugueses copia[re-se-iam] entre si¹¹⁷. Essa crise, por sua vez, dever-se-ia ao cansaço de uma geração de dirigentes pouco sensíveis aos valores de modernidade que vinha a ser defendidos pela nova geração¹¹⁸. Mas pouco ou nada havia então a fazer.

¹¹¹ In: MONTEIRO, Paulo Filipe – *Op. cit.* p. 647.

¹¹² “Expansão da Cultura Cinematográfica”. In: *Op. cit.* p. 1748.

¹¹³ “Funções dos Cine-Clubes”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Abr. 1962, p. 2117.

¹¹⁴ “Renovar para não morrer”. In: *Cinema de Amadores*. Lisboa, Jan. 1964, p. 2275.

¹¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 2274.

¹¹⁶ LUZ, Manuel Machado da – “Sobre a programação”. In: *Celulóide*. Rio Maior, Out. 1964, 82, p. 16.

¹¹⁷ “Funções dos Cine-Clubes”. In: *op. cit.* p. 2118.

¹¹⁸ Só para darmos dois exemplos da defesa desses valores, refira-se que Nuno Portas mantinha, desde 1956, a rubrica “Cinema Novo” no *Diário de Lisboa*, e em 1959, José-Augusto França afirmava, numa compilação das críticas anuais escritas entre 1949 e 1959 para a revista *Seara Nova*, terminarem-se as mesmas numa “altura em que parece estar a nascer uma nova crítica. Eles cobrem um período – por assim dizer, intercalar – durante o qual se gerou e desenvolveu o movimento dos cineclubes, e ao fim do qual despontou, em gente mais nova, de formação cineclubista e com interesses culturais, estéticos e sociológicos alargados, uma consciência crítica atenta a valores de modernidade”. FRANÇA, José-Augusto – *Dez Anos de Cinema*. Lisboa, Sequência, 1959, s.p.

Ainda existiria, é certo, segundo Machado da Luz, uma multidão considerável de sócios, “essa substância essencial à transformação do espectador indiferente em entusiasta apaixonado da arte”, mas o que implicitamente se iria afirmando, é que essa transformação não teria (ou talvez nem poderia) ser para todos.

De facto, os filmes seleccionados, a deficiente metodologia pedagógica, o carácter hermético de muitos textos dos programas das sessões, oriundos “dos *Cahiers du Cinéma* ou revistas congéneres” podiam

“espantar” um público que, *a priori*, desconfia do que encerram designações como *arte*, habituado como está a que lhe sejam revestidas de uma cor aristocrática que tende a fazê-las significar algo de obscuro, impenetrável ao comum dos mortais e, finalmente, muito fastidioso¹¹⁹.

Mas como Machado da Luz realçava,

o simples facto de determinados filmes terem sido valorizados, o simples facto de terem existido no movimento cineclubista certas acções culturais perfeitamente válidas criou um certo público apto para qualquer “aventura” cinematográfica, um público diminuto, mas cuja influência, fora dos círculos cineclubistas, teve por vezes [e continuaria a ter], uma real importância¹²⁰.

A crise por que passava o movimento, poderia afinal oferecer aos cineclubes as melhores condições para que ele cumprisse *finalmente* as suas funções: “Só uma população reduzida, como se supõe existir agora nos nossos cineclubes, poderá levar estes pela única via que lhe deve ser facultada: a da divulgação do bom Cinema como forma de Arte ao serviço da Cultura”¹²¹.

Em menos de meio século fechava-se assim um círculo. A arte que os cineclubes do pós-guerra tinham procurado legitimar, afirmando a sua “universalidade” no quadro de uma valorização democrática (ou, pelo menos, “democratizante”) das massas, voltava, tal como nos anos 20, a afirmar-se contra o grande público, em nome da autonomia da arte e do criador artístico, no seio dos próprios cineclubes.

Entre a cultura de massas e a cultura de elites, os cineclubes e a cinefilia talvez tenham, afinal, apenas sido vítimas das exigências contraditórias da experiência estética, que o século XX viria exacerbar: a atracção pelo carácter exclusivo de uma experiência eminentemente individual e a necessidade de comunicar essa experiência a um universo social de pertença. Uma experiência que aproxima, ao mesmo tempo que distingue, inserindo, como sugere Ted Cohen, o sujeito estético em *comunidades* que definem as dimensões da sua sensibilidade e, acrescentaríamos nós, da sua identidade social¹²².

¹¹⁹ LUZ, Manuel Machado da – *Op. cit.* p. 16.

¹²⁰ Idem, *Ibidem*.

¹²¹ “Renovar para não morrer” – *Op. cit.* p. 2275.

¹²² Seguindo Ted Cohen, a separação entre o que aqui chamámos de arte de massas e arte de elites, assentaria na dualidade das relações inter-pessoais e no significado transpessoal que atribuímos a determinados objectos que consideramos dignos de apreciação estética, constituindo a arte o foco de uma comunidade de carácter mais ou menos alargada, conforme o número e a profundidade de relações sociais que nela se justificariam. Cf. COHEN, Ted – “High and low thinking about high and low art”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. ASA, 1993, Vol. 51, 2, p. 151-156.

No século que também já foi descrito como sendo o do indivíduo e das massas, o cinema – espectáculo colectivo a que cada espectador assiste no anonimato das salas escuras, independentemente da sua condição social, cultura, idade ou sexo –, constituiria o *medium* que melhor reflectiria, no seu próprio estatuto, as tensões sociais e estéticas do momento, não podendo deixar de merecer, quanto mais não seja por isso, a justa designação de “arte do século XX”.