

Cinema e cineclubismo como processos de significação social

Veruska Anacirema Santos da Silva

Mestranda em Memória: Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Colaboradora do Programa Janela Indiscreta Cine-vídeo UESB. Autora de “Cinema como semióforo e suas contribuições na formação de memórias sociais”. *Revista Baleia na Rede*, v. 1, 2008.

RESUMO

O propósito desse texto é refletir sobre as possibilidades de significação social entretidas nas práticas sociais do cinema e na legitimação desse domínio como um lugar de saberes e fazeres. Destaco o cineclubismo como uma das práticas de imputação de sentido, que participa da estruturação de formas de ver e entender o mundo, com efeitos nas intenções e objetivações humanas. Como principal exemplo, tomo o Clube de Cinema da Bahia, fundado em 1950, que atuou na formação cultural de uma geração, incluindo nomes como o do cineasta Glauber Rocha. Para tanto, busco apoio no conceito sociosemiótico de cultura de Nestor García Canclini com suas teorizações a respeito dos processos de significação e dos atravessamentos simbólicos tecidos nas experiências culturais.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; cineclubismo; processos de significação.

ABSTRACT

The purpose of this text is to reflect on the possibilities of social meaning entertained in the social practices of cinema and in the legitimacy of that area as a place of knowledge and actions. I highlight the movie clubs as one of the practices of meaning imputation, which participates in structuring ways to see and understand the world, with effects on human intentions and objectivations. As a prime example, I take the Film Club of Bahia, founded in 1950, which served in the cultural education of a generation, including names such as filmmaker Glauber Rocha. To do so, I look for support in the sociosemiotic concept of culture by Nestor García Canclini with his theories about the processes of meaning and the symbolic crossings woven in the cultural experiences.

KEYWORDS: cinema; movie clubs; meaning processes.

Cinema e cineclubismo como processos de significação social

Considerações iniciais

A atividade simbólica¹ parece ter sido sempre uma característica constitutiva da vida social, atuando na regulação das informações e das formas de comunicação que permitem a circulação dessas informações pelas redes humanas. Família, instituições religiosas e de ensino são algumas das instâncias sociais que comparecem como lugares de produção e consumo simbólicos de diversas ordens que dão sentido aos atos da vida. A complexificação da sociedade, com o advento do tempo histórico que chamamos modernidade, incluiu entre essas instâncias de produção de sentido os meios de comunicação e entretenimento que, compreendidos de forma ampla, “implica a criação de novas formas de ação e de interação no mundo social, novos tipos de relações sociais e novas maneiras de relacionamento do indivíduo com os outros e consigo mesmo” (THOMPSON, 1998, p. 13).

Entre os diversos meios em funcionamento na contemporaneidade, esse

texto se propõe a pensar naquele que primeiro conseguiu realizar o velho desejo do homem em reproduzir imagens em movimento: o cinema. Essa arte centenária – a única verdadeiramente moderna, na opinião do crítico cinematográfico Walter da Silveira² – mudou a maneira como a sociedade vê e expressa o mundo que a cerca. Por isso, a abordagem aqui delineada não toma aspectos da história do cinema nem se envereda pelo tema da recepção das mensagens disposta na relação entre filme e espectador. A intenção é refletir sobre o cinema enquanto prática social, ou melhor, como um conjunto de práticas sociais distintas, como “um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural” (TURNER, 1997, p. 49). Nesse sentido, o que se quer sublinhar é a possibilidade de pensar a sétima arte e suas dinâmicas como lugares de conhecimento na sociedade, que põem em funcionamento determinadas condições de produção, transmissão e consumo das informações³, portanto, doando significados às trajetórias de vida.

¹ O conceito de simbólico, assim como outros das ciências humanas, comporta várias perspectivas. Nesse artigo, esse conceito está pautado em Pierre Bourdieu (2004) que, de forma sintética, pode ser traduzido como um instrumento de conhecimento, comunicação e classificação do mundo social.

² O advogado baiano Walter da Silveira, nascido em 1915 e falecido em 1970, foi um dos mais renomados críticos cinematográficos do país. Em 1950, ele fundou o Clube de Cinema da Bahia, que marcou toda uma geração. Em 1960, ele escreveu “tanto se fala em arte moderna, esquece-se que só há realmente uma: o cinema. Todas as outras são antigas, são artes que se modernizaram – modernizadas digamos”. Essa passagem está na coletânea Walter da Silveira: o eterno e o efêmero, organizada por José Umberto Dias, um dos frequentadores do cineclubes, e publicada em 2006 pela Oiti Editora e Produções Culturais Ltda.

³ Por informação, entendemos, conforme Farias (2007), a seleção de possibilidades intrínsecas à dinâmica que provém as instituições designadas pela coordenação das relações sociais dos recursos cuja dosagem na distribuição interfere decididamente na orientação de diferentes condutas.

Para os fins dessa proposta, destaco uma dinâmica específica ligada ao cinema, qual seja, o cineclubismo, prática que reúne grupos de pessoas interessadas em ver e discutir sobre filmes, tomando como principal exemplo uma experiência ocorrida na Bahia, nos anos 1950 e que deixou marcas importantes em toda uma geração de cineastas e outros intelectuais ligados ao cinema, incluindo nomes como Glauber Rocha. A aposta aqui é que essa prática, tornada *habitus social*⁴, atua na elaboração e circulação de significados com impactos sobre comportamentos, estímulos e afetos incorporados aos contornos de identidades coletivas e individuais. Nessa trilha, busco o aporte teórico do antropólogo Nestor García Canclini, no que diz respeito aos processos de significação social disparados pelas experiências culturais, algo que nos ajuda a pensar na formação dos indivíduos a partir de suas implicações com os objetos da cultura. Sua abordagem da cultura, que define como sociosemiótica, lança luzes sobre as transformações dos objetos culturais através de seus usos e apropriações nas relações sociais.

Cinema e processos formativos

O predomínio das abordagens sobre educação ligadas à escola e seus similares obliteram outras possibilidades de formação dos indivíduos, grupos e gerações existentes nas diversas instâncias da vida social. Ao contrário dessa visada, a proposta desse texto é pensar no cinema como um lugar de significação, de aprendizagem social, com potencial para modular comportamentos e estímulos. Nesse sentido, o esforço que se quer realizar exige que se tenha clara a opção

teórica de aprendizagem escolhida para esse fim. Aqui, parto de uma perspectiva sociocultural que a conceitua como sendo um

processo de significação que [...] gera movimentos individuais e coletivos em torno de sistemas de significados histórica e culturalmente situados, significados que expressam modos específicos de compreensão do mundo material e simbólico (COLINVAUX, 2008, p. 61).

Tal definição nos permite andar por um terreno que privilegia a plasticidade dos modos de aprender e que, muito antes de encerrar-se em qualquer instituição, está em funcionamento nas vivências humanas. Assim, presente nos diversos circuitos da vida social, a idéia de aprendizagem como um modo de significação parece conectar-se com o conceito, também abrangente, de cultura, formulado pelo antropólogo Nestor García Canclini, para quem “a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (2005, p. 41). Aliar essas concepções de cultura e educação está na trilha da compreensão de que a relação dos processos de aprendizagem com a cultura passa, em grande parte, pela significação, pois “toda cultura vive por meio da invenção e propagação de significados de vida” (BAUMAN, 2008, p. 11), algo que dá substância aos discursos, práticas, gostos e estilos de vida de um dado grupo social.

No amplo fundo de conhecimento que constitui a experiência humana, em que cultura e aprendizagem se dispõem de forma relacional, busco privilegiar um momento da vida cultural, qual seja, o cinema. Entretanto nos modos de existência delineados pela modernidade, a arte cinematografia assume

⁴ Habitus social, de acordo com Elias (1995), é o elenco de disposições para o pensamento e a ação.

um lugar importante nas estruturas sociais, com impactos nos processos de significação social que atuam na formação cultural dos indivíduos. A intenção aqui é pensar que o cinema e suas dinâmicas – que vão do processo de criação de um filme e seus engates com o mercado, passam pelos manejos técnicos e deságuam nas relações com o espectador – participam da estruturação de formas de ver e entender o mundo ou, dito de outro modo, constrói sentidos. “O cinema tanto se caracteriza como meio, linguagem e possibilidade expressiva, como suporte material da memória que viabiliza processos de aprendizagem, engendrando e resignificando práticas sociais de geração em geração” (GUSMÃO, 2007, p. 54).

É sabido que a experiência cinematográfica conquistou multidões ao revelar não tanto coisas novas, mas novas maneiras de ver velhas coisas, até da mais sórdida cotidianidade (MARTÍN-BARBERO, 2003). Podemos especular que, a experiência do cinema, novidade no fim do século XIX e início do XX, exigiu dos seus espectadores novos aprendizados para a fruição dos espetáculos imagéticos. Todo o ritual para ir ao cinema e permanecer na sala escura desencadeou movimentos corporais e emocionais específicos àquela situação. Talvez por isso, o poeta e crítico cinematográfico, Vinicius de Moraes, alertava, em um de seus textos, que “é preciso também saber ir ao cinema” (1991, p. 25). O surgimento de profissões engendradas pela execução dos filmes exigiu novos saberes e fazeres (GUSMÃO, 2007). Vários estudos dão conta da maneira como o cinema atuou na formação de comportamentos e sensibilidades. Martín-Barbero e Rey, comentando uma afirmação de C. Monsivais, nos dizem que, na primeira metade do século

XX, os mexicanos não iam “ao cinema para sonhar, mas para aprender a ser mexicanos” (2001, p. 35).

Quando se diz que as práticas acima descritas são processos de significação, está em discussão a proposição de que as experiências ligadas ao cinema são exemplos de situações que disparam aprendizados processuais, realizados nos próprios ambientes de produção e consumo dos filmes, sem sistematizações específicas. Uma vez incorporados pelos agentes que vivenciam suas relações com esse bem cultural, com outras pessoas e com as condições sócio-históricas existentes em um tempo dado, esses saberes afetam os indivíduos em suas estruturas sócio-psíquicas, ou seja, produzem significados que passam a orientar os modos de vida dos indivíduos implicados em determinadas conjunturas. Desse lugar, o cinema pode ser visto como uma experiência constitutiva das interações cotidianas, à medida que desenvolve processos de significação, fazendo com que indivíduos e instituições dediquem parte importante de suas existências às relações com a sétima arte. O processo formativo implicado aqui, na experiência do cinema, tem potencial para atuar, manter e transformar atitudes humanas prenes de significados.

A reflexão que guia esse texto é possível a partir das considerações tecidas no campo dos estudos culturais, atravessado por teorizações advindas dos âmbitos da Sociologia, da História, da Antropologia e da Comunicação, que incluem as experiências audiovisuais no bojo das novas configurações sócio-históricas surgidas com a modernidade – e intensificadas na pós-modernidade – e que avaliam como tendo papel fundamental na constituição das variadas maneiras de viver, com efeitos nas intenções e objetivações

humanas. As práticas aliando informação, comunicação, cultura e entretenimento, a exemplo do cinema, traduzem o atravessamento de universos simbólicos e suas habilidades em operacionalizar novos modos de formação cultural e de significação da vida. Nesse movimento, o cinema também faz parte dos domínios de memória existentes nas sociedades contemporâneas, com impactos nas possibilidades de favorecer lembranças e, ao mesmo tempo, ativar esquecimentos (FARIAS, 2007).

Ao considerarmos o impacto do cinema na percepção do homem moderno, como bem destacou Walter Benjamin (1994), podemos perceber sua dimensão simbólica irreduzível, ao se relacionar com a produção, armazenamento e circulação de sentidos significativos para os indivíduos. Quando avaliamos, como pretende esse artigo, a participação do cinema na significação e resignificação dos conteúdos simbólicos produzidos e intercambiados no mundo social, é possível observar os efeitos de tais disposições simbólicas nas práticas dos indivíduos entretidos nessa experiência, já que as práticas estão informadas pelos modos de orientação tramados nos processos de significação social. Para tanto, tomo uma dinâmica específica, o cineclubismo, como um exemplo de prática ligada à sétima arte que gera impactos nas vivências dos indivíduos ou, dito de outro modo, como um processo de formação, passível de apreensão nas maneiras como determinados hábitos culturais transformam-se em saberes presentes nos corpos, nos pensamentos, nas percepções e nas ações de inúmeros agentes sociais. “Nestes movimentos, comunicam-se significados, que são recebidos, reprocessados e recodificados” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 43).

O cineclubismo é um exemplo de como os espaços sociais constituídos nas

experiências culturais geram ambiências favoráveis a determinados tipos de aprendizados, compartilhados e utilizados por um dado número de pares, não raro reunidos em torno da figura de um mestre ou líder, com impactos nas memórias dos indivíduos, nas formas como eles mobilizam os saberes e fazeres adquiridos durante tal experiência. Quando passa a compor a existência de indivíduos, orientando suas maneiras de ser e agir, o cineclubismo pode ser considerado um espaço de significação e imputação de sentido e que, assim como outras experiências, deriva em padrões de relações sociais específicos com suas respectivas pautas de poder e seus jogos de disputas e acomodações. Nesses termos, o cineclubismo, enquanto lugar de significação, dá sentido a uma série de trajetórias individuais, aliando cultura e aprendizagem social. Essa percepção está na contrapartida da análise realizada por García Canclini (2005) que destaca a existência, além das relações de força, mais comumente identificadas na sociedade, das relações de sentido e significação, que organizam a vida social.

Cineclubismo, formação cultural e significação social

Nessa parte do artigo, busco apontar alguns exemplos de prática cineclubista a fim de demonstrar os impactos dessa experiência na formação cultural de vários indivíduos. A história do cinema mundial reserva um capítulo à parte ao cineclubismo, prática social que surge poucos anos após o aparecimento do cinematógrafo dos Lumière, em 1895. Os esforços para datar seu começo apontam, como início oficial, o cineclubes fundado pelo francês Louis Delluc que, em janeiro de 1920, num texto publicado no primeiro número da Revista Ciné Club,

escreveu: “Existe o Touring Club, é preciso haver também o Ciné Club” (MACEDO, 2008). Nessa revista, foram publicados os estatutos do primeiro cineclub organizado em bases definidas e a expressão se transformou na denominação para os grupos que se reúnem para assistir e discutir filmes. Suas atividades começaram em 12 de junho, entretanto, a primeira projeção só aconteceu em 14 de novembro de 1921, no cinema *Colisée*, em Paris, com *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Em 1925, nasce a Tribuna Livre do Cinema, fundada por Charles Léger, que inaugura a tradição cineclubista de sessões semanais seguidas de debate.

As análises sobre o surgimento dos cineclubes revelam o fato de que, desde o início, esses espaços proporcionaram muito mais do que exibições e comentários de obras cinematográficas. Foi nessa ambiência que, muitas vezes, se desenvolveu uma sólida prática de crítica cinematográfica, de falares e olhares sobre os filmes que iam além das leituras dos espectadores menos atentos. Espalhados por diversos países, reunidos em federações nacionais e internacionais, “os cineclubes compõem como organizações atuantes, que foram fundamentais para a formação de núcleos de discussão intelectual sobre cinema em diversos lugares do mundo” (GUSMÃO, 2007, p. 168). Esse ambiente favorável à apreciação regular de filmes e seus conteúdos formais e estéticos foi importante para uma série de movimentos. Segundo Macedo, o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa⁵, “são diretamente originários do cineclubismo” (2008, p. 27), desse ambiente de discussão e

formação cultural, em que os aprendizados, uma vez incorporados, ampliaram o fundo de saberes sobre a sétima arte e informaram novos fazeres.

Ao fazer da prática de ver filme um *habitus*, uma profissão, uma atividade que ocupa parte importante da existência, vivida e compartilhada em grupo, os agentes sociais estão mobilizando saberes e gostos que, conjuntamente, dão significado a um processo social. Nessa experiência, sentidos são construídos, ligando os indivíduos em teias vitais para o desenvolvimento de configurações sociais, nas quais a idéia e a experiência de cultura ganham centralidade nas sociedades contemporâneas. A organização dos cineclubes permite não só uma série de aprendizados – ainda que não conscientes –, mas também a transmissão desses saberes por vias porosas constituídas nas relações entre os indivíduos, que atuam na manutenção ou na transformação dessas práticas. A experiência do cineclubismo deixou marcas em nomes importantes de diversos campos de atuação como os escritores H.G. Wells e George Bernard Shaw e o célebre economista John Maynard Keynes, todos associados da *Film Society of London*, criada em 1925, para promover filmes de arte e independentes. A contribuição do movimento cineclubista na formação de várias gerações de cineastas pode ser observada nas carreiras de nomes como Jean-Luc Godard e Win Wenders.

No Brasil, os cineclubes também se estruturaram como espaços de aprendizados e de formação cultural desde o seu início. O primeiro deles, pelo menos oficialmente⁶, foi

⁵ O neo-realismo surgiu entre os anos 1944-1945, caracterizado pelo uso de elementos da realidade no cinema, buscando representar a realidade social e econômica do pós-guerra, na Itália. Já a *nouvelle vague* foi um movimento artístico da cinematografia francesa que se insere no espírito contestatário próprio dos anos sessenta. Uma de suas principais características é a narrativa não-linear.

⁶ Segundo Felipe Macedo (2008), em 1917 – antes, portanto dos cineclubes franceses de Delluc e Canuto – já existia uma atividade típica, mas não formalmente cineclubista: o Grupo do Paredão – Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Pedro Lima, entre outros – que se reunia para ver e debater filmes, nos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro. Esse grupo será responsável, mais tarde, por importantes ações ligadas ao cinema nacional, como a criação da Revista Cinearte, considerada a principal publicação voltada especificamente à sétima arte; e a implantação do estúdio Cinédia, um dos marcos na história do cinema nacional.

o Chaplin Club, fundado em 1928, no Rio de Janeiro, por Plínio Sussekind, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Melo. Esse grupo de intelectuais se inspirou na experiência francesa para fundar o clube e, além das atividades de exibição e discussão, editou a revista *O Fan* e foi responsável por momentos memoráveis da história do cinema nacional como a primeira exibição do clássico filme *Limite*, de Mário Peixoto, em uma sessão realizada em 1931. Outro marco importante do cineclubismo brasileiro é a criação do Clube de Cinema de São Paulo, em 1940, que, depois de uma trajetória irregular, com interdição do governo varguista e exibições clandestinas, constituiu-se, mais tarde, em escola de cinema informal, promovendo cursos e seminários, atuando, portanto, na formação cultural – e profissional – de levas de indivíduos interessados em cinema e, também, servindo como modelo para a criação de outros cineclubes.

Entre os vários cineclubes fundados no país a partir dos anos 1940 e 1950, período em que ocorre a consolidação de uma sociedade urbano-industrial e o surgimento de um incipiente mercado de produção e consumo cultural no Brasil, chama especial atenção a experiência baiana. Nesse contexto histórico, no qual o cinema se torna de fato um bem de consumo e o país assiste a um crescimento das atividades culturais em termos empresariais (ORTIZ, 2001), surgiu o primeiro cineclubes da Bahia, fundado, em 27 de junho de 1950, na cidade de Salvador, pelo advogado e crítico de cinema Walter da Silveira. Referência fundamental para os estudos realizados sobre cinema no Estado, o Clube de Cinema da Bahia (CCB) foi importante na formação de uma geração de cineastas e críticos de cinema, que inclui nomes como Glauber Rocha. A singularidade dessa experiência pode ser realçada pelas

observações do historiador e crítico de cinema brasileiro Paulo Emílio Salles Gomes. Em uma matéria publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 24 de novembro de 1962, intitulada *Calor da Bahia*, Paulo Emílio aponta para uma ambiência específica encontrada em Salvador aliando formação cultural e produção cinematográfica, com destaque para Walter da Silveira e seu Clube de Cinema (GUSMÃO, 2007).

Freqüentado por um público formado por estudantes universitários e secundaristas, professores, profissionais liberais, intelectuais e artistas, o Clube de Cinema da Bahia exibiu filmes, na maioria de origem européia, muitos deles de cineastas desconhecidos, que não chegavam aos espectadores pelo circuito comercial.

O Clube de Cinema da Bahia proporcionou aos cinéfilos assistirem aos clássicos de Jean Cocteau, René Clair e Charles Chaplin; dos expressionistas alemães (Murnau, Wiene, Pabst, Lubitsch, Lang); de cineastas britânicos e soviéticos (com destaque para os filmes de Eisenstein). Assim como se empenhou para que o público baiano também pudesse ver os filmes dos jovens realizadores franceses que estavam fazendo o “mundo vibrar em debates, aplausos, vaias, polêmicas radicais ou simplesmente discussões legais”. Eram eles, segundo o crítico Orlando Senna, Alain Resnais, François Truffaut, Roger Vadim, Louis Malle e Claude Charbol, citando aqui apenas os mais conhecidos (CARVALHO, 1999, p. 178).

Esse mundo de novas informações, idéias e comportamentos que chegaram por meio dos filmes exibidos e a ambiência marcada pelos debates e pelas trocas culturais, atuaram na educação dos sentidos e das emoções dos agentes sociais freqüentadores do cineclubes. Compreender esse aspecto do cineclubismo é importante porque, para falar como García Canclini, “para entender cada grupo, deve-se descrever como se apropria

dos produtos materiais e simbólicos alheios e os interpreta" (2005, p. 25). Nesse sentido, a experimentação e a apropriação da arte cinematográfica realizadas no clube de cinema contribuíam com a formação cultural das pessoas, por meio de uma educação sensível, atravessada por modos dinâmicos de existência, que permitem reagir, participar, simpatizar ou antipatizar os processos sociais e, nesse movimento, favorece a incorporação de significados que passam a nortear as relações dos indivíduos tanto com o cinema quanto com outros vãos da existência. Tais processos de aprendizagem realizados no âmbito da cultura são pautados pela cognição e pela afetividade, sem que um nível tenha primazia sobre outro, atuando, dessa maneira, conjuntamente, nas disposições corporais e emocionais que estruturam as condutas da vida, fazendo com que a imagem seja um domínio legitimador de saberes e fazeres, de sentires e falares e, mais ainda, de organização de expressões sócio-culturais.

Como prova da fecundidade do trabalho, desse segmento de público familiarizado com uma leitura mais profunda dos filmes, surge um grupo de pessoas que se debruçavam mais demorada e criticamente sobre as obras, a fim de desvendar seus possíveis mistérios. Eram os críticos cinematográficos, preocupados em analisar o cinema nos seus vários aspectos – estéticos, históricos, sociais, políticos, econômicos – para, inclusive, facilitar a comunicação entre os realizadores e o grande público (CARVALHO, 1999, p. 181-182).

Entre as pessoas formadas nesse ambiente cultural estão nomes como o do cineasta, Glauber Rocha, e o crítico cinematográfico e professor, Orlando Senna, sendo que este último ainda atua em coisas ligadas ao cinema, mais de cinquenta anos depois da fundação do primeiro cineclube baiano, deixando entrever o engate entre os

saberes incorporados e a memória. Se isso ajuda na compreensão, de um lado, das permanências de determinadas experiências na sociedade, por outro, nos faz pensar no lugar ocupado pelos agentes culturais nas sociedades modernas e nas suas competências para mobilizar saberes para a produção de sentido. Segundo Farias (2008), os artistas, intelectuais e outros agentes posicionados nessa ambiência são, atualmente, os guardiões da cultura e da memória. Nesse sentido, adentramos em um terreno de memórias socialmente legitimadas por um grupo específico de indivíduos que viveram a experiência do cineclubismo na década de 1950 e início dos anos 1960, cujos aprendizados foram elaborados, transmitidos e conservados em seus próprios percursos de vida ou nas continuidades alocadas em distintos contextos sócio-culturais.

Um dos exemplos clássicos da formação pelo cinema é Glauber Rocha. Apesar de ter iniciado seu interesse pela sétima arte ainda na infância, no município onde nasceu – Vitória da Conquista (BA), o contato com o cineclube teve significado determinante em sua trajetória. Em 1954, quando contava com 15 anos de idade, Glauber passou a frequentar ativamente o Clube de Cinema da Bahia (PIZZINI, 2008). A ambiência do cineclube e as críticas cinematográficas produzidas por Walter da Silveira tiveram impactos importantes no aprendizado de Glauber Rocha pelo cinema. Em um de seus depoimentos, Glauber disse: "Lendo Walter da Silveira descobri o cinema internacional segundo sua economia, sua política, sua técnica, sua estética, sua ideologia" (*apud* CARVALHO, 1999, p.183). Foi também no clube baiano que este cineasta, um dos mais renomados do mundo, aprendeu 'a história do cinema', ainda que de forma não-linear.

O próprio Walter da Silveira comentou, em referência à realização do primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, *Pátio*, de 1959, que “sem dúvida, o adolescente deixara-se impressionar pelo Jean Cocteau de *Le sang d'un poète*, visto no Clube de Cinema da Bahia, que tanto freqüentava” (2006, p. 327).

Para Glauber e sua geração, a ambiência do cineclube, marcada pela possibilidade de formação cultural, atuou na modulação de comportamentos e na determinação de dadas condutas de vida informadas pelos saberes incorporados dispostos nessas experiências ou, dito de outro modo, como um vetor para a formação de gostos culturais, de estilos de vida e de condições para a fruição de filmes e para a estruturação do trabalho intelectual ligado às práticas cinematográficas, a exemplo da crítica e da realização de roteiros, argumentos, produções e direções de filmes. Para os indivíduos educados nessa experiência cultural, o ato de assistir filmes se configura como algo mais do que uma rotina ou um entretenimento, mas como uma marca de distinção, ao por em funcionamento maneiras específicas de consumo, adquiridas nesses processos de formação. Esses esquemas de percepção e elaboração de significados, uma vez incorporados e expressos nas condutas e práticas, criam os instrumentos capazes de atribuir sentido ao mundo e disparam processos de significação que dotam os fluxos humanos de historicidade, de movimento. No percurso da vida, esses aprendizados assumem disposições diferenciadas dando lugar a modos singulares de significação e resignificação das experiências.

É o que se percebe na trajetória de outro agente social cuja posição no campo cultural

o faz uma referência para as práticas cinematográficas na Bahia, apesar das tensões que possam existir nas relações sociais nas quais está inserido: o crítico Orlando Senna. Nascido na cidade de Lençóis (BA), seu primeiro contato com a sétima arte se deu em sua cidade natal. Mais tarde, parte de seu gosto foi formada nas suas passagens por colégios católicos de Salvador – Marista São Francisco, Nossa Senhora das Vitórias e Jesuíta Antonio Vieira – que realizavam sessões cinematográficas. No Clube de Cinema da Bahia, sua formação pelo cinema foi complementada. Lá, assim como outros sócios, ele teve a oportunidade de assistir filmes de outras cinematografias, que não a brasileira e a norte-americana. “Devo aos cineclubes meu interesse por cinema e um percentual enorme da minha formação geral”, disse Orlando Senna em entrevista à Revista Cineclube Brasil, em novembro de 2004⁷.

A formação cultural adquirida nessa experiência, fez com que Senna desenvolvesse as habilidades para se tornar crítico, roteirista, produtor e diretor de cinema e, além disso, para ocupar posições políticas importantes. Entre 2003 e 2007, foi Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura.

A exigüidade do espaço não nos permite retomar outras trajetórias de vida marcadas pelos processos de formação cultural propiciados na ambiência do cineclube, mas podemos afirmar que elas ocorreram em número suficiente para dotar toda uma geração de uma significação específica ligada à sétima arte, com impactos não apenas em suas vivências, mas na estruturação da história do cinema baiano. Isso nos leva de volta à consideração da importância dos meios de

⁷ Esse trecho da entrevista está na tese de doutorado da pesquisadora Dra. Milene Gusmão (2007), que consta da bibliografia deste artigo.

comunicação e entretenimento nas configurações sociais da modernidade e às condições de produção, transmissão e consumo das informações dispostas nesses arranjos societais.

Os saberes incorporados nas experiências culturais se traduzem como um elenco de disposições para o pensamento e a ação (LEÃO, 2007), que, adquiridos ao longo da formação do indivíduo, mesmo quando esse já alcançou a vida adulta, continuam informando comportamentos e gostos, tomando forma, por exemplo, nas condutas profissionais, na formulação de políticas públicas, na retomada de movimentos sociais e culturais, a exemplo do próprio cineclubismo, que passa por uma revitalização desde 2003, demonstrando a vitalidade dos processos de significação decorrentes das redes que atravessam e constituem o âmbito do cinema. Essa significação decorre do fato de que, ao longo de sua existência, "este movimento cultural teve um papel político-pedagógico importante na formação dos seus participantes [...], por ser um espaço de construção intelectual" (MATELA, 2008, p.20), atuando como um elemento estruturante do conhecimento e da cultura, um lugar de aprendizagem e cultivo, de significação e resignificação de conhecimentos variados.

O cinema, tecido e compartilhado interativamente nos contextos sócio-históricos, desencadeia processos de significação ao possibilitar aprendizados que passam a orientar comportamentos que, por sua vez, encontram permanências. A formação cultural pelo cinema pode, então, ser considerada, ao mesmo tempo, produto e alavanca de desenvolvimentos socioculturais que compõe os movimentos mais amplos das dinâmicas características da modernidade. Integrados às estruturas que vão se

constituindo entre os indivíduos, as condições e os tipos de aprendizados disponíveis só podem ser compreendidos nas sociabilidades proporcionadas pelos espaços de consumo dos filmes. O cineclubismo dirigido por Walter da Silveira e seus similares espalhados pelo País atuaram como espaços de formação cultural de um público interessado em ver e discutir cinema; um lugar de significação social, ao doar nexos de sentidos às trajetórias de indivíduos e grupos. Essa ambiência deixou traços que constituem a memória social, na medida em que participa da apreensão, elaboração e transmissão de significados que pautam diversas condutas de vida.

Se considerarmos que os processos ocorridos nos desenvolvimentos sócio-históricos portam, muitas vezes, conseqüências não programadas, então podemos compreender como o cinema se tornou um domínio no âmbito da cultura que favorece significados que excedem suas intenções originárias, doando sentido aos espaços e tempos que ancoram as existências de vários agentes e grupos sociais. Os temas culturais, entre eles, as experiências imagéticas, comparecem, cada vez mais, como uma possibilidade de lançar novos olhares sobre as dinâmicas sócio-históricas apreendidas nas relações interpessoais e geracionais que tecem teias de lembranças e significados. No percurso aqui trilhado, podemos especular que as imagens, fixas ou em movimento, desencadeiam processos de significação em contextos de comunicação permitindo, por parte do espectador, a construção de sentidos variados, marcando as subjetividades e norteando gostos, estimas e práticas. Assim, as imagens participam de um mundo de representações, não só como meio, mas também como mediação de discursos e experiências, atuando nas maneiras pelas quais os indivíduos transitam no mundo.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2004.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Eufba, 1999.
- COLINVAUX, Dominique. Aprendizagem. *Revista Presença Pedagógica*, n. 84, p.60-64, nov/dez, 2008.
- FARIAS, Edson. *Cultura Popular e Economia Simbólica no Brasil*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Maio de 2007. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.
- _____. *Anotações de aula ministradas no curso de Mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)*. Disciplina Teorias da Memória, 1º sem. 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2005.
- GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX a XXI*. 2007. 300p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- LEÃO, Andréa Borges. *Norbert Elias & a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- MACEDO, Felipe. *História do Cineclubismo*. Manual do Cineclub. São Paulo, 2008, 54 p. (Mimeo.)
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- _____; REY, Gérman. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- MATELA, Rose Clair. *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.
- MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras. Cinemateca Brasileira, 1991.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PIZZINI, Joel. *Glauber Rocha: uma revolução baiana*. Salvador: Petrobras. Tempo Glauber, 2008.
- SILVEIRA, Walter da. Caráter do cinema baiano. In.: DIAS, José Umberto (org.). *Walter da Silveira: o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produções Culturais Ltda., 2 vol. 2006.
- THOMPSON, John B. *A Mídia e a Modernidade. Uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.