

SONHADORES – RELAÇÕES ENTRE CINECLUBISMO E JUVENTUDE

Beatriz Moreira de Azevedo Porto Gonçalves
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-Rio.

RESUMO: Este trabalho insere-se no contexto de uma pesquisa intitulada **Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas: uma experiência na Rede Municipal do Rio de Janeiro**, que acompanha atividades de uma instituição pública de ensino fundamental, participante do projeto Cineclube nas Escolas, da Secretaria Municipal de Educação. Pretende-se apresentar uma revisão de literatura sobre a história do cineclubismo, relacionando as várias dimensões da prática cineclubista à ideia de “experiências instituintes”, como operada por Rose Clair Matela em *Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo*, considerando a importância de tais vivências para um público majoritariamente jovem.

Como proposta de ação coletiva, democrática, de consumo e produção de significados, o cineclube poderia caracterizar-se como espaço privilegiado para o surgimento de movimentos protagonizados por sujeitos históricos, capazes de, a partir de “sementes preservadas historicamente”, inspirar transformações no sentido de formar indivíduos/coletivos conscientes e ativos nos processos políticos, sociais e culturais que vivem, um lugar gerador de “experiências instituintes”.

Os primeiros cineclubistas nos anos de 1920, uma pequena elite intelectual, buscavam consumir um cinema inovador e esteticamente criativo. A popularização das sessões sistemáticas, com discussão sobre filmes, pelo mundo ocorreu no fim da 2ª Guerra, propagando mensagens civilizatórias e humanistas. Expansão na qual a Igreja teve forte participação. Nos anos de 1940/50, os cineclubes formaram os principais cineastas da década de 60. Na pesquisa de Matela, o cineclubismo revela-se mobilizador de uma juventude engajada na construção de uma sociedade democrática, identificada com as utopias dos sonhadores do filme de Bertolucci (2003), os jovens cinéfilos de 1968 na França.

O cineclubista do início do século XXI, no Brasil, cria um ambiente de encontro festivo com o cinema, aliando-o a outras linguagens artísticas; apropria-se das novas tecnologias de exibição e captura de imagem e som para construir e expressar sua identidade, usando as mídias digitais para se articular politicamente, ou apenas para manifestar seu amor ao cinema. Criação, consumo, formação, participação política, construção de identidades,

expressão, sociabilidade; as dimensões, que caracterizam as práticas cineclubistas em suas diferentes épocas, afetam os jovens de modo particular.

Enquanto grupos reunidos em torno de atividades culturais são importantes lugares para a sociabilidade de adolescentes na contemporaneidade, o projeto da SME constitui uma política que introduz dinâmicas próprias de um espaço de educação não formal na cultura de escolas públicas, caracterizada de modo geral pelas pesquisas (Dayrell e outros) como distante das culturas juvenis. A bibliografia utilizada, assim, ajuda a análise do papel do cineclube na formação e conformação das relações entre os alunos da escola pesquisada, apreendido através de observação participante e entrevistas.

PALAVRAS-CHAVE: cineclubismo; juventude; educação

Apesar das suas inúmeras possibilidades de conformação, frequentemente os cineclubes têm sido espaços marcados pela participação juvenil. As dinâmicas praticadas nestas associações e a relação que seus membros estabelecem com o universo simbólico e imaginário do cinema/audiovisual configuram uma pedagogia (ou muitas), uma forma de ação social. Os grupos reunidos em torno de atividades culturais têm se destacado como uma das principais formas de socialização e de expressão dos jovens, sendo estimulados no contexto atual por escolas e organizações não governamentais, muitas vezes com participação direta ou indireta do governo. O cineclubismo¹ está entre estas atividades, incentivado por políticas culturais e projetos em escolas públicas. Ao longo de sua história pelo mundo todo, o cineclubismo se desenvolveu em diversas dimensões: de organização ou movimento social; de pesquisa; de preservação da memória e cultura cinematográficas; da formação de público para o cinema, entre outras. Mas quais práticas cineclubistas estão presentes nas escolas públicas brasileiras?

Este trabalho insere-se no contexto da pesquisa de mestrado intitulada **Cinema, Educação e o Cineclube nas Escolas: uma experiência na Rede Municipal do Rio de Janeiro**, em andamento, e pretende apresentar uma revisão de literatura que possibilite entender, posteriormente no campo, que dimensões do cineclubismo são privilegiadas nas escolas participantes do projeto Cineclube nas Escolas, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro – SME/RJ. Mais especificamente, aqui, busca-se identificar os traços da tradição cineclubista brasileira que podem afetar a pedagogia do projeto investigado em relação à formação e socialização dos alunos, favorecendo vivências próximas ao que Rose Clair Matela chamou de “experiências instituintes” (2008).

Ao colher narrativas de cineclubistas do período da Ditadura Militar brasileira, Matela conclui que as experiências instituintes são:

“aquelas que se constituem em movimentos que surgem em diferentes tempos e espaços, engendrados por sujeitos históricos, envolvidos em ações coletivas, capazes de trazer mudanças significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo.” (2008, p.20)

Talvez pelo recorte temporal de seu trabalho, um momento de polarização política, a autora circunscreveu tais experiências às “[a]lterações comprometidas com um projeto político que permita a estes sujeitos religarem os saberes produzidos socialmente, na

¹ E também outras propostas de trabalho com audiovisual.

perspectiva de uma sociedade mais justa e igualitária” (idem). Porém, observando a concepção de cineclubismo disponível atualmente no site do Conselho Nacional de Cineclubes – CNC Brasil (Macedo & Pimentel Neto, s/d²) podemos estender a ideia de experiência instituinte à tradição cineclubista como um todo. Pois mesmo se, ao nosso julgamento, ela pode nem sempre caminhar no sentido de lutar por “uma sociedade mais justa e igualitária”, certamente esteve engajada na tentativa de viver o que se entendia, em cada contexto, como um mundo melhor, utópico.

“organizados com base na mobilização de seus associados em função de um objetivo não financeiro, os cineclubes se voltam para fins culturais, éticos, políticos, estéticos, religiosos. Quase sempre realizam, de alguma forma, mesmo parcialmente, seus objetivos. Ou seja, os cineclubes produzem fatos novos, interferem em suas comunidades, contribuem para mudar consciências e formar opiniões, mobilizam. Não raro, são as sementes que chegam à floração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas, centros de produção; criam o caldo de cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura.”
(idem)

Sendo o cineclubes uma proposta de ação coletiva, democrática, de consumo e produção de significados, cumpre um papel na instituição da identidade pessoal e na socialização dos sujeitos nele envolvidos: exige de cada indivíduo uma postura diante do coletivo do qual fazem parte e, no mínimo, uma reflexão acerca de seus próprios posicionamentos em relação ao resto do mundo. Além disso, para Matela o “trabalho com o cinema mostra a importância da dimensão afetiva, sensível e reflexiva no processo de formação dos indivíduos” (2008, p.97). Abrindo espaço para a criatividade, os cineclubes alimentam sonhadores; permitem, assim, utopias. De acordo com Macedo & Pimentel Neto (op. Cit.), os cineclubes “[a]ssumiram diferentes práticas conforme o desenvolvimento das sociedades em que se instalaram”. No seguinte histórico do cineclubismo, deve-se destacar que muitas vezes essas práticas se voltam para a educação de jovens e muitas vezes são mesmo parte central de movimentos juvenis. E se os cineclubistas não se enquadram, exatamente, todos na faixa etária jovem, sua cultura está ligada à busca pela novidade, pelo diferente, pela experimentação. Uma cultura que mantém em si um frescor de jovial.

Nos anos de 1920, as diversas vanguardas artísticas europeias engajavam-se em afirmar a importância da arte, seja como expressão humana fundamental, leitura ou meio de

² Disponível em *O que é cineclubes*, site do CNC-Brasil: <http://cncbrasil.wordpress.com/o-que-e-cineclubes/> [citado 2012-06-20]

transformação do social. Surrealistas; expressionistas; construtivistas; *knoks*³ e outros experimentavam a impressão de realidade e/ou a expressão dela no cinema; os artistas deste tempo também procuravam uma “distinção” para o cinema. Germaine Dulac e Louis Delluc, na França e Vertov, na URSS, eram nomes que estavam à frente dessa busca pela(s) linguagem(ens) cinematográfica(s) (ou sua invenção), sua especificidade, e pelo reconhecimento do estatuto artístico do que chamaram de sétima arte⁴. Além disso, como observam Duarte & Tavares (2010, p.26), a “ideia de que o cinema deveria participar diretamente da educação, política e estética das massas parece ser recorrente nos textos fundadores desses movimentos, embora tenha adquirido características distintas em cada um deles”. Desde a invenção do cinematógrafo, o aparato já era explorado em seu potencial educativo. Mas entre estas vanguardas, havia uma preocupação com a formação de um público mais crítico para o cinema.

Na França, uma pequena elite intelectual, em reuniões regulares e na produção de muitos textos, abria espaço para um cinema inovador e esteticamente criativo, que não era exibido nas salas comerciais. Sobre estas práticas cineclubistas pioneiras, Gusmão (2007, p.166) afirma que se tratavam de uma atitude “ligada muito mais à crítica cinematográfica que à produção” e que teve um importante papel na consolidação das bases de uma teoria sobre as imagens em movimento.

Mesmo dentro do cinema industrial, os fundadores da escola clássico-narrativa (D.W. Griffith é o principal expoente), à sua própria maneira, buscavam sofisticação em produzir obras de valor artístico. Mas o cinema, de uma forma geral, era considerado socialmente como uma diversão vulgar, mero entretenimento, e a marca dessa geração cineclubista é a defesa, através de textos e imagens, da especificidade estética do cinema.

Em 1917, acompanhando o debate europeu, atividades de caráter cineclubista eram realizadas, no Rio de Janeiro, pelo Paredão, “um grupo de jovens que querendo fazer cinema como atores e técnicos, se reuniam para ver filmes, comentá-los e debatê-los a propósito do cinema brasileiro” (Rudá de Andrade⁵). A publicação de revistas especializadas em arte e

³ C.f Duarte & alegria, 2008.

⁴ Denominação difundida a partir da publicação, em 1912, do *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*, escrito pelo intelectual italiano, radicado na França, Ricciotto Canudo.

⁵ Retirado do trecho do relatório "A ação dos cineclubes e das cinematecas na América Latina para o desenvolvimento da cultura cinematográfica" (1961), de autoria de Rudá de Andrade [na época, conservador-adjunto da Cinemateca Brasileira (São Paulo)], publicado no blog "Preservação Audiovisual" (de Rafael de Luna): <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com.br/2009/01/ao-dos-cineclubes-e-das-cinematecas-na.html> [citado 2012/06/23].

cinema é um esforço de intelectuais e cineastas empreendedores da época em promover produções cinematográficas “de qualidade” no país e refletir sobre elas.

Mas, oficialmente, o primeiro cineclube brasileiro - o Chaplin Club – só foi fundado em 1928, na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com o crítico Luiz Zanin⁶, a escolha do nome não se deu por acaso: “Charles Chaplin era mais ou menos como um sinônimo da arte cinematográfica então”. Herdeiro da tradição da vanguarda francesa (Gusmão, 2007, p.167), este coletivo operava como um grupo de pesquisa sobre o cinema, enquanto linguagem artística específica, e editava o periódico *O Fan* (1928-1930) para divulgar suas atividades e reflexões. Uma de suas bandeiras era a luta contra o advento sonoro nos filmes⁷, sendo assim extinto “em vista do sucesso inexorável do cinema falado” (Zanin, op.cit.).

O segundo cineclube brasileiro de que se tem registro foi o Clube de Cinema de São Paulo (1940). “Seus fundadores eram jovens estudantes do curso de Filosofia da USP, entre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Decio de Almeida Prado e Antonio Candido de Mello e Souza”⁸. Era uma proposta de “estudar o cinema como arte independente, por meio de projeções, conferências, debates e publicações” (Butruce, 2011, p.20) ainda restrita a uma certa intelectualidade urbana.

A popularização das sessões sistemáticas com discussão sobre filmes, pelo mundo, ocorreu no fim da 2ª Guerra e queda dos regimes totalitários, propagando mensagens civilizatórias e humanistas. Nos anos 40-60, os cinéfilos “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” (Gusmão, p.170).

O caráter pedagógico do cinema é enfatizado na prática cineclubista. É neste período que os cineclubes invadem as escolas, expansão da qual a Igreja Católica foi o principal agente no Brasil até o início dos anos de 1960. Através da publicação das encíclicas⁹, o Vaticano expressa seu interesse e preocupação com o cinema, visto como um poderoso meio de influência. Nesta perspectiva, são criados o Ofício Católico Internacional do Cinema – OCIC, já em 1928, e, no contexto nacional, o Serviço de Informações Cinematográficas

⁶ In: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/chaplin-o-cinema-falado-e-o-grande-culpa/> [citado 2012-06-23]

⁷ O lançamento de *O Cantor de Jazz* (Alan Crosland), primeiro filme com falas, data de 1927.

⁸ Extraído de *História*, site da Cinemateca Brasileira, s/d: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1> [citado 2012-06-23]

⁹ C.f. Chaves, 2010.

(1936) e o Centro de Orientação Cinematográfica (1953)¹⁰. O objetivo destas organizações era a promoção de filmes edificantes e controle dos conteúdos que circulavam pelas telas, através da realização de sessões e cursos de cinema e da publicação de críticas e classificações morais das fitas.

De acordo com Campelo apud Chaves (2010, p.84):

“O Secretariado Nacional de Cinema [da Ação Católica Brasileira] servia de guia aos espectadores católicos em prol ‘da elevação do nível moral e cultural da arte cinematográfica’, orientados pelos princípios da encíclica *Vigilanti Cura* e também buscando ‘entrar em entendimento com os poderes competentes a fim de que seja oportunamente melhorada a legislação referente aos problemas criados pelo cinema no meio social’.”

No trecho acima citado, fica evidente a mobilização em torno do cinema como meio efetivo de realizar um projeto de sociedade, embora a intervenção social tenha sido um interesse constante em toda a história da Igreja. Para Butruce (2011, p.21), a Igreja com seus seminários, documentos, declarações e críticas sobre cinema elaborou um verdadeiro “método cineclubista católico, baseado na promoção dos princípios cristãos”, que se aplicava “ao cinema e na ‘educação’ do público”.

Também o Estado Novo concebia o cinema como instrumento pedagógico, mas, atuando de forma diferenciada da Igreja, via até com maus olhos a instituição de alguns cineclubes, fechando o Clube de Cinema de São Paulo em 1941. Com o fim da Ditadura Vargas, o Clube de Cinema de São Paulo sai da clandestinidade e outros cineclubes de caráter laico começam a se difundir pelas capitais brasileiras, como o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia (Rio de Janeiro/DF, 1946); o Clube de Cinema de Porto Alegre (1948) e o Centro de Estudos Cinematográficos (Belo Horizonte, 1951). Neste grande intervalo que vai dos 1940 aos 60, o cineclubismo se consolida no Brasil como um projeto de ação maior do que a pura cinefilia. Seja através do projeto civilizatório francês¹¹, seja na tomada de posições político-ideológicas ou na fé em uma moral religiosa, era forte a crença no cinema como poderoso veículo de comunicação de massas. E nessa perspectiva, crianças e jovens eram vistos como ainda mais suscetíveis à sua influência. Em outro trecho do relatório de Rudá de Andrade (1961)¹², percebemos uma síntese do que se pensava à respeito do papel do

¹⁰ Fonte: Gusmão, 2007.

¹¹ C.f. 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. História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

¹² Trecho extraído de Gusmão, 2007, p. 170.

cinelube e de que tipo de experiências ele seria capaz de instituir pelas cidadezinhas da América Latina:

“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 ideias ou de costumes, e em instrumento capaz de introduzir modificações nos sistemas de valores correntes.”

É também a partir deste período que se pode falar da articulação de um Movimento social Cineclubista, com a realização dos primeiros encontros e a criação de federações regionais e nacional, com conexões internacionais. Não à toa, os cineclubes dos anos de 1940/50 formaram os cineastas mais influentes nas mobilizações juvenis das duas décadas seguintes, como os franceses François Truffaut e Jean-Luc Godard e Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Glauber Rocha, representantes do Cinema Novo brasileiro.

“Diante de toda agitação pela qual passava a sociedade brasileira na década de 1960, especialmente entre os jovens, o desenvolvimento dos cineclubes concentrou-se principalmente em universidades e escolas, acompanhando o ritmo de algumas manifestações culturais do período, como o Centro Popular de Cultura organizado pela União Nacional dos Estudantes” (Butruce, 2011, p.21).

De acordo com Matela (2008, p.20), as dimensões cineclubistas de experiência coletiva, de pesquisa e debate, nessa época, cumpriram um papel político-pedagógico importante na formação dos sujeitos envolvidos, pois:

“ofereceu condições para a elaboração de uma perspectiva de vida voltada para os ideais de liberdade e de concepções éticas e estéticas como fundamentos de constituição dos seres humanos, no momento em que o conhecimento difundido e ensinado nas universidades e nas escolas sofria censura por parte das instituições dominantes”.

Para esta autora (2008, p.156), é “importante ressaltar que este movimento também se identificava com a movimentação estudantil internacional (...) lutando contra as injustiças, as guerras, os colonialismos e ditaduras presentes em várias partes do mundo”. Em sua pesquisa, o cineclubismo revela-se mobilizador de uma juventude empenhada na construção de uma sociedade democrática, polifônica, que compartilhava utopias políticas, estéticas e comportamentais com os sonhadores do filme de Bertolucci (2003), os jovens cinéfilos de 1968 na França.

Os anos de chumbo (1964-1985) da Ditadura Militar fortaleceram a dimensão do engajamento político no cineclubismo: “com a prisão das principais lideranças políticas e sindicais, os movimentos culturais e estudantis catalisaram as resistências” (Matela, 2008, p.155). Apesar da repressão ter desarticulado parte do Movimento Cineclubista, os cineclubes eram os poucos espaços nos quais ainda era possível se reunir em grupos e expor ideias alternativas; muitas vezes se estabeleceram como um disfarce para atividades de partidos clandestinos. Naturalmente em consequência de todas estas questões levantadas à época, viviam a “tensão entre aqueles que viam a cultura como meio de mobilizar ou engajar pessoas para fins estritamente partidários, (...), e aqueles que percebiam que a cultura estava envolvida pela dimensão política, mas não poderia ser instrumentalizada por esta” (p.164).

Neste contexto, uma das entrevistadas por Matela, salienta a importância da associação dos cineclubes com partidos políticos para esta geração:

“...onde tinha uma manifestação pelas liberdades democráticas ou pela liberdade de expressão, a gente estava lá, organizadamente, jovens, em números expressivos, nunca era um ou dois, era sempre número grande, então eu acho que isso teve uma importância, teve um papel que não se pode desprezar, nada, nem na resistência, nem na construção das condições de abertura” (“Aninha” apud Matela, P.158).

Mas este não era o único debate, no modelo cineclubista de organização a democracia é imprescindível. Assim neste período, a participação em um cineclubes, como se pode ver no depoimento a seguir, era vivida por muitos como um exercício de intercâmbio e negociação.

“Era uma coisa muito de troca mesmo de conhecimento e menos engajado. Então, menos ideologicamente fechado, tínhamos posições políticas diversas, as brigas, as filiações partidárias, mas isso tudo era... era menor do que a afinidade, o amor ao cinema, o interesse pelo cinema era maior que as divergências.” (depoimento de “Ana” apud Matela, 2008, p.21)

Se o olhar de hoje, sobre os anos 60/70, pode confundir cineclubismo e Movimento Estudantil, nas narrativas recolhidas na pesquisa de Matela, encontra-se ainda indivíduos que viam no cineclubes uma forma de atuação política alternativa ao próprio movimento de estudantes. Para Matela (p.161), “a constituição do movimento cineclubista, neste período, estava estruturada nos diferentes interesses e projetos políticos dos seus participantes, tendo na diversidade a sua marca”.

Após uma drástica retração, no período da redemocratização do país, o início do século XXI testemunhou uma expressiva proliferação dessas organizações, novamente com grande diversidade de propostas. O cineclubista do início do século XXI, no Brasil, cria um

ambiente de encontro festivo com o cinema, aliando-o a outras linguagens artísticas; apropriar-se das novas tecnologias de exibição e captura de imagem e som para construir e expressar sua identidade, usando as mídias digitais para se articular politicamente, ou apenas para manifestar seu amor ao cinema.

A vocação cineclubista para o acolhimento de novas ideias e costumes é reforçada pelo contexto multicultural em evidência na pauta dos movimentos sociais e da academia. Para Bouillet¹³ (2006), apesar dessa heterogeneidade, há um “espírito que parece permear (e unir) a todos”, que “é o de proporcionar uma forma alternativa de lazer, cultura e reflexão através da exibição do audiovisual” (p.106). Com as novas tecnologias de captura de imagem e som, que baratearam o preço de se fazer uma filmagem com qualidade, a produção de filmes passou a ser uma atividade importante nos cineclubes, mudando um pouco o conceito clássico de cineclubismo. Ao mesmo tempo, as facilidades tecnológicas problematizaram a propriedade intelectual e enfatizaram a questão do acesso a cultura, que, por sua vez, é frequentemente, vinculada a outra dimensão cineclubista tradicional que se atualiza: a vocação pedagógica.

No I Encontro Internacional Dos Direitos do Público, a então Diretora de Memória do CNC, Saskia Sá (2010, p.40), argumenta:

“A imersão no universo audiovisual através da prática cineclubista como forma de implantação de uma Educação que respeite as diferenças e que trabalhe a auto-organização do público em coletivos, através do livre acesso ao mundo cultural e audiovisual como um direito, traz em si, a prática transformadora democrática e plural sem a qual, corremos o risco de renunciarmos a nossa humanidade.”

Além disso, com o barateamento das tecnologias de produção e em meio ao debate intercultural, um número expressivo de grupos mais populares fazem um esforço conjunto para realizar ideias de orçamentos compatíveis com suas realidades, atualizando também o debate sobre a comunicação para a cidadania. Se, no primeiro período de expansão cineclubista (1940's-60's), uma ideia de que os jovens pobres eram carentes de cultura e conhecimento era bastante difundida, hoje, a prática cineclubista no Brasil tem um papel importante também na ocupação das telas por minorias políticas. Os longas-metragens *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC/UNE (1962), e *5x Favela, Agora Por Nós Mesmos* (2010) são um bom exemplo de como cineclubistas de duas gerações se colocaram diante dessa

¹³ Da primeira geração cineclubista do século XXI.

questão. No novo contexto, muitos grupos que começaram assistindo filmes se autoreferenciam como “coletivos”, ou “cooperativa” como o caso da Fora do Eixo, enfatizando a sua atuação como realizadores de filmes/vídeos e eventos que integram o audiovisual a outras linguagens. É importante notar a troca desses produtos entre os cineclubes, a colaboração para adquirir novos conteúdos agora é atrelada à possibilidade de difusão dos seus próprios. O audiovisual alternativo que circula é produzido pelos próprios cineclubes ou coletivos afins sem tanto daquela preocupação dos pioneiros em “distinguir” o que seria a Arte boa – a perspectiva é a da inclusão.

Entre as tantas possibilidades de práticas e relações disparadas pela organização cineclubista, vistas aqui, três características estão sempre presentes combinadas definindo o que é um cineclube:

- não ter fins lucrativos;
- ser uma tentativa de gestão democrática;
- reunir pessoas em torno do audiovisual.

Em seu estudo sobre cineclubistas, Matela procura “evidenciar o papel desempenhado pelo cinema na formação destes sujeitos, indicando a potência da experiência estética para seu processo de socialização” (2008, p.97). Com isso, acrescentamos que, além da mencionada pedagogia das dinâmicas cineclubistas, a associação em torno do cinema e do audiovisual traz outras implicações para o modo como os participantes dos cineclubes se relacionam com as sociedades a que pertencem. Para compreender melhor como se dá este processo, é útil a distinção que a pesquisadora Marília Franco (2010) faz entre o que são os “filmes” e o que é o universo do “cinema”.

Para esta autora, o filme é a expressão de uma ideia que estabelece vínculos mais ou menos íntimos e únicos com cada espectador; enquanto o cinema abrange todo o conjunto de filmes lançados mais todos os produtos e informações, relativos a este repertório fílmico, que circulam em nossa sociedade, por caminhos muitas vezes regidos por lógicas de mercado, e influenciam no modo como nos relacionamos com suas obras e as compartilhamos. Em suas próprias palavras (p.12):

“O filme favorece mecanismos psicológicos de projeção/identificação e o cinema, como fenômeno social, favorece mecanismos de pertencimento quando as emoções proporcionadas pelos filmes são socializadas por meio de um sem número de modos oferecidos pelo cinema-negócio e pelas ações culturais que se aprofundam em várias formas de cinefilia.”

A partir da sua distinção entre filmes e o universo do cinema, Franco (op. Cit, p.12.) identifica como ambos participam dos processos de socialização nas atuais sociedades globalizadas, envolvendo cinéfilos ou não:

“É justamente o caldo afetivo, formado pelo efeito psicológico do filme na formação das emoções e desejos do espectador, e a memória reiterada desse ‘estado anímico’ oferecido pela mídia cinema, com suas ações e conexões sociais, que forma a base afetivo-cultural dos gostos, desejos, sonhos. E, a médio e longo prazo, passa a constituir uma identidade moral, ideológica e cultural, que parece ‘natural’, e se torna orientadora dos comportamentos”.

Na perspectiva dos Estudos Culturais, a mídia é uma instância de socialização que envolve um número amplo de instituições e quase todos os sujeitos que vivem em contextos globalizados, em diferentes tempos e localizações geográficas. Como *locus* de circulação, criação e transformação de conhecimento, o cinema participa da educação de cineclubistas e não-cineclubistas, em sentido amplo, não limitado ao âmbito escolar/acadêmico. Por sua vez, 92 anos depois que Louis Delluc escreveu que se “existe o Touring Club, é preciso haver também o Ciné Club”¹⁴, cineclubismo e Movimento Cineclubista extrapolam a proposta de elaboração de comunidades em torno de afinidades, que satisfaz apenas necessidades de pertencimento; ambos influenciam também “no que se refere aos condicionamentos e formas propostas por grupos específicos, no sentido de moldarem a imagem que o cinema deveria ter perante a população” (Chaves, 2010, p.141).

O cineclubista experimenta uma socialização, intermediada pelo cinema-mídia e pelo cinema enquanto forma de expressão artístico-cultural, diferenciada. Ele não está apenas submetido à lógica do mercado cinematográfico, destacada por Franco (op. Cit.), e seus agenciamentos não dependem tanto de sua capacidade/competência individual, uma vez que ele aprecia e manipula seu objeto de desejo coletivamente.

Em 2003, a Secretaria do Audiovisual (órgão do MinC) compreendia, segundo depoimento do então secretário Orlando Senna, que:

“o cineclube 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.” (Gusmão, 2007, p. 173)

Para Matela (2008, p.168), o cineclubismo fratura a ideia de que “a indústria cultural impõe condicionamentos homogeneizantes a seus ‘consumidores’”, demonstrando, “no seu

¹⁴ Segundo a fonte (Butruce, 2011, p.19), a declaração é de janeiro de 1920.

fazer cotidiano, que a relação estabelecida com o cinema era mediada pela **prática coletiva/política**, explicitando que o espaço da recepção é espaço de acordos e desacordos - espaço de recriação - revelando as possíveis interpretações e usos de uma obra”.

Se os Estudos de Recepção constatarem que os espectadores nunca são absolutamente passivos, no cineclubismo não só as possibilidades de agenciamento do público são ampliadas; o cineclubista se desafia: “Até que ponto os processos de formação engendrados por esta presença massiva do audiovisual no cotidiano não são também processos de conformação do sujeito e, como podemos influir nesses processos para transformar a realidade?” (Sá, p.38). Voltando ao conceito de Matela (2008), o cineclubismo tem permitido relações dialéticas, mediadas pelo cinema, entre o já instituído e o novo. Gusmão (2007, p.170) considera que os cineclubes constituíram-se espaços sociais expressivos das memórias do nosso tempo:

“as 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.”

Criação, consumo, formação, participação política, construção de identidades, expressão, sociabilidade; as dimensões, que caracterizam as práticas cineclubistas em suas diferentes épocas, apontam ações, participando intensamente nas transformações sociais ocorridas no mundo, desde a invenção do cinematógrafo. Para o crítico e pesquisador Ismail Xavier (apud Gusmão, 2007, p.165):

“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.”

Nos cineclubes, cineclubistas praticam experiências que, dependendo da maneira com que estes sujeitos históricos as introjetam e do sentido que atribuem individual e coletivamente para elas, os ajudam a construir seus projetos de vida e a instituir relações conscientes com suas comunidades concretas e imaginárias, locais e globais. Ou seja, podem contribuir para relações mais conscientes com o mundo. E a consciência pode motivar a vontade de intervenções “significativas/éticas no processo político, social e cultural que estão vivendo” (Matela, 2008).

Com base nos depoimentos abaixo é perceptível que este processo implica um amadurecimento e nota-se o valor que os cineclubistas entrevistados por Matela (op. Cit.) atribuem ao fato de terem vivido essas experiências na juventude:

“Eu tinha uma paixão enorme por cinema, mas com o cineclube... eu pela primeira vez, eu tive uma profunda experiência de convívio democrático adulto. (...) Então ali as questões eram discutidas e você é... e como nós também éramos amigos... Isso é fundamental para a democracia, que você também tenha um entendimento interpessoal interessante, razoável, você não bate em ninguém, você não quer vencer todas as discussões. Se teu amigo ficou zangado porque você escolheu outro filme, então você ‘desescolhe’ o filme que vai passar.” (“Dudu”, p.31)

“(...) No movimento cineclubista eu encontrei minha turma. (...) interlocutores para meus anseios... E aí, vendo filme, e isso numa época de formação; entre os 15 e 17, né? (...) Fui definindo coisas na minha vida, amadurecendo, tendo um entendimento melhor do que é política, no sentido mais amplo da palavra...” (“Newmar”, p.31)

Ao escrever este trabalho para V Simpósio Internacional sobre a Juventude Brasileira - “Territórios Interculturais de Juventude”, a proposta ficou na programação do sub-tema *Sociabilidades juvenis, mídias e consumo*. Mas também tece diálogos com as reflexões produzidas a partir de outros vieses escolhidos pelo V-JUBRA para discutir a juventude. Cineclubes podem ser vistos como forma de *Participação juvenil, movimentos sociais e ações coletivas*: são espaços da esfera pública abertos à atuação dos jovens, muitas vezes permitindo intercâmbios intergeracionais. Os cineclubes realizam fóruns, discussões, são associações. Como visto aqui, propiciam experiências de atuação política que podem conduzir experiências instituintes contribuindo para a percepção dos jovens sobre a política. Se este trabalho fosse inscrito em *Juventude e produção cultural*, a leitura consultada faria um debate sobre a dimensão mais estética do cineclubismo, que frequentemente está relacionada à dimensão ética. Também seria pertinente, uma vez que esta revisão de literatura pretende fornecer chaves de compreensão sobre uma política municipal de incentivo às produções artístico-culturais *para e por* crianças e jovens de escolas públicas, o Cineclube nas Escolas.

Aqui a discussão procurou as contribuições que o cineclubismo pode oferecer para as múltiplas formas de organização social em interface com tecnologias comunicacionais; para a instituição da liberdade de escolha do jovem no consumo de estilos culturais; bem como as contribuições das práticas cineclubistas na formação e conformação de sociabilidades.

Hoje, é preciso compreender que o “universo do cinema” (Franco, op. Cit.) complexifica a condição juvenil ampliando tensões entre o que se *quer* ser e o que se *pode* ser (Dayrell, 2007). Em uma sociedade em que uma parcela considerável, e cada vez maior, de

informações circula através das mídias; um mundo no qual a construção de si depende cada vez mais dos próprios sujeitos e o ruir dos muros institucionais provocam vazamentos entre as diferentes instâncias de socialização (idem), atualizo a pergunta de Matela (2008, p. 13): “considerando o movimento cineclubista como um espaço de formação extra-escolar e sua possibilidade de articulação com outros movimentos sociais, não seria esse um tipo de experiência capaz de instituir outras formas de se pensar educação e cidadania?”

Uma de suas entrevistadas dá uma pista para a dedução de que a pedagogia cineclubista é eficiente quando estimula que o jovem se expresse e compartilhe suas angústias sobre sua condição juvenil, o que muitas vezes não ocorre em outros espaços nos quais ele transita:

“No primeiro ano que eu entrei pra faculdade, acho que foi o ano de fundação do Cineclube [Glauber Rocha, 1972]. Olha, sem dúvida, eu acho que o Cineclube nesse momento, no momento que a gente fundou, que ele começou a funcionar, eu acho que ele passou a ter mais peso do que a universidade, entende? Em termos de sociabilidade, de visão de mundo, tinha mais peso. Eu era uma aluna estudiosa, estudava, me formei, mas o cineclube era assim... era o tesão, era a vocação. (...) Eu acho que, não só a militância política, que deu uma certa ordenação na vida da gente naquela época, com aquela idade que a gente tinha. E o movimento cineclubista, (...) ele definitivamente interferiu no caminho que eu vinha a tomar profissionalmente (...) mais do que um grupo que estava ali pra cumprir uma missão, que era a característica das militâncias na época, nós éramos um grupo que tinha uma relação afetiva, que se criou até talvez a partir da atividade... nós gostávamos de tá ali, juntos, conversando, discutindo, grupo de muito humor, brincávamos muito, fugíamos até, de uma certa maneira, ao padrão que o partido [PCB], era muito moralista né, com a sua juventude.” (“Lourdinha” apud Matela, 2008, p.161).

A partir de entrevistas com os idealizadores e gestores do projeto Cineclubes nas Escolas, até o momento, foi possível depreender da proposta que a mesma procura introduzir dinâmicas próprias de um espaço de educação não formal na cultura de escolas públicas, que pesquisadores, como Dayrell, caracterizam de modo geral como distante das culturas juvenis. De acordo com Adelaíde Léo, ex-coordenadora do programa:

“O projeto está organizado em três eixos: aquisição de equipamentos (...) e acervos de livros e filmes para as escolas; formação de professores e alunos; e ação cineclubista na escola, que se traduz em exibições de filmes, ida ao cinema e produção audiovisual por parte de alunos e professores. (...) tem como premissa desconstruir a ideia de que a presença de filmes na escola limita-se ao puro entretenimento ou ao simples pretexto de ensinar determinado conteúdo. É necessário entender o cinema e a produção audiovisual como importantes caminhos para a ampliação de conhecimentos e do patamar cultural dos estudantes.”¹⁵

¹⁵ Concedida ao site da *revistapontocom*: <http://www.revistapontocom.org.br/entrevista/cineclube-na-escola> [citado 2012-06-24]

Ao declarar que é preciso desconstruir a forma tradicional com que a escola têm se apropriado das linguagens audiovisuais, Adelaide aponta ainda outros desafios que o projeto encontra no contexto de sua prática, relacionados a questões que tangem a relação das escolas com seus alunos, mas que penetram mais à fundo a organização e a cultura escolar como um todo. Na perspectiva contemporânea sobre Cinema; Cineclubismo e Educação de Saskia Sá (op. Cit, p.39) “a junção entre o cinema e a Educação, não como simples aquisição de conteúdos audiovisuais, nem como mero meio didático, mas como formação e desconstrução de subjetividades” é urgente. O Movimento Cineclubista contemporâneo propõe “um fazer audiovisual como teoria e prática educacional voltada para a transformação, para a tomada de responsabilidade sobre suas histórias, através da construção de narrativas próprias como forma de resistência e protagonismo” (p.38).

Encontramos, assim, infinitas possibilidades cineclubistas capazes de engendrar experiências instituintes, que podem ser exploradas no contexto de escolas públicas do Rio de Janeiro. Mas a evolução das mesmas como tal enfrenta os desafios de reestruturar as culturas escolares e depende do espírito, da constituição específica de cada grupo reunido em torno do cineclube, da dinâmica de seu funcionamento, da fé de cada um de seus membros no exercício permanente do debate. Como afirma Sá (p.40), as “aventuras de vida através da Educação a partir do viés da formação cineclubista dependem de seus encontros”. Para ela, a apreciação de filmes ou a produção deles são como empreender uma viagem “na qual o viajante se lança sem mapas e traçados impostos. A construção de olhares e dizeres coletivos faz a qualidade da viagem e do viajante”. De maneira análoga, em seu filme, Bertolucci sugere que a cinefilia é uma espécie de imersão em um mundo de sonhos. Em meio ao caos instaurado em Paris em maio de 1968, três jovens podem sonhar de olhos abertos ou de olhos fechados, ou, serem apenas sonhadores – independentemente sequer de possuírem olhos ou não – resistindo no direito ao sonho, fundamental para a concretização de qualquer transformação.

Referências:

Filmes:

Os Sonhadores (The Dreamers), de Bernardo Bertolucci. França/Itália/Reino Unido, 2004.

Cinco Vezes Favela, de Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Carlos Diegues; Marcos Farias e Leon Hirszman. Brasil, 1962.

5x Favela, Agora Por Nós Mesmos, de Cacau Amaral; Cadu Barcelos; Luciana Bezerra; Manaira Carneiro; Rodrigo Felha; Wagner Novais e Luciano Vidigal, Brasil, 2010.

Textos:

BUTRUCE, Débora. *Cineclubismo no Brasil: Esboço De Uma História*. Acervo: **revista do Arquivo Nacional**. V. 16, nº 1 (jan/jun 2003), p. 117-124. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

BUTRUCE, Débora. *Porque Cinema é A Cachaça de Muita Gente*. Revista **Filme Cultura**. n.53 (2011). pp.19-23.

CHAVES, Geovano Moreira; FURTADO, João Pinto (orientação). *Para além do cinema [manuscrito] o Cineclubismo de Belo Horizonte (1947-2010 1964)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2010.

DAYRELL, Juarez. *A escola "faz" as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil*. **Educ. Soc.** [online]. 2007, vol.28, n.100 [citado 2011-06-09], pp. 1105- 1128. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302007000300022&lng=pt&nrm=iso>.

DUARTE, Rosália; ALEGRIA, João. *Formação Estética Audiovisual: um outro olhar para o cinema a partir da educação*. In: **Rev. Educação & Realidade** [online]. 2008, vol. 33, nº01. [citado 2011-05-20], pp.59-80. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6687>>

DUARTE, Rosália; TAVARES, Marcus Tadeu. *A dimensão político/educativa das opções estéticas nos manifestos fundadores do cinema como arte*. In: **Rev. Contemporânea de Educação** [online]. 2010, nº09. [citado 2011-05-20], pp.24-38. Disponível em: <http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/3_dimensao_politico_educativa_das_opcoes_esteticas_24_a_38.pdf>

FRANCO, Marília. *A Hipótese-cinema e seus múltiplos diálogos*. In: **Rev. Contemporânea de Educação** [online]. 2010, nº09. [citado 2011-05-20], pp.08-23. Disponível em: <http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/2_hipotese_cinema_e_seus_multiplos_dialogos_8_a_3.pdf>

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; FARIAS, Edson (orientação). *Dinâmicas do Cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do Século XX ao XXI*. 1v. 301p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2007.

MATELA, Rose Clair Pouchain. *Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008. 204 p.

SÁ, Saskia. *Cinema Cineclubismo e Educação na perspectiva do público*. In: PIMENTEL NETO, J.B. (org.). *Primeiro Encontro Internacional dos Direitos do Público*. Atibaia, SP: Associação de Difusão Cultural de Atibaia, 2010.