



O DESENVOLVIMENTO DO CINEMA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DOS CINECLUBES PARA FORMAÇÃO CULTURAL

Milene Silveira Gusmão¹

Resumo: Este trabalho refere-se ao percurso sócio-histórico dos clubes de cinema no Brasil e ao papel desses espaços de sociabilidade para formação cultural de gerações que vivenciaram a experiência do cineclubismo. Faz isto, tomando como referência a articulação temática entre cultura e desenvolvimento, especialmente pela importância desse engate na contemporaneidade, e a questão do desenvolvimento como uma entre outras tantas alternativas de lidar com a questão do tempo e da mudança histórica. Considera que as ambiências de sociabilidades propiciadas pelos cineclubes possibilitou a formação de agentes de diversas gerações que compartilhavam a percepção de que o cinema se constituía numa manifestação cultural, ao mesmo tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a manutenção ou transformação de atitudes humanas e condutas cotidianas. Compreende que esse percurso de aprendizado intergeracional possibilita atualmente a retomada de práticas cineclubistas no país, assim como viabiliza a formulação de políticas públicas para difundir e apoiar em diversos espaços sociais, especialmente nas escolas, a criação de clubes de cinema.

Palavras Chave: Cultura, desenvolvimento, cinema, cineclubes, formação cinematográfica

Foram inúmeros – e ainda o são – os Clubes dos Amigos da Sétima Arte, desde aquele fundado por Riccioto Canudo, o autor do manifesto das sete artes de 1911. Os cineclubes têm sido, para algumas gerações, o santuário que fez do cinema uma forma privilegiada de recuperar o contato com o mundo, de re-conectar com a natureza e com o que a alienação moderna (a segunda natureza) estaria sonhando à humanidade num cenário de automatização, massificação e empobrecimento da experiência.

Ismail Xavier (2007, p. 29)

A produção e o consumo cinematográfico no mundo contemporâneo estão perpassados por articulações e tensões que remetem ao engate entre cultura e desenvolvimento, ou seja, relações que dizem respeito à interconexão entre processos

¹ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora e professora do Curso de Especialização em Educação, Cultura e Memória da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb e pesquisadora do Grupo de Pesquisa sobre Memória, Cultura e Desenvolvimento da Universidade de Brasília.

sociais que possibilitaram tanto o desenvolvimento tecnológico e comunicacional como resultaram na globalização e na preponderância dos mercados. Não há mais dúvidas que, no âmbito da cultura, os mercados de produção e consumo de bens culturais constituem parte significativa das atividades econômicas que geram riquezas e criam empregos diretos e indiretos por todo o planeta. A maior distribuição de bens simbólicos por redes de comércio mundial deu à esfera cultural um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da humanidade. As indústrias do entretenimento e dos direitos autorais que integram, cada vez mais, o filme, o vídeo, a música, a televisão, as revistas e a difusão por satélite e a cabo, constituem sistematicamente os focos de debates nos âmbitos de agências responsáveis por acordos multilaterais. A cultura tornou-se referência para o desenvolvimento do capital. Entretanto, na contrapartida desse movimento, não há como desconsiderar que a ampliação da produção e o ganho econômico crescente não têm se refletido diretamente em mudanças significativas na melhoria da formação cultural e educacional, nem tampouco na ampliação das condições de consumo para grande parte das populações mundiais.

Em se tratando do cinema e do audiovisual, pode-se constatar que parte dessa situação deve-se à preponderância da distribuição de produtos audiovisuais por corporações transnacionais de informação e entretenimento, que, ao se constituírem, foram estabelecendo assimetrias nas relações de mercado, atualmente caracterizadas por um alto grau de concentração e desequilíbrios na produção e distribuição de bens simbólicos. Esse fator, por sua vez, colocou em pauta, de maneira mais explícita, a discussão sobre a capacidade dos Estados nacionais para regulação e controle dos campos culturais mediante a formulação e a implementação de políticas públicas capazes de viabilizar e proteger a produção nacional. Percebe-se aí que as tensões estabelecidas nesse contexto foram resultantes principalmente da compreensão de que o cinema e o conjunto das atividades audiovisuais constituem um setor estratégico tanto para o desenvolvimento cultural e econômico dos Estados nacionais como para a inserção mais equilibrada dos países emergentes no âmbito da globalização. Essa argumentação e o seu contraponto são marcantes no Brasil quando da discussão sobre o projeto de criação da Ancinav, entre 2004 e 2005.

Nesse sentido, as recentes informações estatísticas sobre o assunto são exemplares. O circuito brasileiro de exibição dispõe, atualmente, segundo informações da Filme B, de 2.100 salas. Estas estão localizadas em apenas 8% dos municípios

brasileiros, geralmente em multiplexes com ingressos que chegam a custar R\$ 21,00. Os lançamentos dos filmes pelas *majors* chegam a ocupar mais de um terço do circuito com apenas um filme (Homem Aranha 3 estreou em 869 salas, Piratas do Caribe 3 estreou em 789 salas, Shrek 3 estreou em 660 salas e Quarteto Fantástico estreou em 574 salas). Com esse *ranking*, o Brasil está de volta, em 2007, à lista dos dez melhores mercados internacionais para o cinema americano. Ocupa o nono lugar, ficando atrás apenas do Reino Unido, Canadá, Alemanha, França, Japão, Espanha, Austrália e Itália e ganhando do México, que ocupa o décimo lugar. Os dados são de um estudo realizado pela Motion Pictures Association (MPA), publicado pela Revista Hollywood Repórter, o que pode indicar maior investimento em salas multiplexes no Brasil, por parte dos exibidores internacionais. O estudo indicou ainda que, em 2006, a receita gerada por filmes das *majors* chegou a 491 milhões de dólares (incluindo os negócios de cinema, DVD e televisão). Houve um aumento de 14% em relação à arrecadação de 2005 (431 milhões de dólares) e de 26% em relação a 2004 (390 milhões de dólares).

Apesar das estatísticas dessa complexa configuração, observa-se, na contrapartida desse processo – articulado tensamente entre corporações transnacionais e governos nacionais –, que se estruturam mundialmente redes compostas por instituições e organizações não-governamentais preocupadas em viabilizar expressões e consumos audiovisuais em outros circuitos promotores da divulgação e do acesso às produções que não alcançam o hegemônico circuito comercial. Destacando-se aqui, como expressão dessas redes, a ampliação do número de festivais e mostras (competitivas ou não), que viabilizam, no Brasil e no mundo, a exibição das mais diversas produções cinematográficas e o intercâmbio entre cineastas, produtores, intelectuais e artistas.

Essa configuração, observada na longa duração, explicita ações articuladas por certas redes e instituições que demonstram como certas práticas já vinham se constituindo no decorrer do tempo, bem como estas também se referiam a percursos de aprendizagem constitutivos das dinâmicas do cinema, realizados historicamente em decorrência do desenvolvimento do gosto pela arte cinematográfica. Sendo assim, interessa neste artigo tratar o assunto a partir da observação das tessituras de formação do gosto para o consumo cinematográfico, levando em consideração os processos de circulação dos saberes e fazeres a este relacionados, implementados por gerações distintas de produtores e espectadores, tanto nos fluxos entre os diferentes agentes e instituições no desenvolvimento de práticas como nas condições de transmissividade entre as gerações, destacando-se aí o papel dos cineclubes na formação cinematográfica.

Desta perspectiva, pode-se afirmar que teia de ações humanas que desenvolveu o cinema foi ao longo do processo histórico, estruturando ambiências de sociabilidade, aprendizados e instituições, ao tempo em que delineou as profissões do âmbito cinematográfico. No Brasil e no mundo, os fluxos e relações entre as pessoas possibilitaram combinar desenvolvimentos tecnológicos, instituições e criatividade às necessidades humanas relacionadas à arte e ao entretenimento. Além das sociabilidades propiciadas pelas ambiências de consumo cinematográfico que acabaram por formar o grandioso público da sétima arte, foram surgindo no percurso de seu desenvolvimento, agentes envolvidos na produção dos filmes, críticos, jornalistas especializados, revistas especializadas, cineclubes, encontros e seminários, mostras e festivais, cursos livres e departamentos nas universidades, escolas e institutos de cinema. Enfim, surgiram a partir das possibilidades de compartilhamento propiciadas pelo consumo coletivo de filmes, diversas organizações e ou instituições que tomaram o cinema como uma questão a ser tratada.

Tomar o percurso de formação dos cineclubes nesse trabalho significa retomar a questão do cinema como ambiente comunicativo da práxis humana, propiciado pela emergência do tempo livre dedicado às atividades de lazer, pelas transformações que atingiram os mais diversos níveis da experiência coletiva, que foram estimuladas, sobretudo pelo contexto de formação dos Estados Nacionais e pelo deslocamento ocorrido na comunicação humana, no cotidiano, a partir do desenvolvimento de novas tecnologias. Bem como, significa tratar do percurso de formação de gerações que se iniciaram na sétima arte a partir desses ambientes de sociabilidade marcados por aprendizados miméticos experimentados por meio do consumo simbólico.

Sendo assim, tomando por referência a afirmação de Said (2007, p. 29), de que *podemos conhecer as coisas segundo o modo como foram feitas* é significativa para dar conta tanto das regularidades como das mudanças das condutas humanas propiciadas pelos dispositivos de aprendizados miméticos ou reflexivos e os formatos da transmissão de conhecimentos. Sabe-se que a produção e a difusão do conhecimento desde os mosteiros medievais, passando pelas escolas e chegando aos atuais dispositivos eletrônicos e audiovisuais de comunicação sempre se constituíram em fonte de poder. Como também se sabe que a transformação nos modos de circulação do conhecimento e nas percepções no mundo contemporâneo expressam mudanças na diversificação e descentralização do saber. Ao que parece, no percurso constitutivo dos aprendizados de cinema marcados pelos desempenhos de matrizes culturais como a dos

clubes de cinema, pode-se ainda hoje perceber permanências discursivas que articularam produção estética e formação humanística, nas quais estão explicitadas uma certa preocupação com a maneira como circulam na contemporaneidade os conteúdos audiovisuais, quase sempre alinhados com a razão competitiva dos mercados globalizados.

Dessa perspectiva analítica torna-se interessante, visando o objetivo deste trabalho, voltar à atenção ao desenvolvimento das vivências e práticas socioculturais que viabilizaram a circulação de saberes e fazeres relacionados ao consumo do cinema, destacando os percursos dos clubes de cinema, principalmente porque compreende-se que estas ambiências de formação possibilitaram, no curso da experiência brasileira, uma ordem seqüencial de vivências geracionais portadoras de um padrão de aprendizagem transmitido intergeracionalmente, na qual se constata que saberes apreendidos em experiências anteriores foram reforçados nas gerações posteriores. Melhor dizendo, trata-se de perceber no atual momento da definição das políticas públicas para o cinema e o audiovisual no país, em que percursos de aprendizado estão ancoradas as proposições que integram o Programa Mais Cultura², do Ministério da Cultura, quando propõe a criação de 14 mil cineclubes em escolas públicas do país até 2010.

Segundo Aristarco (1961, p.108), foi Riccioto Canudo, italiano residente na França desde muito jovem, que, na tentativa de aproximar do cinema poetas, pintores, arquitetos e músicos, criou o *Club des Amis du Septième Art – Casa*. Canudo³ foi uma importante referência da teoria cinematográfica e da denominação do cinema como sétima arte quando escreveu o “Manifesto da Sétima Arte” e um texto sobre estética da arte cinematográfica, ambos publicados em 1911. Em 1920, Louis Delluc, o mais próximo seguidor de Canudo, criou a palavra *Ciné-Club*⁴, nomenclatura para organização que tomasse a perspectiva de Canudo: agrupar amantes do cinema. Canudo e Delluc militavam por um cinema francês de qualidade livre das pressões econômicas e com uma postura *avant-garde* artística. Em junho do mesmo ano, Delluc organizou um primeiro encontro no cinema parisiense Pepinière, onde André Antoine e Émile Cohl

² Programa do Ministério da Cultura que teve o seu lançamento no dia 4 de outubro de 2007, em Brasília, como parte da agenda social do governo, com a pretensão de ampliar a ação do Estado para tornar acessível aos brasileiros bens e serviços culturais.

³ Canudo, segundo Walter da Silveira (1966) era um italiano de cultura francesa, que tinha amigos como Apollinaire, Picasso, Fernand Léger, Ravel e Stravinsky, e desde 1911 se interrogava sobre a vocação e a especificidade do cinema. Julgava que o cinema deveria ver mais a interioridade que a exterioridade das coisas, fazendo dos estados da alma sua finalidade superior.

⁴ Essa expressão também se referia ao *Jornal du Cine-Club*, lançado por Delluc em 14 de janeiro de 1920.

realizaram conferências sobre a sétima arte. O *Casa*, segundo Lisboa (2007, p. 353), tornou-se um espaço de encontros entre intelectuais, artistas e milionários diletantes. Estes últimos financiavam alguns experimentos da *avant-garde* francesa, que muitas vezes os envolviam em escândalos pela radicalidade dos projetos artísticos apresentados. Os artistas envolvidos nesses projetos defendiam que o cinema deveria ser uma arte com especificidade estética, independentemente do valor comercial de seus filmes. Tal atitude, ligada muito mais à crítica cinematográfica que à produção, se preocupava em consolidar bases da teoria e da estética da sétima arte.

Na França, a primeira sessão oficial de um cineclube, projeção de filmes seguida de debate, deu-se em 14 de novembro de 1921, no cinema Colisée, em Paris, onde segundo registros de Lisboa (2007, p. 352), foi exibido o filme expressionista alemão *O Gabinete de Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1919). No entanto, o *Casa* não se estabelece como um cineclube, o que só acontece em 1925, quando Charles Léger funda o *Tribune Libre du Cinema*, porém a atividade do cineclube não emplaca por muito tempo, assim como o cineclubismo francês que só retorna com força depois da Segunda Guerra Mundial, em 1945, quando foi fundada a Federação Francesa de Cine-Clubs, sob a presidência de Germaine Dullac, contando inicialmente com sete cineclubes e 2.000 sócios filiados (Mitry: 1963, p.51).

Pouco tempo depois do cineclube francês, surgiu, no Brasil, o primeiro cineclube, fundado em 1928, por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, no Rio de Janeiro, que se chamava Chaplin Club⁵. Mentor da cultura cineclubista no Brasil e herdeiro da tradição da vanguarda francesa, o Chaplin editou a revista *O Fan*, órgão divulgador do cineclube, e exibiu, em primeira mão, em 1931, *O Limite*, de Mário Peixoto, filme brasileiro mais importante do período. Depois do Chaplin, outra iniciativa só aconteceu em 1940, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, quando foi fundado por Paulo Emílio Salles Gomes⁶, Francisco Luís de Almeida Salles, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, dentre

⁵ Segundo Favereto (2004:10), o nome desse pioneiro clube de cinema, no rastro do qual muitos outros se formaram, se tornou testemunho da extensa e duradoura fascinação pelos filmes de Chaplin entre os intelectuais, escritores e artistas, que erigiram Carlitos em emblema da luta pelo novo humanismo propiciado pelo cinema.

⁶ Paulo Emílio Salles Gomes aprimorou suas idéias sobre os cineclubes após o seu exílio na França em 1937 e o seu contato com a experiência francesa do *Front Populaire*, que aconteceu entre 1936-1938, quando alguns cineclubes populares foram abertos com a intenção de promover uma educação popular através do cinema. De volta ao Brasil, Paulo Emílio junto com os amigos funda o Clube de Cinema de São Paulo, espaço que possibilita a exibição de filmes europeus. Além disso, publica a revista cultural *Clima*. Em 1946, quando o Clube de Cinema reabre, Paulo Emílio parte mais uma vez para Europa, ficando por 10 anos na França, onde atuou como representante da filmoteca do MAM-SP. Nesse período além de freqüentar o curso de cinema no *Institut des Hautes Etudes Cinematographiques* (IDHEC), foi correspondente da revista *Ahemi* e do *Jornal O Estado de São Paulo*, onde divulgou através de seus escritos o movimento cineclubista internacional no Brasil.

outros, o Clube de Cinema de São Paulo, que teve vida curta, pois foi interdito pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Funcionando com exibições clandestinas a partir de 1941, só foi oficializado depois da Segunda Guerra Mundial, em 1946, quando se uniu ao Museu de Arte Moderna (MAM) e se transformou em filмотeca do museu, o embrião da futura Cinemateca Brasileira. Mantendo anualmente uma série de atividades, como exibições cinematográficas, cursos e seminários, contribuiu significativamente para a formação em cinema, pois funcionava como escola de cinema num tempo em que estas ainda não existiam no Brasil. Ao mesmo tempo, serviu de referência para a organização de outros cineclubes, como o Clube de Cinema de Porto Alegre e o Clube de Cinema de Minas Gerais, dentre outros, fundados em Santos e Fortaleza no final da década de 40.

Em função dessas organizações que começam a se espalhar pelo país a partir da década de 1940, pode-se perceber uma ampliação da estruturação dos ambientes de formação do gosto para o consumo cinematográfico, bem como dos processos de circulação de saberes e fazeres a estes relacionados. Essa primeira fase do cineclubismo no país, apesar de ter sido de caráter restrito, pois as discussões não se ampliavam para além do pequeno grupo de intelectuais interessados em cinema, propiciou um novo formato de exibição e apreciação de cinema, que se ampliou no Brasil a partir da década de 50, quando surgiram vários cineclubes no país. Dentre esses, o Clube de Cinema da Bahia, fundado por Walter da Silveira (advogado trabalhista) em 1950, e o Cineclub de Marília, a mais duradoura das experiências cineclubistas no Brasil, que funcionou de 1952 até os anos 1990.

Os cineclubes comparecem como organizações atuantes, que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos lugares do mundo. Segundo Lisboa (2007, p. 359), as atividades promovidas pelos cineclubistas na América Latina (especialmente no Brasil, Argentina e Cuba)⁷, respeitando as especificidades de cada país, foram responsáveis pela abertura de um intenso debate intelectual internacional sobre os impasses da implantação de uma

⁷ Na Argentina o cineclubismo também começa a se desenvolver entre os anos 1930 e 1940, como no Brasil, ligado aos intelectuais e ao projeto de formação da identidade nacional cosmopolita, tendo como referência os centros europeus como Roma e Paris. Nas duas décadas seguintes uma nova geração de cineastas e críticos se engaja na formação da Federação Argentina de Cineclubes e na sua articulação à Federação Internacional de Cineclubes, criada na França em 1947. Fernando Birri, crítico e cineasta argentino foi membro ativo e participante do Cineclub de Santa Fé que possibilita em 1956 a criação da Escola Documentarista de Santa Fé. Em Cuba, nos anos 1950, eram atuantes, realizavam projeções de filmes europeus, principalmente italianos e franceses. Essas projeções eram movimentadas pelos debates entre jovens cinéfilos que se tornaram críticos e cineastas, como Tomas Gutierrez Alea, Alfredo Guevara, Julio Garcia Espinosa, Guillermo Cabrera Infante entre outros. A esse respeito consultar Xavier (1978) e Lisboa (2007).

indústria cinematográfica com preocupações sócio-culturais em países com mercados onde a hegemonia da produção norte-americana já era preponderante. Esses debates foram marcados pela discussão da renovação temática para a produção de cinema nacional, destacando o cinema como produto cultural. Nas diversas revistas e boletins informativos dos cineclubes observam-se discussões teóricas nas quais o cinema comparece como importante meio para difusão cultural e formação de públicos com elevada capacidade crítica.

Essa importância do trabalho realizado pelos cineclubes no âmbito cultural foi tema de um relatório apresentado por Rudá de Andrade⁸ numa reunião de especialistas promovida pela Unesco e pela associação Columbianum, em junho de 1961, em Santa Margherita Ligure, na Itália. O relatório elaborado a pedido da Unesco tratava da ação dos clubes de cinema e das cinematecas da América Latina para o desenvolvimento da cultura. Segundo Gomes (1981, p. 349-352), o relatório elaborado por Rudá tinha cerca de 80 páginas e dizia respeito às atividades cineclubistas do Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Peru, Uruguai e Venezuela. As informações oriundas desses sete países indicaram que nas grandes capitais o modelo vigente do cineclubismo era o europeu (onde prevalecia a reunião de pessoas que demonstram tanto a predileção por essa forma artística como o interesse em aprofundar os conhecimentos sobre a sétima arte), já nas pequenas cidades o papel do cineclubes tinha uma importância distinta, note-se a referência ao assunto registrada no relatório:

Num número crescente de cidadezinhas espalhadas pela imensidão latino-americana, o clube de cinema está sendo o eixo e a mola da vida artística local. É graças a ele que se criam estruturas de vida intelectual, e através dele que se abrem para jovens exclusivamente cinéfilos, os horizontes da literatura, do teatro, da música e das artes plásticas. Numa dessas cidades, criou-se uma escola de ensino superior, e o professor de Literatura Inglesa confessa que só conseguiu atingir esteticamente os alunos através do clube de cinema recém-criado. Nessas localidades longínquas da Venezuela, Argentina e Brasil, ou de qualquer outro país latino-americano, o clube tende a ultrapassar o seu papel de simples difusão intelectual e artística, para transformar-se num dos núcleos mais intensos da vida social, num órgão sensível de receptividade à inovação de idéias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes (Gomes: 1981, p. 350).

No Brasil, o trabalho realizado por cineclubistas e críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, em São Paulo, Walter da Silveira, em Salvador, Jacques do Prado Brandão e Ciro Cerqueira, em Belo Horizonte, Plínio Sussekind Rocha e Alípio Barros no Rio de Janeiro e Paulo Fontoura Gastal, em Porto Alegre, entre os anos 40 e 60 do século passado, criou condições para a realização de encontros entre cinéfilos das

⁸ Rudá Poronominare Galvão de Andrade, filho de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, nessa época (anos 1960), segundo informações de Pulo Emília Gomes Salles (1981), exercia a função de conservador adjunto na Cinemateca Brasileira.

diversas regiões do país, que compartilhavam a percepção do cinema como manifestação cultural, ao tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas. Dessa forma, esses espaços sociais constituíram-se expressivos das memórias do nosso tempo. Esse argumento se refere às múltiplas dinâmicas ensejadas por afinidades de consumo e gosto, que espaços como esses viabilizaram por meio do compartilhamento de práticas atualizadas pela lógica do *habitus* internalizado tanto na estima quanto na cognição dos agentes sociais. O que aponta para a importância do movimento instaurador dos clubes de cinema e para as inúmeras atividades e organizações que foram se constituindo historicamente em decorrência das vivências nesses espaços de sociabilidade.

Outro fator que contribuiu para o crescimento dessa atividade no Brasil, embora seja pouco tratado pela historiografia do cinema brasileiro, foi o forte movimento de orientação católica que estimulava a cultura cinematográfica e a fundação de cineclubes. Nesse sentido, é importante registrar que em 1953, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou o Centro de Orientação Cinematográfica, sob a presidência do padre Guido Logger, tendo como objetivo principal a formação de espectadores. Essa ação da Igreja Católica mobilizou recursos e pessoas para implantação de uma política para a atividade cineclubista, que promoveu cursos e formou equipes para difundir seu modo de organização. Para isso, investiu na publicação de livros e apostilas. Estima-se que chegou a cem o número de cineclubes sob o comando da Ação Católica no Brasil.

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, o cineclubismo brasileiro organizou-se em torno de entidades federativas. Em 1956, Carlos Vieira fundou o Centro dos Cineclubes do Estado de São Paulo (Ccesp). No Rio de Janeiro, nesse mesmo ano, foram fundados os cineclubes da Escola de Belas Artes, da Aliança Francesa e o Centro de Cultura Cinematográfica, que se integraria ao Museu de Arte Moderna, transformando-se mais tarde em Cinemateca do MAM. Esse ambiente de intensa atividade cineclubista propiciou, em 1957, a criação do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes (GEC/UME). Surgiram, ainda, cineclubes que promoviam suas atividades em faculdades, escolas secundaristas e museus.

Resultante desse percurso, o cineclubismo foi uma das principais marcas do movimento cultural dos anos 1950 e 1960 do último século. Esse movimento, marcado pela renovação do teatro, pelo surgimento de importantes inovações na música popular

e pelo aparecimento do Cinema Novo, explicitou em diversas ambiências da produção artística, a presença de representantes de gerações influenciadas pelo cineclubismo. Dentre esses, pode-se destacar: Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Jean Claude Bernadet, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Helena Ignês, Ancy Rocha, Maria Bethânia, Orlando Senna, João Batista de Andrade, Walter Lima Júnior, Anselmo Duarte, Othon Bastos, Nelson Pereira dos Santos, Guido Araújo e Rex Schindler.

Vinicius de Moraes foi freqüentador do Chaplin Club entre os anos 1928 e 1930. Segundo Calil (1991, p.13), desde os tempos de estudante de direito Vinicius ligara-se a Octavio de Faria que o aproximou de Plínio Sussekind Rocha e de Almir Castro, os três principais animadores do primeiro cineclube brasileiro. Sua habilidade para a escrita facilitou a colaboração para a revista *O Fan*, para a qual escreveu diversos textos e poesias, entre estas, uma declaração publicada em setembro de 1929: *Eu creio na imagem ... Na imagem todo-poderosa. Que constrói o movimento. Que cria ritmo. Que revela a alma.* Se Vinicius de Moraes aprimorou o gosto pelo cinema no Chaplin Club, ainda nos anos 1920, Glauber Rocha e Orlando Senna, o fizeram no Clube de Cinema da Bahia nos anos 1950.

Em 1962, durante a III Jornada de Cineclubes, realizada em Porto Alegre, foi fundado o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), que a partir de então se tornou a instância organizadora das jornadas cineclubistas no país. Entre 1964 e 1968, com o regime militar, as atividades cineclubistas entraram em declínio. Nesse período, o país já possuía cerca de 300 cineclubes e seis federações regionais. O CNC e as federações desaparecem em 1969, assim como quase todos os cineclubes do interior do país.

Os anos 70 foram marcados pelo movimento cineclubista politicamente engajado. Em 1973, cineclubistas reorganizaram o CNC, realizaram a VII Jornada, em Curitiba, e lançaram um documento que delineava as ações dos cineclubes brasileiros até o retorno da democracia. Essa nova fase do movimento foi marcada pela proximidade aos objetivos dos sindicatos, partidos clandestinos, associações e diretórios estudantis das universidades e faculdades por todo o país, que fizeram desses espaços lugares de resistência à ditadura militar. Para Gatti (2000:130), esse foi o momento do engajamento político, mas as ações do movimento, ao priorizarem a articulação e a resistência políticas, perderam o brilho e a qualidade intelectual dos cineclubes dos anos 1950.

Decorrente desse contexto, nos anos 1980, quando se inicia a abertura política no país, com o advento da Nova República e a volta do Estado de direito, muitos dos cineclubes, que haviam se organizado e se estruturado tendo como prioridade a função política, perderam o sentido de continuidade. Com o retorno à normalidade democrática, os sindicatos e partidos clandestinos, bem como outras organizações, não precisavam mais dos cineclubes para “conscientização política através do cinema”. Em 1987, em Vitória do Espírito Santo, aconteceu a 23ª e última jornada organizada pelo Conselho Nacional de Cineclubes.

Depois disso, um longo período de ostracismo estabeleceu-se para o movimento cineclubista: foram 13 anos sem encontros e praticamente sem cineclubes em funcionamento no país. Nesse momento, a crise do cineclubismo se coaduna com a crise de exibição do cinema no país, quando ocorre o fechamento das salas de exibição por todo o interior do Brasil.

Somente em novembro de 2003, a partir do chamado da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, é que o movimento cineclubista se reencontra durante a realização do 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde se realizou a 24ª Jornada de Cineclubes. Cineclubistas de todas as partes do país foram convidados para que se iniciasse a rearticulação do movimento e para que se discutisse a criação de novos cineclubes no país. A rearticulação do movimento a partir de 2003 apresenta resultados significativos, segundo informações divulgadas pelo Conselho Nacional de Cineclubes, em setembro de 2007, são 112 cineclubes filiados à entidade, presentes em 18 estados do país. Entre os diversos encontros realizados depois do Festival de Brasília, destaca-se a realização da 25ª Jornada Nacional em São Paulo, em 2005 e a 26ª Jornada realizada em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2006. Além disso, ocorreram outros três encontros internacionais, os Encontros Ibero-americanos de Cineclubes, o primeiro realizado em Matera, Itália, promovido pela Federação Italiana de Cineclubes em parceria com a Federação Internacional de Cineclubes (FICC)⁹, e os outros dois encontros foram realizados em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em 2006 e 2007, respectivamente. É importante registrar que todos esses eventos contaram com o apoio institucional da Secretaria do Audiovisual do MinC e financiamento do Fundo Nacional de Cultura.

⁹ A Federação Internacional de Cineclubes (FICC) é uma organização internacional representativa dos cineclubes, membro do Comitê Consultivo da Unesco, fundada em 1947 durante o Festival de Cannes, França. Agrupa atualmente mais de 30 países e 50 federações nacionais. Está comemorando em 2007 sessenta anos de atuação

Ao promover a reorganização e o desenvolvimento do cineclubismo por todo o país, a Secretaria do Audiovisual compreende, segundo depoimento do secretário do Audiovisual, que o cineclubes é a maneira mais ativa, coletiva e penetrante de acúmulo da cultura cinematográfica. Ao longo do tempo tem se mostrado a forma mais dinâmica de relacionamento com essa cultura, pois além de possibilitar a assistência de filmes, a atividade cineclubista pode incluir em sua programação, informação histórica, crítica sobre os filmes e a partir dos comentários a reflexão sobre essa exemplar expressão artística. Complementando a sua declaração à Revista CineclubesBrasil, o secretário e cineasta baiano pontua:

Devo aos cineclubes meu interesse por cinema e um percentual enorme da minha formação geral. Comecei a freqüentá-los nos anos 50, quando era interno do Colégio Marista, em Salvador. Lá, todos os sábados à noite, havia um “cinefórum” com a presença opcional para os alunos externos e obrigatória para os internos. Depois, no colégio jesuíta Antônio Vieira, também em Salvador, onde o “cinefórum” acontecia às sextas-feiras à noite. Anos depois, no Clube de Cinema da Bahia, o famoso caldeirão de aprendizado e estímulos do doutor Walter da Silveira. Minha geração teve o privilégio de receber a atenção e os cuidados de pessoas luminosas, como Walter da Silveira, na Bahia, Paulo Emílio Salles Gomes, em São Paulo, e Alex Vianny, no Rio de Janeiro, impulsionadores da cultura cinematográfica e, portanto, líderes cineclubistas¹⁰.

Essa declaração de Orlando Senna é posteriormente complementada por uma outra¹¹, na qual ele confirma a informação para sua formação humana a experiência vivenciada nas sessões de cinema no Colégio Marista São Francisco e no Colégio Jesuíta Antônio Vieira¹², em Salvador, onde se realizavam exibições de filmes às sextas-feiras à noite. Informa ainda, que as sessões eram chamadas de “cinefóruns” porque eram acompanhadas de comentários e da discussão dos filmes pela platéia. Segundo Orlando, essa era uma tradição de algumas ordens religiosas vindas da Europa e que teve muita importância para a difusão do cinema, principalmente, por meio das organizações católicas de cinema. Até então, o percurso empírico da pesquisa não havia apontado para importância do trabalho desenvolvido nos cineclubes da Igreja Católica para a formação em cinema.

Sendo assim, compreende-se aqui que o percurso das trajetórias de formação cinematográfica pelo caminho dos cineclubes, em certa medida, possibilita tratar dos processos de formação dos gostos, opiniões e sistemas classificatórios implementados por consumidores de certas filmografias. Percebeu-se que, nessas ambiências de

¹⁰ Entrevista concedida à Revista CineclubesBrasil em novembro de 2004.

¹¹ Entrevista realizada por Milene Silveira Gusmão e Raquel Costa, em 28 de maio de 2005, em Lençóis – Ba.

¹² O Colégio Antônio Vieira foi fundado em Salvador –Ba, em 15 de março de 1911. Obra dos jesuítas da Província Brasil Nordeste, o colégio adota os valores da espiritualidade inaciana. Começou as suas atividades educacionais sob o comando de padres jesuítas com apenas 7 alunos, numa sede provisória situada à Rua do Sodré, nº 43. Atualmente numa área de 22.893 m², situada no Garcia, atende a 4.550 alunos no ensino básico e fundamental.

sociabilidade cinematográfica, o gosto pelo cinema resultava muitas vezes na formação de cinéfilos, ou seja, na formação de pessoas com características específicas de gosto, ao ponto de o interesse pelo cinema se expressar em atitudes de estudo e de investimento intelectual sobre tudo que diga respeito à sétima arte. Ser cinéfilo implica conquistar um certo grau de intimidade com a sétima arte, ter acesso à literatura específica da área e possuir algum conhecimento sobre a técnica cinematográfica, bem como conhecer os diretores mais importantes e as suas cinematografias e possuir algum domínio de teoria do cinema.

Além disso, pode-se dizer que esse tipo de sociabilidade resultou mais eficaz do que outras ações realizadas por outros agentes socializadores desse campo específico. Ao que parece, foi mais eficiente o trabalho de formação realizado no âmbito dos clubes de cinema, especialmente no que diz respeito aos gostos e preferências cinematográficas dos atores sociais que foram formando uns aos outros, de geração em geração, numa rede que pressupôs a troca de saberes e a produção/reprodução de valores, crenças por meio de práticas compartilhadas. Nesses percursos compareceram sobremaneira as relações entre cinema, formação humanística e engajamento político, principalmente nas práticas intergeracionais entre os anos 1940 e 1960. Esse fator funcionou tanto como elemento articulador de grupos quanto como fonte de conhecimento e informação, configurando uma prática cultural que pode ser definida como “pedagógica”.

Constatou-se, então, que a ação educativa desses clubes, associada a uma rede de socialização mais ampla, constituiu um cenário privilegiado de aprendizagem não-formal de cinema, de troca de saberes e informações, na qual assistir aos filmes remetia a um conjunto de práticas que incluía leitura, produção e discussão de artigos sobre cinema, o que, além atribuir “valor” a certos filmes e cinematografias, legitimava certas maneiras de ver e fazer cinema que, por sua vez, participavam diretamente da produção de um sistema de preferências cujo domínio era fundamental naquele período. Foi esse ambiente cultural e político que sedimentou um tipo específico de aprendizado, melhor dizendo, um *habitus*, que implicava não apenas em aprender a ver cinema francês, italiano, soviético e o “bom” americano, mas, fundamentalmente, a não gostar do “cinema indústria”, comprometido ideologicamente com os valores capitalistas, especialmente aquele com as características do chamado “cinemão” produzido em Hollywood.

Essa concepção e a opção pelo “cinema arte” engajado na luta pela construção de um mundo mais justo foi tecida no interior de uma rede que estava composta por

agências institucionais e individuais perpassadas por compromissos específicos diante da vida, nos quais prevaleciam a compreensão humanística da realidade. Até onde se pode observar, esses saberes histórica e socialmente constituídos mantiveram-se vivos, atravessando diferentes gerações de amantes de cinema. Exemplar disso são as trajetórias e práticas dos agentes atualmente envolvidos com questões culturais no país, como são os casos de Gilberto Gil e Orlando Senna, aprendizes da geração de Edgar Santos e Walter da Silveira. A percepção dessa continuidade intergeracional pode ser observada na tônica discursiva que marcou e continua marcando as disputas no âmbito do cinema e do audiovisual no Brasil.

Nesse sentido, é interessante notar como certa compreensão dos objetivos da produção cinematográfica se preservou no tempo, apesar das diferenças sociais, políticas e culturais que separam as gerações anteriores das posteriores. Também se percebeu que, apesar dos deslocamentos ocorridos na dinâmica constitutiva do cinema no Brasil e no mundo, com a implementação de novas tecnologias, da ampliação do mercado para o consumo de bens culturais e das assimetrias instaladas nos âmbitos da produção, distribuição e exibição de cinema, ainda se desenvolvem no Brasil e em outros lugares do mundo, fazeres e saberes relacionados ao cinema que carregam, em suas trajetórias, memórias de aprendizados vivenciados em ambiências de sociabilidades como as que foram descritas no percurso deste trabalho. Esses aprendizados são característicos de modos de vida que acabam por explicitar a existência das tensões na interconexão entre economia, política e cultura, apontando para continuidades e transformações nas interdependências entre as agências de intermediação cultural e produção simbólica, constituindo dinâmicas que, ao passar do tempo, podem revelar outras mudanças de equilíbrio na balança de poder desse ambiente relacional.

Referências bibliográficas

ARISTARCO, Guido. História das teorias do cinema. Lisboa: Arcádia, 1961.

ARIZPE, Lourdes (org). As dimensões culturais da transformação global: uma abordagem antropológica. Brasília: UNESCO, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. Relatórios e Pesquisas. Economia da cultura. Disponível: <<http://www.minc.gov.br/textos/tm01.htm>>. Acesso em: 30 de agosto de 2002.

- BUTRUCE**, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. In: Acervo: revista do Arquivo Nacional. v. 16, n. 1 (jan/jun 2003). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.
- CALIL**, Carlos Augusto. Com sua permissão Vinícius de Moraes. In: MORAES, Vinícius. O cinema dos meus olhos. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1991.
- CANCLINI**, Nestor Garcia. La globalización imaginada. Buenos Aires : Paidós, 1999.
- _____. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro : Editora UFRJ, 2001.
- _____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. In: Políticas Culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura. Disponível: <http://www.unesco.org.br/publicações>. Acesso em 28.06.2006.
- _____. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.
- CAPELATO**, Maria Helena; **MORETIN**, Eduardo; **NAPOLITANO**, Marcos e **SALIBA**, Elias Thomé. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo. Alameda Casa Editorial, 2007.
- CUÉLLAR**, Javier Pérez de (org.). Nossa diversidade criadora. Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas : Papyrus, Brasília: UNESCO, 1997.
- DIAS**, José Umberto. Cronologia. In: **SILVEIRA**, Walter da. O eterno e o efêmero. Salvador: Oiti, 2006.
- EVANGELISTA**, Ely G. dos S. A UNESCO e o mundo da cultura. Goiânia: Editora da UFG, 2003.
- GOMES**, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. Paulo Emílio: crítica de cinema no suplemento literário. vol. I e II, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- LISBOA**, Fátima Sebastiana Gomes. O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970). In: **CAPELATO**, Maria Helena; **MORETIN**, Eduardo; **NAPOLITANO**, Marcos e **SALIBA**, Elias Thomé. História e cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo. Alameda Casa Editorial, 2007.
- MITRY**, Jean. Dictionnaire du cinéma. Paris: Librairie Larousse, 1963.