

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO**

Eduardo Lima Silva

**CAMPO DO CINECLUBISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DOS
INTERESSES EM JOGO NO PERÍODO DE REARTICULAÇÃO DO
MOVIMENTO CINECLUBISTA**

**Porto Alegre
2014**

Eduardo Lima Silva

**CAMPO DO CINECLUBISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DOS
INTERESSES EM JOGO NO PERÍODO DE REARTICULAÇÃO DO
MOVIMENTO CINECLUBISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Administração. Área: Estudos Organizacionais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Baldi

**Porto Alegre
2014**

CIP - Catalogação na Publicação

Lima Silva, Eduardo

Campo do cineclubismo brasileiro: uma análise dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista / Eduardo Lima Silva. -- 2014. 230 f.

Orientadora: Mariana Baldi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Cineclube. 2. Movimento Cineclubista. 3. Campo. 4. Políticas Culturais. 5. Cinema. I. Baldi, Mariana, orient. II. Título.

Eduardo Lima Silva

**CAMPO DO CINECLUBISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DOS
INTERESSES EM JOGO NO PERÍODO DE REARTICULAÇÃO DO
MOVIMENTO CINECLUBISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Administração. Área: Estudos Organizacionais.

Aprovado em 29 de setembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Mariana Baldi – Orientadora
PPGA/UFRGS

Prof. Dr. Fernando Dias Lopes
PPGA/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Rosimeri de Fátima Carvalho da Silva
PPGA/UFRGS

Prof.^a Dr.^a Flávia Seligman
UNISINOS

Ao Dudu e à Adri.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eliane Lima Silva e Gilson Licht Silva, pelo amor, pelo exemplo e pela dedicação.

À Professora Mariana Baldi pela orientação, pelo incentivo e pela disponibilidade.

À Adriana Fork Perez pela paciência, pelo carinho e pelo amor ao longo deste ano.

Ao Professor Fernando Dias Lopes pela tranquilidade, pelas portas sempre abertas e pelo apoio.

Às Professoras e aos Professores do PPGA, Cristina Amélia Pereira de Carvalho, Maria Ceci Araújo Misoczky, Rosimeri de Fátima Carvalho da Silva, Sueli Maria Goulart Silva, Ariston Azevêdo Mendes e Takeyoshi Imasato, pelo conhecimento compartilhado, pelas possibilidades apresentadas e pelas perguntas que me desacomodaram.

Ao Professor Paulo Antônio Zawislak pela amizade e pela sinceridade.

Às colegas e aos colegas de mestrado e doutorado em Organizações (Estudos Organizacionais) que ingressaram em 2012, Ayana Zanúncio Araujo, Deise Mazzarella Goulart, Karen Ann Câmara Bezerra Sá, Rafael Pereira Sanzi, Rafael Rodrigues Endres, Ariano Bangemann, Daniel Ouriques Caminha e Marcelo Zepka Baumgarten, a melhor rede de apoio acadêmico e emocional que alguém poderia ter.

Aos colegas e amigos Jefferson Luiz Trindade Wilson e Jorge José Martins Júnior porque a vida começa aos quarenta!

À bolsista Andressa Friedrich, pelo trabalho de apoio à pesquisa realizada.

Às e aos cineclubistas biAh weRTHer, Juliane Fossatti, Mariza Teixeira, Saskia Sá, Antonio Claudino de Jesus, Hermano de Figueiredo Mendes, Hiron Cardoso Goidanich e Leopoldo Nunes, pela contribuição a presente pesquisa, pela disposição em ajudar e pela paixão que transmitiram.

A Diogo Gomes dos Santos e Felipe Macedo, dois dos maiores cineclubistas da história deste movimento no Brasil, protagonistas dessa dissertação, que além das entrevistas concedidas, mantiveram-se disponíveis para sanar qualquer dúvida, como as duas enciclopédias vivas do Cineclubismo Brasileiro que são.

À família Fork pelo acolhimento ao Dudu e a mim.

À Secretaria do PPGA pela orientação; e ao PPGA pela oportunidade.

À UFRGS pelo ensino público gratuito e de qualidade que recebi por pelo menos quinze anos da minha vida desde que ingressei pela primeira vez em 1989 para concluir duas graduações e realizar o mestrado acadêmico em Administração.

A história social ensina que não existe política social sem movimento social capaz de impô-la.

Pierre Bourdieu

RESUMO

Este estudo verificou e analisou os interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista. Esta rearticulação ocorreu entre agosto de 2003 e dezembro de 2004. Em 2003, iniciou-se no país o processo de repensar às Políticas do Audiovisual, com a reestruturação do Ministério da Cultura e a criação da Secretaria do Audiovisual (SAV). Esta Secretaria representou uma nova perspectiva para o Cineclubismo. Em 21 de agosto, o chefe de gabinete da SAV Leopoldo Nunes organizou uma reunião com remanescentes do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC), representando uma inflexão de posição do Estado – do conflito à parceria. A criação do CNC ocorreu em 1961. Esta instituição se tornou a referência coletiva do movimento até 1989, quando se desarticulou pelos treze anos seguintes. Até dezembro de 2004, aconteceram uma Pré-Jornada e duas Jornadas Nacionais de Cineclubes (24^a e 25^a), quando a primeira diretoria do CNC no século XXI se elege. As noções teórico-metodológicas de Pierre Bourdieu foram a base para este trabalho. A partir delas, identificaram-se os agentes eficientes e as posições deles, a distribuição de capitais, as estratégias e o *habitus* coletivo no campo do Cineclubismo no período de rearticulação. Também apoiaram este estudo as noções de Cultura, Indústria Cultural, Cinema, Identidade, Diversidade Cultural, Cineclubismo e Política Cultural. Os paradigmas de pesquisa e os métodos de coleta, análise, interpretação e representações materiais empíricas utilizados foram os de Bourdieu, considerando que não há separação entre teoria e prática para este autor. A identificação das posições dos agentes e as relações entre elas permitiu a constatação da estrutura do campo no período analisado, por intermédio de procedimento comparativo entre o que ele foi e o que se tornou. Realizou-se também a caracterização pelas regras da arte de Bourdieu: a emergência do campo com a criação do CNC, a estrutura dualista em torno da base de representação do movimento – cineclubistas ou cineclubes – e o mercado de bens simbólicos de acesso aos filmes. Neste campo, os agentes mais eficientes no período de rearticulação foram Leopoldo Nunes, Antonio Claudino dos Santos, Felipe Macedo, Diogo Gomes dos Santos, Luiz Alberto Cassol, Débora Butruce, Luiz Orlando da Silva, Hermano de Figueiredo Mendes, Antenor Gentil Júnior e João Baptista Pimentel Neto. O capital preponderante entre os agentes foi o social, salientando-se as relações político-partidárias. A principal estratégia dos agentes foi de enfoque eleitoral, voltada à disputa pelo poder no CNC. Compreendeu-se que faz parte do *habitus* cineclubista o desejo de um conhecimento maior a respeito do Cinema para compartilhar com outras pessoas, formando e educando. No campo, esse *habitus* se manifestou na forma de uma causa pelos direitos de ver Cinema (todo tipo, o que não chega às telas ou não a todos e o Cinema Brasileiro). Concluiu-se que os interesses em jogo neste campo e neste período se relacionam com o exercício do poder e a disputa pela autoridade e legitimidade na definição de conceitos, com o objetivo de garantir as posições de domínio no campo.

Palavras-chave: Cineclubes; Movimento Cineclubista; Campo; Políticas Culturais; Cinema; Cultura.

ABSTRACT

This study investigated and analyzed the issues at stake in the field of Brazilian Film Society in the period of re-articulation of the film society movement. This re-articulation occurred between August 2003 and December 2004. In 2003, the country began the process of rethinking the Audiovisual Policy, with the restructuring of the Ministry of Culture and the creation of the Audiovisual Secretariat. This Secretariat represented a new perspective to the Film Society. On August 21, the SAV chief of staff of the Audiovisual Secretariat Leopoldo Nunes arranged a meeting with remnants of the National Council of Film Societies, representing a shift of position of the state – from conflict to partnership. The creation of National Council of Film Societies occurred in 1961. This institution became the collective reference of the movement until 1989, when it dismantled by the next thirteen years. Until December 2004 there were one Pre-Journey and two National Journeys of Film Societies (24th and 25th), when the first board of the National Council of Film Societies in the XXI century is elected. The theoretical and methodological concepts of Pierre Bourdieu were the basis for this work. From these, it was identified the effective agents and their positions, the distribution of capital, strategies and collective *habitus* in the field of Brazilian Film Society in the period of re-articulation. This study was also supported notions of Culture, Cultural Industry, Film, Identity, Cultural Diversity, Cultural Policy and Film Society Studies. The research paradigms and methods of collection, analysis, interpretation and empirical material representations used were those of Bourdieu, considering that there is no separation between theory and practice for this author. The identification of the positions of agents and relations between them led to confirmation of the structure of the field in the period analyzed through comparative procedure between what was and what he became. The characterization by the rules of art of the Bourdieu was also performed: the emergence of the field with the creation of the National Council of Film Societies, the dualistic structure around the base of representation of movement - members of film societies or film clubs - and the market of symbolic goods access to movies. In this field, the most effective agents in the period of re-articulation were Leopoldo Nunes, Antonio Claudino dos Santos, Felipe Macedo, Diogo Gomes dos Santos, Luiz Alberto Cassol, Deborah Butruce, Luiz Orlando da Silva, Hermano de Figueiredo Mendes, Antenor Junior Gentil and João Baptista Pimentel Neto. The major capital among agents was the social, emphasizing the political and party relations. The main strategy of the agents was electoral approach, focused on the struggle for power in the National Council of Film Societies. It was understood that is part of the film society habitus the desire for a greater knowledge of the Cinema to share with others, forming and educating. In the field, this *habitus* manifested as a cause for the rights to see Cinema (every kind, which does not reach the screens, or not at all, and Brazilian Cinema). It was concluded that the interests at stake in this field and in this period relate to the exercise of power and the struggle for authority and legitimacy in defining concepts, aiming to ensure positions of dominance in the field.

Keywords: Film Society; Film Society Movement; Field; Cultural Policies; Cinema; Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista.....	168
--	-----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Páginas com informações sobre Cinema e Cineclubismo na rede mundial de computadores.....	80
Quadro 2 – Agentes eficientes no campo do Cineclubismo Brasileiro durante o período da rearticulação do movimento cineclubista e potencialmente eficientes que foram entrevistados.....	85

LISTA DE ABREVIACÕES

- ABD – Associação Brasileira de Documentaristas
- Abracine – Associação Brasileira de Exibidores de Cinema
- Abraplex – Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplex
- Adepi – Associação de Defesa da Propriedade Intelectual
- AI-5 – Ato Institucional n 5
- Ancinav – Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual
- Ancine – Agência Nacional de Cinema
- ASCINE-RJ – Associação dos Cineclubes do Rio de Janeiro
- CBC – Congresso Brasileiro de Cinema
- CE – Ceará
- Cecibra – Centro de Estudos Cineclubistas de Brasília
- Cecisp – Associação Centro Cineclubista de São Paulo
- Cineduc – Cinema e Educação
- CNC – Conselho Nacional de Cineclubes
- CNPJ – Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica
- CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- Comissão MacBride – Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas de Comunicação (1977), presidida por Sean MacBride
- CREC – Centro Rio Clarense de Estudos Cinematográficos
- CSC – Conselho Superior de Cinema
- CTAv – Centro Técnico Audiovisual
- Dinafilme – Distribuidora Nacional de Filmes
- DVD - Disco digital versátil (*Digital Versatile Disc*)
- Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Annima
- ES – Espírito Santo
- FCB – Fundação Cinemateca Brasileira
- FCNP – Frente Cineclubista Nacional Popular
- FICC – Federação Internacional de Cineclubes

FIFA – Federação Internacional de Futebol Associado (*Fédération Internationale de Football Association*)

FPC – Federação Paulista de Cineclubes

Libelu – Liberdade e Luta

MG – Minas Gerais

MinC – Ministério da Cultura

MPC – Movimento Popular Cineclubista

MST – Movimento dos Trabalhadores Sem Terra

Nomic – Nova Ordem Mundial de Informação e de Comunicação

OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

OCCa – Organização dos Cineclubes Capixabas

ONU – Organização das Nações Unidas

PB – Paraíba

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário

PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro.

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PT – Partido dos Trabalhadores

PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PV – Partido Verde

RJ – Rio de Janeiro

RN – Rio Grande do Norte

RS – Rio Grande do Sul

SADIS – Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição

SAV – Secretaria do Audiovisual

SESC – Serviço Social do Comércio

SP – São Paulo

UAPO – União de Aposentados e Pensionistas de Osasco

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSM – Universidade Federal de Santa Maria

UFT – Universidade Federal do Tocantins

UNE – União Nacional de Estudantes

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*)

Unicamp – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	JUSTIFICATIVA.....	20
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
2.1	NOÇÕES DA TEORIA SOCIOLOGICA DE BOURDIEU.....	23
2.2	CULTURA, INDÚSTRIA CULTURAL E CINEMA.....	38
2.3	IDENTIDADE E DIVERSIDADE CULTURAL.....	48
2.4	CINECLUBISMO E POLÍTICAS CULTURAIS.....	59
3	METODOLOGIA	74
4	CAMPO DO CINECLUBISMO BRASILEIRO, REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA E INTERESSES EM JOGO	86
4.1	LULA ENFIM LÁ.....	87
4.2	ENCONTROS E DESENCONTROS ANTERIORES A 2003.....	93
4.3	TEMPO DAS “MÁGOAS PASSADAS”.....	96
4.4	DE VOLTA A 2003.....	112
4.5	CAUIM, CREC, FALCATRUA E MUITA DISCUSSÃO.....	119
4.6	CINECLUBISTAS CONTRA CINECLUBES.....	146
4.7	O JOGO, OS JOGADORES E AS JOGADAS.....	157
4.8	POLÍTICAS CULTURAIS E DISPUTAS.....	169
4.9	<i>HABITUS</i> CINECLUBISTA.....	191
5	CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	204
	REFERÊNCIAS	212
	ANEXOS	222

1 INTRODUÇÃO

A revitalização do cinema nacional contemporâneo começou em meados dos anos 1990 com o chamado Cinema da Retomada. Esse também é o título da obra lançada por Lúcia Nagib (2002), professora titular de Cinema Mundial, na *University of Leeds*, Inglaterra. Em entrevista no ano de 2009, ela explicou o termo. De acordo com a autora, a partir desse período, há uma situação real que caracteriza a retomada:

[...] filmes como “Um céu de estrelas” (1997) da Tata Amaral, “O baile perfumado” (1997), do Paulo Caldas e do Lírio Ferreira, “Terra estrangeira” (1995), do Walter Salles e da Daniela Thomas, eram inteiramente novos, estavam propondo algo que fugia totalmente daquele esquemão Embrafilme¹, de uma certa fórmula já usada e gasta (NAGIB, 2009, p.216).

Então, em conjunto com seus alunos da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ela propôs a realização de um levantamento geral de quem estava fazendo cinema no Brasil e quais os filmes que estavam sendo produzidos. Para Nagib, as razões dessa retomada, “vem junto com um novo projeto político no Brasil, com a abertura democrática, com a política neoliberal e com a globalização” (NAGIB, 2009, p.216).

Essas motivações para a retomada da produção cinematográfica brasileira correspondem de forma mais concreta ao surgimento de dois mecanismos de incentivo à cultura, que começam a operar efetivamente durante os governos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002): a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, base das políticas públicas de financiamento e incentivo fiscal do país ainda hoje.

Todavia, na ótica de Antonio Albino Canelas Rubim (2010), leis de incentivo como as referidas, de modalidade neoliberal, significam a substituição do poder de deliberação do Estado pelas decisões do mercado econômico. Para ele, isso gera tensões que podem dilacerar outras políticas culturais em andamento. No caso, a circunstância que o autor traz como exemplo é o do conflito entre a política de financiamento e as diretrizes de diversidade cultural e regional do Ministério da Cultura (MinC). Na opinião dele, a existência de um grande predomínio das leis de incentivo não é adequada para garantir a diversidade, sendo

¹ A Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme) foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada em 1969 e extinta em 90, pelo Programa Nacional de Desestatização (PND) do governo de Fernando Collor de Mello (90-92).

evidente a divergência entre políticas implantadas e modos de financiamento, tendendo a impedir o desenvolvimento do conjunto de estratégias do Ministério (RUBIM, 2010).

Considerando-se as três etapas principais que compõem a cadeia do mercado cinematográfico² – produção, distribuição e exibição, apesar da retomada de produção, com essa subordinação das leis de incentivo às *leis de mercado*, o domínio cinematográfico no território brasileiro é dos grandes conglomerados de entretenimento mundial, que privilegiam os filmes de Hollywood, dando pouco espaço para as películas feitas no Brasil, com exceções bem definidas e alinhadas a esse modelo. Lia Bahia Cesário (2007) corrobora essa compreensão:

No que se refere à distribuição, o mercado brasileiro encontra-se dominado pela ação de empresas norte-americanas que controlam a maior fatia do mercado nacional. O produto nacional é, por consequência, obrigado a se ajustar a um sistema de distribuição e exibição que teve todo o seu desenvolvimento baseado na lógica internacional (CESÁRIO, 2007, p.36).

No âmbito da exibição, Cesário faz referência à existência de “novas janelas” – múltiplas possibilidades de acesso aos filmes, que poderiam permitir que o cinema chegasse a todos, ainda que de maneira desigual. Complementando, poderia se dizer que *algum* cinema chega a todos, mas não todo o cinema produzido (principalmente, o nacional). Isso ocorre porque, como constata a própria autora, toda cadeia cinematográfica no Brasil tem majoritária participação das empresas estrangeiras, detentoras do poder de decidir a atividade no país. Para ela, essas circunstâncias tornam o cinema um negócio pouco voltado para o interesse público e para o bem comum da sociedade (CESÁRIO, 2007).

A partir de 2003, com o primeiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), como presidente da República, observa-se a aplicação de uma compreensão mais antropológica do conceito de cultura, com as políticas da área no país adquirindo características mais estratégicas, de construção e preservação da cidadania e da identidade nacional e de combate à exclusão social. Em pronunciamento sobre o Programa *Cultura Viva*, em Berlim, Alemanha, em setembro de 2004, o ministro da Cultura Gilberto Gil explica: “Nos primeiros dias de gestão, definimos que a ação do MinC se daria a partir de um

² A apresentação da cadeia do mercado cinematográfico como etapas separadas é a forma corrente de análise na maior parte dos estudos acadêmicos. Consequentemente, em muitos momentos, ela aparecerá assim nesta dissertação. No entanto, considerando que a base conceitual e metodológica do presente estudo é a teoria sociológica de Pierre Bourdieu, entendo que para esse autor a cadeia do mercado cinematográfico deve ser analisada em sua totalidade, pois cada etapa se relaciona com as demais, representando todo ciclo em cada uma delas, em todos os momentos. A referência aqui é a necessidade de pensar relacionalmente que Bourdieu propõe e que será mais bem explicitada adiante na Fundamentação Teórica e na Metodologia.

conceito com três dimensões articuladas: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como economia” (BRASIL, 2005, p.8).

Neste cenário de tensões, como refere Rubim (2010), entre o que observa Cesário (2007) e propõe o Governo, as leis de incentivo fiscal e *de mercado* continuam tendo papel importante no campo cultural brasileiro. Ou seja, pensando relacionadamente, neste momento de pós-Retomada, há uma parte considerável da produção ativa do cinema nacional que ainda funciona com orientação para o *mercado*, determinada por e determinando um tipo de distribuição e um tipo de exibição, representados pela dominação estrangeira e pela disparidade nas oportunidades de aproximação do público à cinematografia produzida, bem como uma limitação da gama de filmes oferecidos.

Ao encontro de algumas dessas necessidades, como a de superação das barreiras de distribuição e da desigualdade do processo de exibição, relacionadas com o conjunto da produção nacional de filmes, o MinC estabeleceu uma política de incentivo aos cineclubes, com o objetivo de aumentar o número de cidades que contam com esses espaços. O Ministério também entendeu que havia um movimento cineclubista consistente no Brasil com longo histórico de atuação que poderia ser uma alternativa à situação estabelecida.

Em 2003, inicia-se então o processo de repensar o Estado em relação às políticas culturais do Audiovisual, com a reestruturação do MinC e a criação da Secretaria do Audiovisual (SAV) como é chamada hoje. A existência desta Secretaria representou uma nova perspectiva para o Cineclubismo Brasileiro. No primeiro momento, isso se deu por intermédio de ajuda institucional, por vezes, financeira e material, aos encontros do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC).

Como esclarece a *Breve História do Cineclubismo Brasileiro*, no *Manual do Cineclube* de Felipe Macedo (2008), o CNC foi criado em 1961, durante a 3ª Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros (a primeira havia ocorrido em 59), no Rio de Janeiro, reunindo mais de 60 entidades. Esta instituição se torna então a referência coletiva do movimento cineclubista até 89, quando sofre a maior desarticulação de sua história, pelos treze anos seguintes. A reorganização inicia em 2003 com o apoio do ministro Gilberto Gil, do secretário do audiovisual Orlando Senna e do chefe de gabinete deste, Leopoldo Nunes, um antigo cineclubista. Neste ano foi realizada a 24ª Jornada, durante o Festival de Cinema de Brasília (MACEDO, 2008).

Como resultado desta Jornada, constituiu-se uma comissão de rearticulação do movimento cineclubista para preparar a 25ª Jornada no ano seguinte. Em meados de 2004, os cineclubes se reúnem em uma Pré-Jornada na cidade de Rio Claro, SP, com mais de uma

centena de participantes. A Jornada é realizada em São Paulo, no final do ano, marcada por uma divisão na comissão de rearticulação. Ainda assim, novos estatutos são aprovados, deliberando-se pela reorganização do CNC. E Antonio Claudino de Jesus é eleito presidente do Conselho por unanimidade dos presentes, liderando uma chapa única (MACEDO, 2008).

Neste período de rearticulação do movimento cineclubista, o Estado tenta impulsionar o Cineclubismo Brasileiro, assumindo uma posição inicial de parceria, ao contrário de momentos históricos anteriores, nos quais a relação era de conflito. O cineasta e cineclubista Leopoldo Nunes, que em 2003 era chefe de gabinete da SAV, recorda que:

[...] o Estado sempre bateu na gente. Foi inimigo da gente. Por outro lado, o Estado é responsável por encontrar petróleo, fazer isso e aquilo [...]. Então, o Cineclubismo ressurgiu como uma política de Estado. [...] Promover e apoiar o máximo para que as discussões ocorressem. Preparar acervo para poder circular. Fazer uma conexão com essas pessoas [...] (NUNES, 2014).

Apesar da desarticulação do CNC, a atividade cineclubista ainda existia em todo país. Havia remanescentes dos anos 80 e outros que se envolveram depois. Muitos no presente século. O presidente da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), gestão 2013-2015, o brasileiro Antonio Claudino de Jesus (2014), explica:

[...] na história desse país quem escoou o Cinema Brasileiro para o povo brasileiro foi o movimento cineclubista. E aí cadê o movimento cineclubista? Não tinha mais com quem falar porque não tinha mais organização. Mas todo mundo sabia que existia cineclubes porque todo mundo em algum estado tinha um cineclubes funcionando e tal [...] (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

A partir do impulso de rearticulação, Estado, cineclubes e cineclubistas estabelecem um conjunto de relações, algumas novas, outras com origens no passado do movimento, resultado da concorrência entre os interesses em jogo de cada um. De acordo com Nunes, desde o início da rearticulação isso se fez presente: “Eu conhecia as divergências e brigas internas, e eu queria olhar para pessoas e dizer, ‘vocês *tão tudo* de cabelinho branco, *tá* na hora de abrir o coração, generosidade com essa nova geração’. Eu tive essa oportunidade, depois eles continuaram divergindo do mesmo jeito” (NUNES, 2014). Divergindo em torno do poder, poder político, poder sobre as Políticas. Em torno do que é Cineclubismo, do que é cineclubes e de quem é cineclubista. Agindo de acordo com os valores, trunfos, posturas que possuem ou adquirem.

Além desses aspectos conjunturais, o sociólogo Armand Mattelart (2006), que tem se dedicado aos estudos culturais no âmbito dos fenômenos de mundialização, registra a

importância política e econômica do Cinema (em relação ao qual o Cineclubismo é um subcampo) já no período entre as guerras mundiais, quando, na tentativa de preservação da diversidade cultural, toma corpo a ideia de exceção cultural em torno da questão cinematográfica. Para Mattelart, o cinema estava antecipando as relações de forças que caracterizam até hoje a circulação dos produtos das indústrias culturais (MATTELART, 2006).

As raízes disso podem ser esclarecidas recorrendo-se a Jean-Claude Bernardet (1980), para quem o cinema é a arte criada pela “euforia dominadora” da burguesia, dentro da lógica da vitória das máquinas, das técnicas e da acumulação de capital que, “[...] num processo de dominação cultural, ideológico, estético [...], o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural [burguês]” (BERNARDET, 1980, p.127). E como arte e técnica apoiada na máquina e na ciência, na mecânica e na química, “[...] permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (BERNARDET, 1980, p.128). Outra ilusão porque a primeira era o que o autor chama de “impressão de realidade”, base do sucesso do cinema (BERNARDET, 1980).

Esse conjunto de elementos, dominação cultural, ideológica e estética, ilusão de arte objetiva e neutra e ilusão de realidade, implicam na transformação desde sempre do Cinema em campo de luta. Espaço de disputa de interesses, de luta para manter o ocultamento da dominação, sustentando a impressão de realidade, frente ao que Bernardet refere como “esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 1980, p.131).

A partir da constatação dessa possibilidade de se entender Cinema como campo de luta, associando-a as disputas observadas que mobilizam o Cineclubismo, tanto nas fronteiras desse subcampo, como nos âmbitos maiores da Cultura e do próprio Cinema, do ponto de vista acadêmico, surgiu minha disposição de pesquisa, trazendo no seu cerne as propostas teórico-metodológicas de Pierre Bourdieu. Ou seja, pensando relacionalmente, como propõe esse autor, observei que as lutas cineclubistas também se articulam com campos maiores do que aquele no qual estão inseridas.

Neste sentido, entendo que a problematização apresentada se relaciona com diversas noções de Bourdieu. Primeiro, o Cineclubismo Brasileiro como campo, que pôde ser construído como um espaço de relações entre as pessoas e as entidades, que concorrem pelos interesses em jogo. Ou seja, espaço de competição entre os cineclubistas, como indivíduos, ou por intermédio dos cineclubes, em um sistema de relações, muitas vezes, chamado apenas de movimento.

Essa construção do Cineclubismo Brasileiro como campo pôde ainda ser feita pela ligação de dados pertinentes sobre o movimento cineclubista, de tal modo que isso permitiu um procedimento comparativo entre o que ele foi, durante os anos de organização coletiva e institucional do CNC, e o que ele é (ou se tornou), a partir da rearticulação. E, como campo, também pôde ser analisado de acordo com as suas posições frente ao campo de poder, no caso, o Estado.

Nessa ótica, além de ser campo de poder, o Estado é um agente, tal qual são cineclubes e cineclubistas. A estrutura formada por eles pôde ser traçada pelas crenças que são proferidas em torno da legitimidade e da autoridade sobre esse espaço de disputa. Além do que, as condições sociais, políticas e econômicas desses agentes puderam ser analisadas pela recuperação das trajetórias deles. E tipos de capital, distribuição de poder, *habitus* e investimento foram categorias possíveis de serem associadas.

Com base na teoria sociológica de Bourdieu, com a finalidade de estudar as relações no campo do Cineclubismo Brasileiro, considerando as políticas culturais, as articulações do movimento cineclubista e as disputas de interesses no campo, estabeleci o seguinte problema de pesquisa para essa dissertação: ***Quais os interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista?***

Dessa questão decorre o objetivo geral da pesquisa: *verificar e analisar quais os interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista.*

E os objetivos específicos dela:

a) Identificar os agentes e instituições envolvidos com o campo do Cineclubismo Brasileiro, bem como, as posições deles neste campo no período de rearticulação do movimento cineclubista.

b) Compreender a distribuição dos capitais, presente nas relações entre agentes e instituições no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista.

c) Identificar as estratégias dos agentes no campo do Cineclubismo Brasileiro em função dos interesses em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista.

d) Compreender como o *habitus* coletivo do movimento cineclubista brasileiro se manifesta neste período de rearticulação.

Por fim, a dissertação está estruturada em cinco capítulos da seguinte forma:

a) No presente capítulo, contextualizei o problema de pesquisa estabelecido, acompanhado dos objetivos decorrentes, que orientaram o trabalho. Na sequência, discorro a respeito das justificativas teórico-empíricas dele.

b) O segundo capítulo traz a fundamentação teórica para a análise realizada, principalmente, a partir das noções sociológicas de Pierre Bourdieu. Este capítulo também oferece uma visão sobre conceitos de Cultura, Indústria Cultural e Cinema e Identidade e Diversidade Cultural, terminando com uma abordagem de Cineclubismo e Políticas Culturais, com foco maior na situação do Brasil.

c) Considerando que a sociologia de Bourdieu é teórico-metodológica, o terceiro capítulo, intitulado METODOLOGIA, trata dos paradigmas de pesquisa e dos métodos de coleta, análise, interpretação e representação material empírica desse autor. Nele, o que já havia sido descrito na fundamentação teórica também foi levado em conta. Em Bourdieu, essa separação entre teoria e prática não existe. Ela foi feita nesta dissertação com a finalidade acadêmica de gerar uma melhor compreensão a respeito dos procedimentos empregados no estudo em questão.

d) O quarto capítulo apresenta a construção do campo do Cineclubismo Brasileiro e a verificação e análise dos interesses em jogo neste campo no período de rearticulação do movimento cineclubista.

e) O quinto capítulo é o das considerações finais referentes ao estudo realizado sobre o campo do Cineclubismo Brasileiro, com conclusões, comentários e recomendações e sugestões para futuros estudos e práticas, que poderão ampliar a análise apresentada.

1.1 JUSTIFICATIVA

A minha aproximação à temática principal dessa dissertação se deu por diversas razões, que reunidas podem representar adequadamente a justificativa da análise realizada, ou, ainda, a importância do Cineclubismo como objeto de pesquisa.

Em primeiro lugar, o Cinema como Indústria Cultural mobiliza um conjunto enorme de interesses econômicos, além de outros. No Brasil, amplamente dominado pelos filmes de modelo hollywoodiano, há diversos aspectos ligados a isso que mereceriam ser analisados. Por exemplo, como são disputados os tipos de público ou de gostos ou de cultura nacional e produzidos o *habitus* e os estilos de vida a partir das relações estabelecidas por essa desigual distribuição de capitais no campo do Cinema.

No caso do Cineclubismo, o que há é uma possibilidade de contraponto prático ao circuito de exibição cinematográfica que é determinado pela produção e distribuição de ordem comercial deste modelo denunciado. Essa constatação permite que se imagine o Cineclubismo como uma alternativa real ao estabelecido, mas também como detentor de uma tarefa penosa, porque só se constituir em uma opção de mudança do *status quo* não basta. É preciso efetuar um enfrentamento, se não como projeto, ao menos, como resistência.

Contudo, a característica do Cineclubismo que representa um dos meus principais interesses sobre esse campo é aquela mais presente entre os predicados centenários do movimento cineclubista: ser uma atividade não comercial, sem fins lucrativos. Ou seja, os cineclubes como organização representam uma alternativa e um contraponto nato ao Cinema como mercado. Eles são criados com compromissos culturais, educativos, éticos, com deveres em relação ao desenvolvimento da arte cinematográfica, além de terem uma vocação democrática. Neste contexto, considero o Cineclubismo como uma possibilidade de se mirar o Cinema além da condição de produto cultural: como investimento em uma opção de vida e em um conjunto de valores compromissados com uma arte mais democrática.

Em relação às possibilidades de contribuição aos Estudos Organizacionais da presente dissertação, vejo como bastante significativa a recorrência às noções sociológicas de Bourdieu, menos utilizadas do que lidas na produção acadêmica da área. Nesse sentido, creio que o emprego das concepções desse autor poderia servir a esta área da Administração em um nível semelhante ao da declaração de ação com a qual o autor inicia os seus princípios de uma antropologia econômica:

Para romper com o paradigma dominante, impõe-se, partindo de uma perspectiva racionalista alargada da historicidade constitutiva dos agentes e de seu âmbito de ação, tentar construir uma definição realista da razão econômica como ponto de encontro entre as disposições socialmente constituídas (em razão de um determinado domínio) e as estruturas, elas próprias socialmente constituídas, desse domínio (BOURDIEU, 2006, p.263).

Em relação ao Cineclubismo, essas possibilidades de aporte levam em conta o fato de que ele é um subcampo do Cinema, que por sua vez é um subcampo da Cultura. E esses dois últimos campos, na modernidade tardia, não só são ponto de encontro de disposições e estruturas socialmente constituídas, como também essas construções têm sido tratadas no âmbito da razão e do domínio econômicos, e isso de forma crescente e dominante. Logo, a aproximação a esses campos sob o ponto de vista da importância econômica deles representa mais um subsídio para análises do movimento cineclubista.

Ainda, por visualizar a existência de disputas entre agentes, por vezes, com capitais desiguais, senti-me motivado a analisar o campo do Cineclubismo Brasileiro. Em especial, me inquietou como se dava a concorrência entre agentes e instituições no período da rearticulação do movimento cineclubista. Desse confronto veio a inspiração e a aspiração de revelar o que se escondia nas lutas neste campo³ pouco examinado na área dos Estudos Organizacionais, bem como, de resto, há uma lacuna de análises na área em relação ao audiovisual e ao Cinema como um todo.

Por fim, as contribuições possíveis abarcam o aprofundamento do conhecimento sobre os cineclubes, como organizações do campo da Cultura; a ampliação do debate sobre as Políticas Culturais do país ligadas ao subcampo do Cineclubismo e o processo de formação delas; e a investigação da posição social, das relações, das disputas e das práticas dessas organizações culturais, considerando ainda o sistema de dominação presente no mercado cinematográfico do qual fazem parte, muitas vezes, como alternativas. Em outras palavras, aportes às conexões entre Cultura, Políticas Culturais e Estudos Organizacionais.

³ No sentido lato, que transcende o conceito em Bourdieu utilizado nesta dissertação.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 NOÇÕES DA TEORIA SOCIOLÓGICA DE BOURDIEU

Inicialmente, uma declaração de intenções. Em relação à teoria sociológica de Pierre Bourdieu, farei como recomenda Wacquant (2007a) sobre o *habitus*, “[em] última análise, a prova do pudim teórico do *habitus* deve consistir em comê-lo empiricamente” (WACQUANT, 2007a, p.70). Assim, nesta seção, apresentarei os pratos teóricos que foram digeridos empiricamente quando da realização da pesquisa.

Lançando meu olhar sobre a obra de Bourdieu, agregando ainda alguns comentadores, tomei como primeira preocupação buscar um elemento que pudesse me guiar. Nessa revisão, deparei-me com uma analogia insistentemente repetida: o jogo. Nos diferentes trabalhos publicados de e sobre Bourdieu, notei que a partir do jogo é possível encontrar as construções explicativas dos conceitos do autor. Aliás, a escolha dessa analogia é quase óbvia, a partir da resposta de Bourdieu (2005) a uma pergunta de Wacquant, transcrita em *Uma Invitación a la Sociología Reflexiva*⁴:

Na verdade, e com cautela, podemos comparar o campo a um jogo (*jeu*), mas, ao contrário deste último, o campo não é o produto de um ato deliberado de criação, e segue as regras, ou melhor, regularidades que não são explícitas nem são codificados. Então, nós temos o que está em jogo (*en-jeux*), que em sua maior parte é o produto da concorrência entre os jogadores. Nós temos um *investimento no jogo*, a *illusio* [...]: os jogadores são admitidos no jogo, eles se opõem uns aos outros, às vezes, com ferocidade, só na medida em que coincide em sua crença [...] no jogo e no que se joga [...]. Os jogadores concordam, pelo mero fato de jogar e não através de um “contrato”, que o jogo merece ser jogado, que vale a pena jogá-lo, e essa *coesão* é a própria base de sua competência. (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.151).

Na primeira parte reproduzida da resposta estão alguns dos conceitos que serão esmiuçados nessa revisão: campo, jogador (no caso, a denominação mais recorrente em Bourdieu é agente) e investimento/*illusio* (também, interesses). O campo como espaço de jogo, o agente como aqueles que estão na disputa desse jogo e a *illusio* como crença, interesse e investimento no jogo em si. Contudo, ainda há outras noções importantes na obra do autor que ele agrega a analogia do jogo na sequência dessa extensa resposta. Falo de capital, como

⁴ Todas as citações diretas de obras em língua estrangeiras são apresentadas nesta dissertação com tradução própria.

trunfos que cada agente possui e faz uso no espaço de jogo, e do *habitus*, como disposições relativas à trajetória social de cada agente ou de um grupo de agentes nesse jogo e em outros:

Nós também temos *cartas de trunfo*, [...] cuja força varia de acordo com o jogo: assim como o valor relativo das cartas muda para cada jogo, a hierarquia dos diferentes tipos de capital [...] varia nos distintos campos. [...] existem cartas que são válidas, eficazes em um campo – estas são as espécies fundamentais de capital – mas o seu valor relativo como trunfos é determinado por cada campo e até mesmo pelos estados sucessivos de um mesmo campo. Em cada momento, é o estado das relações de força entre os jogadores que define a estrutura do campo. [...] **Para ser mais preciso, as estratégias de um “jogador” e tudo aquilo que define o seu “jogo” é dado em função não só do volume e da estrutura do seu capital no momento considerado e nas possibilidades de jogo [...] que lhe garantem, mas também da evolução no tempo do volume e da estrutura do dito capital, isto é, de sua trajetória social e das disposições (*habitus*) constituídas na relação prolongada com uma determinada distribuição das probabilidades objetivas.** Mas isso não é tudo: os jogadores podem jogar para aumentar ou preservar seu capital, sua quantidade de fichas, de acordo com as regras tácitas do jogo e os pré-requisitos da reprodução do jogo e de seus assuntos em jogo; mas também podem entrar para transformar, total ou parcialmente, as regras imanentes do jogo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.151-153, grifo nosso).

A primeira acepção relacionada com o jogo é a de campo. Em relação a ela que se estabelece a comparação inicial. Para Bourdieu (2003a, 2005), o campo é o espaço de jogo, de relações objetivas entre agentes (indivíduos ou instituições) que disputam um mesmo objeto (BOURDIEU, 2003a). O campo do poder é um espaço de jogo e competição onde os agentes e instituições sociais têm capitais específicos (especialmente, econômico e cultural) suficientes para ocupar posições dominantes em seus respectivos campos, enfrentando uns aos outros em estratégias que visam preservar ou transformar o equilíbrio de forças (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). E, “[em] termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração das relações objetivas entre posições” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.150).

Nas manifestações citadas do autor e em outras fica evidente que o estabelecimento de um campo se relaciona a situações em que há uma competição, um enfrentamento, por algo ou por interesses comuns. Campo é o espaço de lutas onde isso ocorre, configurado pelas relações entre as posições que cada agente ocupa. Ou seja, para se realizar a apreensão de um campo constituído, depende-se da identificação de agentes, de suas relações e posições, e do objeto em disputa. Para Bourdieu (2005), pensar em termos de campo é pensar em termos de relações e requer uma conversão total da visão habitual do mundo social, que só se atém as coisas visíveis (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

Em relação à questão das posições dos agentes no campo, Bourdieu (2003a, 2003b, 2005) diz que elas são objetivamente definidas pelas situações atual e potencial dos

indivíduos e instituições na estrutura de distribuição das espécies de poder (ou capital), cuja posse ordena o acesso a vantagens que estão em jogo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). Também disso, decorre a estrutura desse campo que seria “um *estado* da relação de forças entre os agentes ou as instituições envolvidas na luta ou, se se preferir, da distribuição do capital específico que, acumulado no decorrer das lutas anteriores, orienta as estratégias posteriores” (BOURDIEU, 2003a, p.120). Ou ainda, a estrutura pode ser definida pela distribuição desigual desse capital específico, que limitaria o espaço das possibilidades abertas para que os agentes se tornem melhores ou piores colocados no campo (BOURDIEU, 2003b).

As relações e posições dos agentes são o que definem a estrutura do campo e, por sua vez, as posições são determinadas pelo resultado das relações entre os capitais distribuídos. Como a distribuição de capitais tende à desigualdade nas sociedades capitalistas, haverá posições de dominação e de subordinação. Isso pode gerar conveniências aos dominantes na utilização de suas posições, quando a estrutura atua em seu favor, mas, por outro lado, coloca aos dominados opções que vão desde alguma conveniência ou conformismo que legitima essa estrutura, até a busca da transformação das regras do jogo, por exemplo, por intermédio de um projeto de autonomia, passando ainda pelas possibilidades de resistência e reivindicação contra discrepâncias dessa estrutura.

Para Bourdieu (2005) um campo tem estrutura, conseqüentemente tem limites, mas esses limites jamais são fixos. Mais do que isso, esses limites são fronteiras, no sentido de serem permeáveis e dinâmicas, possibilitando a entrada e saída de agentes. O autor trata então essa questão dos limites do campo como muito difícil, pois essas fronteiras também estão em jogo dentro do próprio campo. Os participantes de um campo trabalham para se diferenciar de seus concorrentes, buscando o monopólio por algo que o autor chama de subsetor do campo, algo que depende da competência de cada agente participante. Ou seja, os participantes podem ser bem sucedidos nessa diferenciação em conjunturas variáveis. Assim, sob um ponto de vista conjuntural, “as fronteiras do campo só podem ser definidas por intermédio de uma investigação empírica” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.153-154).

Nesta investigação, a construção de um campo não se efetua por um ato de imposição. Os limites do campo estão onde os efeitos do campo cessam. Portanto, em cada caso, pode-se tentar medir por vários meios o ponto em que esses efeitos estatisticamente detectáveis decaem, e dessa maneira definir empiricamente os limites (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

Para ultrapassar a fronteira e entrar no campo, o acesso se dá pelo reconhecimento do agente de que há algo em disputa, de forma tácita, como já visto. No entanto, ao mesmo tempo, o agente após acessar o campo, precisa respeitar os limites deste, caso contrário, pode ser excluído do jogo. Como resultado, as lutas travadas dentro do campo só podem resultar em revoluções parciais, visando destruir as hierarquias estabelecidas de dominação/subordinação, mas nunca o próprio jogo. Bourdieu (2003a) dá um exemplo disso ligado a uma questão que se relaciona com conceitos dessa dissertação: “Aquele que quer fazer uma revolução em matéria de cinema [...] diz: ‘O *verdadeiro* cinema não é isto’ [...]. Lançam anátemas, mas em nome de uma definição mais pura, mais autêntica daquilo em cujo nome os dominantes dominam” (BOURDIEU, 2003a, p.208-209). Esse agente não quer destruir o cinema. Na realidade, ele luta para modificar a hierarquia do que é o cinema.

Acompanhando a imbricação dos conceitos de Bourdieu uns aos outros, eis que ao tratar do campo, por exemplo, falei de agentes e capitais, é preciso trazer também o *habitus*, ao menos, numa primeira relação com o espaço do jogo. Segundo o autor, para que um campo funcione, deve haver algo em jogo e pessoas dispostas a jogar; em suma, agentes disputando algo. E pode-se dizer que as pessoas prontas a jogar esse jogo são as dotadas de um *habitus* originário que envolve conhecimento e reconhecimento das regras do jogo, do que está em jogo, e assim por diante (BOURDIEU, 2003a).

Além disso, para Bourdieu (2001a), o campo possui uma lógica específica que se institui na forma de um *habitus* próprio, específico, um estado incorporado ao campo, um sentido ou espírito do jogo jogado. Apesar desse *habitus* específico se diferir do *habitus* originário das pessoas dispostas a jogar o jogo, ele jamais é imposto aos agentes de forma explícita. A conversão de *habitus* opera de forma gradual, progressiva e imperceptível dentro do campo (BOURDIEU, 2001a). Ou seja, a lógica do campo tem a capacidade de modificar o *habitus* do agente, algo que deve ficar mais claro na sequência, quando esses dois conceitos serão tratados.

Em *Dictionnaire Bourdieu*, Stéphane Chevallier e Christiane Chauviré (2010) introduzem a noção de agente social dizendo que ela significa a superação das oposições e das contradições tradicionais das relações das pessoas com o mundo, com os outros e consigo mesmas, oposições e contradições tais como indivíduo/sociedade e objetivo/subjetivo. Para as autoras, o conceito de agência de Bourdieu é a solução para o problema do sujeito como objeto de estudo das ciências humanas (CHEVALLIER; CHAUVIRÉ, 2010). Problema que Bourdieu (2001a) levanta em *Meditações Pascalinas*: “a questão do sujeito se acha suscitada

pela própria existência de ciências cujo objeto é o que se costuma chamar de ‘sujeito’, esse objeto para quem existem objetos” (BOURDIEU, 2001a, p.157).

Chevallier e Chauviré (2010) dizem que o conceito de agente destaca claramente a presença do social (disposições superiores aos indivíduos) nos pensamentos e comportamentos mais íntimos e mais conscientes, caracterizando-se como a junção das limitações objetivas do campo e das determinações subjetivas – as estratégias desenvolvidas pelo agente de acordo com o seu *habitus* (CHEVALLIER; CHAUVIRÉ, 2010). As autoras relacionam essa noção a duas outras passagens de Bourdieu (2001a)⁵:

Isto significa afirmar que o agente nunca é por inteiro sujeito de suas práticas por meio das disposições e da crença que estão na raiz do envolvimento no jogo, quaisquer pressupostos constitutivos da axiomática prática do campo (a *doxa* epistêmica, por exemplo) se introduzem até nas intenções aparentemente mais lúcidas (BOURDIEU, 2001a, p.169).

E:

O ‘eu’ que compreende praticamente o espaço físico e o espaço social ([...] não sendo necessariamente um ‘sujeito’ [...], mas sim um *habitus*, um sistema de disposições) encontra-se abarcado, em sentido completamente distinto, ou seja, englobado, inscrito, implicado nesse espaço: ele ocupa aí uma posição, da qual se sabe [...] estar regularmente associada a tomadas de posição (opiniões, representações, juízos, etc.) sobre o mundo físico e o mundo social (BOURDIEU, 2001a, p.159-160).

Chevallier e Chauviré (2010) concluem que o sujeito é um agente social, cuja trajetória através de campos historicamente constitui disposições (primárias e específicas) a partir das quais ele forja diferentes modalidades de sua atitude para com o mundo (social e físico), que o rodeia (CHEVALLIER; CHAUVIRÉ, 2010).

Ainda em *As Estruturas Sociais da Economia*, há uma qualificação valiosa do ponto de vista metodológico sobre os agentes para ser comentada. Nesta obra, Bourdieu (2006) se refere a agentes eficientes (ou eficazes). Estes seriam aqueles que têm peso (força, poder, capital, trunfos) suficiente para orientar efetivamente o jogo porque possuem as propriedades em volume e valor que estão ativas no campo (BOURDIEU, 2006). A identificação dos agentes eficientes e dos potencialmente eficientes (considerando as possibilidades de mudanças de peso das propriedades no campo) permite análises com maior rigor e precisão.

⁵ As passagens da obra *Meditações Pascalinas* presentes no verbete *Agente* no *Dictionnaire Bourdieu* de Chevallier e Chauviré foram transcritas neste projeto a partir da versão em português de *Meditações...*, publicada pela Bertrand Brasil, em 2001. Ou seja, por ter acesso à fonte primária na língua portuguesa, essas citações não foram consideradas *apud* a obra francesa.

Assim, a noção de agente em Bourdieu também está imbricada com as noções de campo e de *habitus*, tal qual o campo depende de pessoas dispostas a jogar, dotadas de um *habitus*, que conheçam e reconheçam o jogo, *habitus* que por sua vez passa por uma conversão gradual em relação ao campo que está inserido. Essa é uma importante característica do referencial teórico-metodológico de Bourdieu: o entendimento que vai sendo gerado a respeito da impossibilidade de se separar e, muito menos, canibalizar suas acepções, pois elas, isoladas, perdem a sua aplicabilidade, ou tornam-se um conhecimento sem a essência dinâmica e relacional da proposta na origem. E junto ao campo, ao agente, ao *habitus*, também me refiro ao capital e à *illusio*.

Avançando em relação às noções sociológicas de Bourdieu, é a vez de aprofundar mais a respeito do *habitus*. Wacquant (2007a) esclarece para fins históricos que essa:

[...] é uma noção filosófica antiga, originária no pensamento de Aristóteles e na escolástica medieval, que foi recuperada e retrabalhada depois da década de 1960 pelo sociólogo Pierre Bourdieu para forjar uma teoria disposicional da ação capaz de reintroduzir na antropologia estruturalista a capacidade inventiva dos agentes, sem com isso retroceder ao intelectualismo cartesiano que enviesa as abordagens subjetivistas da conduta social, do behaviorismo ao interacionismo simbólico, passando pela teoria da ação racional (WACQUANT, 2007a, p.64).

Então, o interessante é verificar de que forma essa noção de *habitus* foi retrabalhada por Bourdieu na teoria da ação que ele propõe. O primeiro texto a que recorro é o capítulo *O habitus e o espaço dos estilos de vida*, do livro *A Distinção* (2007). Nele, o autor utiliza conceituações abertas, mas justapostas de maneira sistemática. Inicialmente, diz que *habitus* é o “princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas” (BOURDIEU, 2007, p.162). O mundo social representado, o espaço dos estilos de vida, se constitui na relação entre essas duas capacidades do *habitus*, as capacidades de diferenciar e de apreciar essas práticas e gostos (BOURDIEU, 2007).

Na sequência, *habitus* é definido como “[necessidade] incorporada, convertida em disposição geradora de práticas sensatas e de percepções capazes de fornecer sentido às práticas engendradas dessa forma” (BOURDIEU, 2007, p.163). E também como “estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas”, e “estrutura estruturada”, “produto da incorporação da divisão em classes sociais” (BOURDIEU, 2007, p.164).

Em outras obras, Bourdieu (1996, 2004, 2008) ainda refere *habitus* “como sentido prático que é o produto da incorporação das estruturas do mundo social [...], de suas tendências imanentes e de seus ritmos temporais”; e como “o princípio da estruturação social

da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, isto é, sua significação, mas também, inseparavelmente, sua orientação para o *por-vir*” (BOURDIEU, 1996, p.364). Como “espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação [...], o senso do jogo, arte de *antecipar* o futuro do jogo inscrito, em esboço, no estado atual do jogo” (BOURDIEU, 2008, p.42). Ainda como “jogo social incorporado, transformado em natureza”; e como “social inscrito no corpo, no indivíduo biológico” (BOURDIEU, 2004, p.82).

Como observado, *habitus* é um dos conceitos mais abertos, talvez, o mais (re)definido a cada obra, e, muitas vezes, temido por aqueles que se propõe a aplicar a metodologia de Bourdieu. Por isso, creio que vale fazer a identificação do espectro de acepções do termo. Em relação às práticas, o *habitus* as gera, classifica, diferencia, aprecia, fornece sentido e organiza. Quanto a incorporações, reúne necessidades, produto da divisão em classes sociais, estruturas, tendências imanentes e ritmos temporais do mundo social, jogo social transformado em natureza e o próprio social. É também estrutura estruturante, estruturada, estrutura do mundo social incorporada e estruturação social da existência temporal. Por fim, na relação com o tempo, também é arte de antecipação do futuro, pressuposição e orientação para o *por-vir*.

Além dessa tentativa de observação ampla de definições, outro movimento para compreensão do *habitus* é agregar as reflexões de Loïc Wacquant (2007b), a partir da obra de Bourdieu. Para ele, *habitus* são esquemas inconscientes adquiridos através da exposição a condicionamentos e condições sociais duradouras, por intermédio da internalização de constrangimentos externos. O interessante nessa compreensão é que para o autor isso significa que *habitus* podem ser compartilhados por pessoas sujeitas a mesmas experiências (WACQUANT, 2007b). Ou seja, abre a possibilidade para uma investigação em termos coletivos, estruturas estruturantes e estruturadas como também refere Bourdieu (2007).

Wacquant (2007a) também elenca alguns aspectos que ajudariam a pensar o *habitus*, de alguma forma podendo identificá-lo assim. Trata-se de uma competência prática, adquirida *na e para* a ação, que opera sob o nível da consciência. Não é uma aptidão natural, mas *social*. É *transferível* a vários domínios de prática. É durável, mas *não estático ou eterno*; contudo, é dotado de *inércia incorporada*; e, assim, introduz uma *defasagem* e, por vezes, um hiato entre as determinações passadas que o produziram e as determinações atuais que o interpelam (WACQUANT, 2007a).

Por fim, cabe trazer o destaque que Wacquant faz do aspecto da aplicação metodológica e empírica do *habitus*:

[...] para Bourdieu a noção é, em primeiro lugar e acima de tudo, um modo estenográfico de designar uma postura de investigação, ao apontar um caminho para escavar as categorias implícitas por meio das quais as pessoas montam continuamente seu mundo vivido, que tem informado pesquisas empíricas em torno da constituição social de agentes competentes em uma gama variada de quadros institucionais (WACQUANT, 2007a, p.69).

Até aqui tratei do campo – espaço de jogo, agente – jogador – e *habitus* – disposição incorporada ao jogador que define como ele joga, mas que também se molda com tempo ao espaço de jogo. Além disso, o jogador precisa de cartas/fichas/peças, algo que represente poder neste jogo, o que Pierre Bourdieu chama de capital. No artigo *The Forms of Capital* (2001) o autor disserta sobre essa noção, partindo inicialmente da definição que Karl Marx, em 1849, apresentou em *Trabalho Assalariado e Capital*.

Pierre Bourdieu (2001b) reintroduz o conceito de Marx de que capital é trabalho acumulado, na sua forma materializada ou “incorporada”, que, quando apropriado de forma privada, capacita um agente ou um grupo de agentes para apropriarem-se da energia social na forma de trabalho vivo e reificado. Para ele, o capital é uma força inscrita nas estruturas objetivas e subjetivas, mas também é o princípio subjacente nas regularidades imanentes do mundo social (BOURDIEU, 2001b).

Na compreensão de Bourdieu de como funciona o capital no jogo, a sua eficácia real depende da forma de distribuição dos meios de apropriação dos recursos e produtos do trabalho acumulado e objetivamente disponíveis. A relação de apropriação entre o agente e esses recursos (e seus benefícios) está mediada pelas relações de jogo entre ele próprio e os outros possuidores de capital que competem pelos mesmos bens ou interesses. A distribuição desigual do capital (estrutura do campo) é a fonte dos efeitos específicos do capital, da apropriação de benefícios e do poder de impor regras do jogo mais favoráveis ao capital e a sua reprodução (BOURDIEU, 2001b).

Ainda no contexto de analogia com o jogo, Bourdieu diz que capital “é o que faz os jogos de sociedade [...] algo mais que simples jogos de oportunidade, oferecendo a cada momento a possibilidade de um milagre” (BOURDIEU, 2001b, p.96). Essa alusão é feita em contraposição à ideia de roleta, que a cada giro dá a chance de se mudar de status social quase de forma instantânea com a mesma probabilidade para todos que estão no jogo. O capital, ao contrário, toma tempo para acumular, e nunca enseja oportunidades iguais a cada jogada aos agentes.

Para Bourdieu, essa diferença de chances relaciona-se com o fato de que:

[...] a estrutura da distribuição dos diferentes tipos e subtipos de capital em um determinado momento representa a estrutura imanente do mundo social, isto é, o conjunto de restrições, inscritas na própria realidade desse mundo, que governa seu funcionamento de maneira durável, determinando as oportunidades de sucesso pelas práticas (BOURDIEU, 2001b, p.96-97).

A conclusão de Bourdieu é de que não há como explicar a estrutura e o funcionamento do mundo social sem que se trate da questão do capital e de que isso deve ser feito não só pela forma reconhecida pela teoria econômica, mas também como capital social e cultural, além de outros. Para ele o capital tem ao menos três formas fundamentais: 1) *capital econômico*, que é direta e imediatamente conversível em dinheiro (ou institucionalizado como direitos de propriedade); 2) *capital cultural*, conversível em determinadas condições em capital econômico (ou institucionalizado como qualificações educacionais); 3) *capital social*, representado pelas conexões sociais, conversível também em certas condições em capital econômico (ou institucionalizado como *capital simbólico* na forma de títulos – outrora de nobreza, atualmente, como funções públicas, posições empresariais e cargos em organizações não governamentais, por exemplo) (BOURDIEU, 2001b).

Didaticamente, Bourdieu apresenta os três estados de capital cultural. No que chama de estado *incorporado*, o capital se encontra em disposições duráveis na mente e no corpo do indivíduo. No estado *objetificado*, ele é representado pelos bens culturais, de obras de arte a meios de produção. E no estado *institucionalizado*, é uma espécie de objetificação na forma de qualificações legitimadas por instituições, tais como, as educacionais, conferindo propriedades originais ao capital incorporado previamente, assumindo-o como algo assegurado (BOURDIEU, 2001b).

Na construção da acepção sobre o capital cultural, Bourdieu afirma que seu ponto inicial é a ruptura com os pressupostos do senso comum de que sucesso ou fracasso acadêmico seja um efeito de aptidões naturais dos indivíduos. E exemplifica dando crédito aos economistas que trabalham com a questão das relações entre as taxas de lucro nos investimentos em educação e nos investimentos econômicos. Análise que por si só já demonstra a superação de que apenas o talento natural não define o capital cultural. No entanto, Bourdieu avança identificando o que escapa aos economistas, o que está melhor e mais escondido, e que é o mais determinante do que o investimento escolar: a transmissão no âmbito familiar do capital cultural (BOURDIEU, 2001b). Essas observações permitem que se possa partir para compreensão de como se configura a forma incorporada desse capital.

A “in-corporação” (*em-bodiment*), para o autor, implica em um trabalho de assimilação, que custa tempo e que deve ser investimento pessoal do indivíduo. Para ele, o

tempo investido é a medida “menos inexata” de capital cultural. Este capital incorporado significa a conversão de uma riqueza externa em uma parte integral da pessoa, na forma de *habitus*, o que, diferente do capital econômico ou alguns títulos sociais, não pode ser transmitido instantaneamente como presente, legado, troca ou compra e venda (BOURDIEU, 2001b).

Essas características de necessidade de tempo investido e impossibilidade de transmissão automática geram problemas para os possuidores de capital econômico ou político que precisam usar/explorar o capital cultural incorporado de um indivíduo. Esse capital não pode ser adquirido sem que se “compre” a pessoa junto. A questão é que não é apropriado ao capital econômico ou político demonstrar dependência de outros capitais, eis que isso afeta a sua própria legitimação e os efeitos ideológicos de dissimulação que o poder simbólico do capital econômico ou político necessitam. Se a base das sociedades capitalistas é a concentração de capital econômico, a pergunta de Bourdieu em relação ao capital cultural incorporado é: “Como pode esse capital ser concentrado – como demandam certos empreendimentos – sem concentrar os possuidores desse capital, o que pode ter todo tipo de consequências indesejadas?” (BOURDIEU, 2001b, p.99).

Outro ponto que Bourdieu trata é a escassez de capital cultural em sociedades divididas em classes, escassez por intermédio da qual o valor social é gerado. Interpretando o autor, em primeiro lugar, a transmissão familiar do capital cultural representa condições sociais de aquisição desse capital de forma dissimulada. Essa dissimulação permite que esse capital seja interpretado como capital simbólico, reconhecido como competência legítima do indivíduo. A reprodução da estrutura social se dá por vários mecanismos que vão permitindo que os detentores de mais capital cultural tenham uma maior “participação nos lucros”. Na outra ponta, nem todos os agentes no mundo social “tem os meios econômicos e culturais para prolongarem a educação de seus filhos além do mínimo necessário para a reprodução da força de trabalho menos valorizada em determinado momento” (BOURDIEU, 2001b, p.100). Segue assim a reprodução da estrutura social sancionada pelo símbolo da competência legítima do indivíduo, quando de fato é a transmissão dissimulada do capital cultural que move toda a estrutura social. Ou como diz o autor, “o mais poderoso princípio da eficácia simbólica do capital cultural sem dúvida se encontra na lógica de sua transmissão” (BOURDIEU, 2001b, p.100).

Se a transmissão de capital cultural incorporado é a forma mais e melhor escondida de transmissão de qualquer tipo de capital, adquirindo maior peso na reprodução da estrutura social quando outras formas visíveis e mais diretas são controladas ou censuradas, o capital

social objetificado se inscreve nesse segundo grupo de capitais visíveis e de transmissão mais direta, eis que é transmissível em sua materialidade. Como já dito, esse capital se encontra nos objetos de arte e nas máquinas, por exemplo. Todavia, Bourdieu alerta que a posse de bens culturais, ou seja, ser detentor desse tipo de capital na forma de objetos, nada tem a ver com “a posse dos meios de ‘consumir’ uma pintura ou usar uma máquina, que, não sendo outra coisa que capital incorporado, não está sujeita as mesmas leis de transmissão” (BOURDIEU, 2001b, p.101).

A objetivação do capital cultural na forma de habilitações acadêmicas é o que Bourdieu denomina de estado institucionalizado. O importante nesse estado é o que o autor chama de “a magia performativa do poder da instituição, o poder de mostrar a crença forte e confiante, ou, em uma palavra, a impor o reconhecimento” (BOURDIEU, 2001b, p.102). O exemplo dado para isso é quase corriqueiro. Qualquer exame de admissão competitivo está sujeito a apresentar uma continuidade de diferenças infinitesimais de desempenho, mas que produzem diferenças nítidas, absolutas e duráveis, como as que separam o último candidato aprovado do primeiro não aprovado. Diferenças infinitesimais, em conjunturas de natureza variável, que institucionalizam uma diferença de posição no campo para os agentes que disputavam esse jogo (BOURDIEU, 2001b).

Outro aspecto que se estabelece com o reconhecimento institucional do capital cultural possuído por um determinado agente é o fato de que a qualificação educacional permite a comparação dos titulares dessas qualificações e a substituição deles, se for o caso, superando limites biológicos individuais. Bourdieu aponta que essa comparação “torna possível estabelecer taxas de conversão entre capital cultural e capital econômico, garantindo o valor monetário de um determinado capital acadêmico” (BOURDIEU, 2001b, p.102). No entanto, os benefícios simbólicos disso dependem também da escassez desse capital (BOURDIEU, 2001b).

O terceiro tipo de capital que Bourdieu inclui entre os fundamentais é o capital social. Para ele trata-se do “agregado dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações de conhecimento e reconhecimento mútuas, mais ou menos institucionalizadas” (BOURDIEU, 2001b, p.102-103). Essas relações só existem em seu estado prático, nas trocas materiais e simbólicas que ajudam a manter; ou quando socialmente instituídas e garantidas pela aplicação de um nome comum, de família, de classe, ou de quaisquer outras organizações socialmente conhecidas e reconhecidas; ou ainda, a partir de uma série de atos institucionalizados, projetados para formar e informar simultaneamente aqueles que os experimentam e são mais ou menos afetados por eles (BOURDIEU, 2001b).

O volume de capital social possuído depende da rede de conexões que o agente mobiliza e do volume de capital (econômico, cultural ou simbólico) que possuem aqueles que fazem parte dessa rede. Em geral, os lucros e dividendos resultantes dessa rede são obtidos com base na solidariedade estabelecida entre o grupo, o que mantém um grau de incerteza em relação ao volume desse capital, excetuando-se os casos em que as organizações, ou como chama Bourdieu, “clubes seletos”, se constituam com o objetivo claro de se beneficiar do capital social acumulado de seus membros. Assim, uma rede de relacionamentos é o produto de várias estratégias de investimento, individuais ou coletivos, conscientes ou inconscientes, tendo por objetivo o estabelecimento ou reprodução de relações sociais que possam ser diretamente utilizáveis a curto ou longo prazo (BOURDIEU, 2001b).

Tal qual o capital cultural incorporado, a reprodução do capital social pressupõe também um trabalho acumulado, “um esforço incessante de sociabilidade, uma série contínua de trocas, em que o reconhecimento é infinitamente afirmado e reafirmado” (BOURDIEU, 2001b, p.104). Este trabalho não é benéfico ou mesmo concebível a não ser que se invista nele uma competência específica e uma disposição adquirida para adquirir e manter esta competência, que envolve conexões reais e a habilidade para fazer uso delas. Pode-se depreender daí que estas competências, disposições, conhecimentos e habilidades por si só são parte integrante do capital social, e estão relacionadas com determinado *habitus*. E por ser trabalho, também envolve gastar tempo e energia, e, direta ou indiretamente, capital econômico (BOURDIEU, 2001b).

O problema final estudado por Bourdieu sobre os capitais é o da conversão. A existência de diferentes tipos de capital com valores variados, dependentes das conjunturas e estruturas dos diversos campos possíveis, nos quais os agentes estão em disputa, gera a necessidade de conversão entre estes capitais para poderem se adequar e ser utilizados em contextos distintos. Bourdieu afirma que o princípio da conversão de capitais seria equivalente ao princípio da conservação de energia (BOURDIEU, 2001b).

Creio primeiro ser preciso relativizar essa equivalência de princípios, colocando-a no nível das similaridades, e jamais das igualdades, visto que a conservação de energia de que fala a física requer sistemas isolados, evitando variação na quantidade total de energia. Na teoria de Bourdieu, o capital é o poder cuja posse dá acesso aos agentes a vantagens específicas no jogo e o campo é o sistema onde ocorre a conversão de capitais. Contudo, o campo nunca é um sistema isolado. Ao contrário, suas fronteiras estão sempre em disputa, o que resulta tanto na possibilidade de perda como até de ganho de energia ao sistema, ou seja, variação na quantidade total de poder ou capital presentes a cada momento.

Tomando a primeira lei da termodinâmica, verifica-se outra diferença crucial. O aumento da energia de um sistema é igual à quantidade de energia acrescentada, diminuída da energia perdida devido ao trabalho realizado. No campo, tanto pode haver capital perdido como ganho devido ao trabalho realizado, característica do investimento feito em capital social ou capital cultural, por exemplo.

Por outro lado, Bourdieu vai dizer nesse sentido que os benefícios de uma área são pagos necessariamente com os custos em outras áreas (de modo que um conceito de desperdício não tem significado em uma ciência geral da economia das práticas) (BOURDIEU, 2001b). Compreendo que a perda de capital é relativa ao agente na conversão, enquanto a ausência do desperdício é relativa a um sistema no qual o capital perdido por um se converte em capital ganho por outro. E a chave para que isso ocorra está justamente na ausência de isolamento do campo. A conversão que implica em transmissão de parte do capital não convertido a outro agente só é viável pelo acesso desse agente ao campo por suas fronteiras permeáveis.

Outras problemáticas que podem ainda ser consideradas envolvem a taxa de conversão, a (ir)reduzibilidade entre capitais, a (in)dependência entre capitais, particularmente, em relação ao econômico, e as formas de transmissão. Todos esses pontos podem ter reflexos importantes na compreensão de quão difícil é a conservação do capital. A taxa de conversão, por exemplo, pode significar tanto variação no benefício quanto no custo esperado na conversão. Ou seja, tal qual a taxa de câmbio gera uma incerteza de quanto será convertido, a taxa de conversão representa, principalmente, outra possibilidade do capital não ser conservado pelo agente.

O último conceito a ser tratado aqui entre as acepções articuladoras das noções sociológicas de Bourdieu que se conectam pela analogia do jogo é complexo até na variação de suas denominações, que, longe de qualquer ideia de sinonímia, aproximam-se por meio da compreensão de que o autor trabalha sempre com significados abertos, mas empiricamente sistêmicos. Refiro-me ao investimento, muitas vezes, como *illusio*, e outras, como interesses.

Dentro da analogia do jogo, Bourdieu (2003a) descreve investimento como:

[...] a inclinação a agir que se engendra entre um espaço de jogo propondo certas paradas em jogo (aquilo a que chamo um campo) e um sistema de disposições ajustado a esse jogo (a aquilo a que chamo um *habitus*), sentido do jogo e das paradas em jogo que implica ao mesmo tempo a inclinação e a aptidão para jogar o jogo, tomar *interesse* no jogo, ser-se tomado pelo jogo (BOURDIEU, 2003a, p.38).

Em *A Distinção* (2007), o autor explica que:

[...] o termo “investimento” deve ser entendido no duplo sentido de investimento econômico - como tem sido sempre, objetivamente, sem deixar de ser desconhecido como tal - e de investimento afetivo que lhe é atribuído pela psicanálise ou, ainda melhor, no sentido de *illusio*, crença, *involvement* e engajamento no jogo que é produto do jogo e produz jogo (BOURDIEU, 2007, p.83).

Ainda sobre *illusio*, crença e investimento, encontram-se as seguintes noções: “[...] constitui o campo como espaço de jogo e faz com que os pensamentos e as ações possam ser afetados e modificados a despeito de qualquer contato físico ou na falta de qualquer interação simbólica [...]” (BOURDIEU, 2001a, p.165); “[a] crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas e a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo” (BOURDIEU, 1996, p.260); e “[o] jogo faz a *illusio*, o investimento no jogo do jogador [...] que, dotado do senso do jogo porque feito pelo jogo, joga o jogo e [...] o faz existir” (BOURDIEU, 1996, p.324).

Novamente, esse é um caso de repetidas definições e redefinições realizadas pelo autor. Entretanto, é possível observar que em todas as acepções ele está falando de algo que permite a existência do jogo, que é condição e produto do funcionamento do jogo, que afeta e modifica ações e pensamentos, que é produto e produtor do jogo, e que é inclinação e aptidão para jogar. Seja investimento, *illusio*, interesses, crença, *involvement* ou engajamento, ele se faz presente no campo como algo que move, mexe, mobiliza os agentes, mas que também é resultado dessa mobilização, em ações ou pensamentos.

Dessa maneira, para Bourdieu (1996), cada campo (religioso, artístico, científico, econômico, etc.) irá produzir uma forma específica de *illusio*, de investimento; oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, que impõe a saída de uma posição de indiferença ou desinteresse; e os inclina e dispõe a operar na lógica do campo (BOURDIEU, 1996).

Mais:

Cada campo convoca e dá vida a uma forma específica de interesse, uma *illusio* específica, a forma de um reconhecimento tácito do valor das questões em jogo e domínio prático das suas regras. Além disso, este interesse específico implícito pela participação no jogo varia de acordo com a posição ocupada nele (dominante contra dominada ou ortodoxa contra herética) e a trajetória que leva cada participante a sua posição (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.151).

Se até aqui a análise das noções sociológicas de Bourdieu indicavam uma articulação entre as noções de campo, *habitus* e capital, sempre com a presença de agentes disputando algo, com a inclusão da questão do investimento e dos interesses, da *illusio*, tem-se o elemento que leva esses agentes a disputa e, ao mesmo tempo, torna-se produto dessa disputa.

Em suma, o elemento que permite em um estudo de relações entre essas concepções que se faça uma análise dos interesses que estão em jogo.

Da mesma forma que Bourdieu trabalha com a analogia do jogo, ele também faz a crítica dessa analogia. Em *Coisas Ditas* (2004), ele reproduz uma entrevista que concedeu ao antropólogo Pierre Lamasion, e que foi publicada no periódico *Terrain*, em 1985:

A imagem do jogo certamente é a menos ruim para evocar as coisas sociais. Entretanto, ela comporta alguns perigos. De fato, falar de jogo é sugerir que no início há um inventor do jogo, um nomóteta, que implantou as regras, instaurou o contato social. Mais grave é sugerir que existem regras do jogo, isto é, normas explícitas, no mais das vezes escritas, quando na verdade é muito mais complicado (BOURDIEU, 2004, p.83).

Bourdieu fala de jogo para poder dizer que um conjunto de agentes participa de uma atividade que obedece a certas regularidades, não necessariamente regras explícitas ou codificadas, que façam do jogo produto da obediência a elas. “O jogo é o lugar de uma necessidade imanente, que é ao mesmo tempo uma lógica imanente. Nele não se faz qualquer coisa impunemente. E o sentido do jogo, que contribui para essa necessidade e essa lógica, é uma forma de conhecimento dessa necessidade e dessa lógica” (BOURDIEU, 2004, p.83).

Ainda sobre a lógica do jogo, como já observado é preciso ter sempre a visão de que no mundo social não se pode falar em um jogo de sorte. Para o autor, os que falam em igualdade de oportunidades esquecem que os jogos sociais, o jogo econômico, os jogos culturais, não são jogos justos. Todavia, também não são competições viciadas. Nelas, o que vale mais é a soma entre os ganhos e as perdas ao longo tempo, sendo que sua duração remonta a diversas gerações ou jogos anteriores, em que cada jogador disporia dos ganhos positivos ou negativos de todos os que o precederam, ou seja, dos resultados acumulados por todos os seus ancestrais. Assim, Bourdieu (2001a) considera que o jogo social possui uma história e, por essa razão, constitui o lugar de uma dinâmica interna, independente das consciências e das vontades dos jogadores, ligados à existência de mecanismos tendentes a reproduzir a estrutura das probabilidades objetivas, ou melhor, a estrutura da distribuição do capital e das oportunidades correlatas de ganho (BOURDIEU, 2001a).

A presente dissertação utiliza as noções do arcabouço teórico-metodológico de Pierre Bourdieu para identificar um campo relativo ao Cineclubismo Brasileiro, a partir da interação de agentes, tais como, os cineclubes, os cineclubistas, o Estado e outros que tenham investimento nesse campo, buscando compreender a distribuição de poder e os tipos de capital, além do *habitus* coletivo, com a finalidade de expor os interesses que estavam em

jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista. E dessa forma, nesse específico espaço de jogo, realizar aquilo que Bourdieu (2005) chama de “verdadeira liberdade que a sociologia oferece”, espécie de sentido da sociologia: “nos dar uma pequena chance de saber o jogo que estamos jogando e minimizar as maneiras em que somos manipulados pelas forças do campo em que atuamos, bem como as forças encarnadas que operam dentro de nós” (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.279).

2.2 CULTURA, INDÚSTRIA CULTURAL E CINEMA

Raymond Williams (1985) e Terry Eagleton (2000) dizem que Cultura é uma das duas ou três palavras mais complexas da língua inglesa (WILLIAMS, 1985; EAGLETON, 2000). Creio que na língua portuguesa essa complexidade também existe. Williams e Eagleton tentam alertar assim para o fato de que a Cultura ao longo da história social teve muitas mudanças e guinadas em relação ao que ela representou e representa, quase sempre sendo um conceito que traz nas suas diferentes significações um conjunto de contradições.

Nesse sentido, mais do que recuperar origens, apesar da importância histórica, a proposta aqui é verificar a trajetória da Cultura como ideia, evidenciando as sequências de transformações recentes. Por isso, tomo como ponto de partida para um debate sobre Cultura, a distinção inicial desta em comparação com o conceito de civilização.

Eagleton diz que, a partir da virada do século XIX, civilização deixa de sugerir apenas refinamento para começar a incorporar valores da vida urbana até culminar em algo totalmente burguês (escrava do progresso material, mecânica e utilitária, nas palavras do autor). E Cultura assume como primeira variante o caráter de crítica à civilização e ao capitalismo, valorizando sua natureza orgânica, nacional e populista (EAGLETON, 2000).

Essa variação mais afetiva e popular da ideia de Cultura conduz a outra alteração de aspecto reducionista. Ela não mais designa uma narrativa grandiosa da humanidade, mas modos de vida característicos de determinadas sociedades. A Cultura como civilização era uma maneira seletiva para diferenciar povos. À medida que o debate evoluiu, no sentido antropológico, ela passa a ser valorizada mais pela possibilidade de constituir-se em descrição de uma sociedade (EAGLETON, 2000).

Em uma terceira versão, a Cultura foi reduzida ainda mais para o chamado domínio das artes. Chega-se assim a um caráter apenas estético no sentido mais estrito desta palavra. O autor alerta que sob esse prisma, como arte, ela pode atingir a sua finalidade última, a ausência de finalidade. Eagleton descreve a posição ideológica que a Cultura assume, como

representação liberal levemente conservadora, descomprometida com aspectos políticos, mas sempre posicionada de forma politicamente correta (EAGLETON, 2000). Ou seja, aceitando o *status quo*.

Nessa transição de Cultura como modo de vida para sinônimo de artes, outro autor ganha relevância: Pierre Bourdieu. Creio ser conveniente esboçar como a Cultura é tratada na obra de Bourdieu (2001b, 2007a). Por exemplo, enquanto estilo de vida, tomando a obra *A Distinção* como referência, Cultura se relaciona com os sinais distintivos, os gostos, as práticas classificadas que determinam a classe do agente e, principalmente, se relaciona com o conceito de *habitus* (BOURDIEU, 2007). E em outro conceito clássico de Bourdieu, o de capital, a ideia de Cultura parece se configurar tanto como estilo de vida (capital cultural incorporado ou institucionalizado) quanto como objeto estético (capital cultural objetificado) (BOURDIEU, 2001b).

Por fim, acredito ser interessante verificar como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco⁶), que no caso aqui representaria uma posição relacionada ao *status quo*, tem visto a transformação da Cultura ao longo dos séculos XX e XXI. Na *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005), entende-se que, “[por] ser um processo contínuo, flexível e mutável, a cultura remodela o seu próprio patrimônio material e imaterial, enquanto novas formas de expressão são geradas, revelando, assim, a sua infinita diversidade” (UNESCO, 2005, p.21). Chega-se a essa conclusão ao observar que entre as décadas de 50 e o ano 2000 do século passado, a Cultura passou por quatro etapas: i) de produção de arte para noção de identidade; ii) vínculo ao desenvolvimento e solidariedade; iii) reconhecimento de aspirações democráticas e também tomando conhecimento de diversas formas de discriminação e exclusão; e iv) “aprimoramento do diálogo entre culturas e civilizações em sua rica diversidade, considerada como patrimônio comum da humanidade [...]” (UNESCO, 2005, p.20-21). Isto é, Cultura deixa de ser apenas produto artístico, mas passa também a ser elemento de identidade e diversidade para a humanidade.

Assim, a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* (2001) define Cultura:

[...] como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças (UNESCO, 2001, preâmbulo).

⁶ Sigla de *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*.

A apresentação do movimento reducionista do conceito trazido por Eagleton (2000) tem a intenção de ser um contraponto à busca da Unesco pela agregação de valores em direção da Cultura como característica de uma sociedade ou grupo social, que devido ao fato dela ser um organismo da Organização das Nações Unidas (ONU), por vezes, exerce a legitimidade de campo do poder. Enquanto, Eagleton faz uma crítica ao que chama de “[...] perda do sentido da cultura como descrição da existência social [...]”, repousando “[...] sobre uma estranhamente moderna alienação do social relativamente ao econômico, isto é, à vida material” (EAGLETON, 2000, p.46-47), as noções da Unesco têm por base o estruturalismo e a visão antropológica de Claude Lévi-Strauss⁷.

Sem abandonar uma posição mais crítica, e, para isso, tendo como apoio Bourdieu, ao analisar o Cineclubismo, parece-me importante manter o movimento entre bem cultural e estilo de vida. Como será tratado adiante, se por um lado, o Cinema, produto cultural, pode aparentar ser algo localizado apenas no domínio das artes, por outro, tanto o objeto como o fenômeno podem representar modos de vida, maneiras de viver, sistemas de valores.

Entretanto, antes de avançar para uma discussão sobre que Cinema comporá o objeto empírico deste trabalho, creio ser relevante falar de um conceito que, antecipando em parte o debate, liga a noção de Cultura com a ideia de Cinema: a questão da Indústria Cultural. Neste caso, a noção de Cultura que pode ser associada é a que tem base no campo econômico. Fredic Jameson (1997) chamou essa noção de pós-moderna, falando da lógica da Cultura no capitalismo tardio, no qual a “[...] própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem [...]” (JAMESON, 1997, p.14).

A Cultura como mercadoria nos remete a Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947) e seu conceito de Indústria Cultural, eis que em seu tempo eles não diziam coisas diferentes:

⁷ Lévi-Strauss é citado do ponto de vista histórico. Ele permite pensar e estudar a Cultura em oposição ao conceito de civilização. Lévi-Strauss (1983) observa quão imersa essa postura está na humanidade: “A maior parte dos povos a que nos chamamos primitivos designam-se a si mesmos com nomes que significam ‘os verdadeiros’, ‘os bons’, os ‘excelentes’, ou mesmo ‘os homens’ simplesmente; e aplicam adjetivos aos outros que lhes denegam a condição humana, como ‘macacos de terra’ ou ‘ovos de piolho’” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p.26). Esse enfoque da Cultura como elemento de diferenciação entre povos é explorado por ele. O autor registra que isso pode ocorrer ao menos em dois níveis. Por um lado, “[enquanto] se consideram simplesmente diversas, as culturas podem voluntariamente ignorar-se, ou considerar-se como parceiros para um diálogo desejado” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p.27), ou, eventualmente, a relação se torna belicosa, mas sem colocar em perigo a existência mútua. Por outro lado, quando “a noção de uma diversidade reconhecida por ambas as partes, se substitui, numa delas, [pelo] sentimento da sua superioridade, [...] o reconhecimento positivo ou negativo da diversidade das culturas dá lugar a afirmação da sua desigualdade” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p.27). Nessa possibilidade de que cada Cultura tende a enxergar a outra sempre por uma ótica de diferenciação se torna fundamental verificar a situação do observador em relação a elas. Lévi-Strauss conclui que “[a] riqueza de uma cultura, ou do desenrolar de uma das suas fases, não existe a título de propriedade intrínseca: ela é função da situação em que se encontra o observador relativamente a ela, do número e diversidade dos interesses que ele aí investe” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p.30).

O novo não é o caráter mercantil da obra da arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.74).

Como observa Gabriel Cohn (1999), para Adorno e Horkheimer, as formas de expressão cultural se viam submetidas à lógica da produção industrial em grande escala, em detrimento dos seus requisitos próprios. No entanto, esse autor também refere que, sendo um conceito de índole crítica levado até o fim, “na indústria cultural nem a indústria é inteiramente indústria (não se trata simplesmente de ‘cultura industrializada’) nem a cultura é inteiramente cultura (porque fica comprometido o que tem de autônomo na sua produção)” (COHN, 1999, p.15).

Mantendo o contraponto estabelecido quando se falou do conceito de Cultura, é curioso observar que para a Unesco, apesar de algumas ressalvas, a característica de mercadoria da Cultura e a necessidade da existência de Indústrias Culturais é algo dado, tomado como certo, *taken-for-granted*. Aliás, inclusive, há uma distorção da índole crítica original do conceito de Indústria Cultural, tratada pelo organismo internacional apenas como uma forma de industrialização.

No Art. 8º da *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, a Unesco (2001) afirma que a identidade e os valores distinguem os bens e serviços culturais das demais mercadorias. Todavia, o aspecto econômico continua no cerne da questão. Algo que fica evidente no artigo seguinte da *Declaração*, que refere que as condições propícias para produção e difusão desses bens e serviços deve se dar por meio de Indústrias Culturais (UNESCO, 2001).

A *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005) também faz referência a essa dupla natureza, tanto econômica quanto cultural, e estabelece em seu Art. 2º um princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais: “Sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais deste são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos, e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem” (UNESCO, 2005, p.4).

No entanto, é preciso registrar que na opinião de Armand Mattelart (2006), a introdução da noção de Indústrias Culturais no debate da Unesco é uma contribuição necessária aos documentos internacionais sobre a diversidade cultural. E as ressalvas feitas de que bens e serviços culturais se diferenciam no espectro econômico por serem portadores de

identidade, valores e sentido estabeleceu um princípio que ele chama de “exceção cultural” (MATTELART, 2006):

O postulado é que os imperativos da preservação do pluralismo, o primado da missão cultural e pedagógica (educar, informar, distrair), a defesa da identidade e a soberania nacional requerem a formação de um espaço que escapa às lógicas imediatistas econômicas e financeiras do mercado (MATTELART, 2006, p.14).

Seguindo essa doutrina, que a *posteriori* passou a ser entendida como Diversidade Cultural, Canadá e os países da União Europeia conseguiram a retirada dos produtos audiovisuais, por exemplo, dos acordos de livre-comércio, possibilitando a implantação de políticas nacionais de fomento desse campo da Cultura (MATTELART, 2006). Esse registro ajuda a caracterizar o mercado cinematográfico como um interesse em disputa no espaço de relações entre as nações e as posições que elas adotam em torno desse objeto.

Por fim, creio ser necessário trazer Bourdieu (2007) para esse debate. Na introdução de *A Distinção*, ele inicia pelo seguinte conceito:

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar antes de tudo, as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições sociais da constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo (BOURDIEU, 2007, p.9).

Se na sua origem, Indústria Cultural era um conceito que compunha uma análise crítica maior de Adorno e Horkheimer à sociedade, a apropriação atual do conceito como observado nos documentos da Unesco é de ordem economicista, ainda que com o caráter de proteção à diversidade cultural. E, como alerta Bourdieu, é preciso compreender que a economia dos bens culturais tem uma lógica específica para que se escape desse aspecto reducionista.

Para compreender a mercadoria Cinema no campo da Cultura, não só por exterioridades como a questão da Identidade e da Diversidade, mas pelo conjunto de interesses que mobiliza (econômicos e outros), creio que se exige a inflexão conceitual na direção mais crítica, verificando as condições em que se produz o público (consumidores e seus gostos) de audiovisual no país e como isso se relaciona no contexto da constituição do Cineclubismo Brasileiro.

Para começar a falar da noção de Cinema, após a visão de Indústria Cultural, trago a seguinte citação: “O lugar da vida de mentira! Não é fácil explicar-vos como é este lugar que

o Branco chama cinema; explicar-vos tão claramente que vos seja fácil compreender” (SCHEURMANN, 1920, p.79). Estas duas frases são um fragmento de um dos discursos do chefe aborígine samoano Tuiávii, que visitou a Europa em um período anterior a I Guerra Mundial, e posteriormente relatou ao seu povo o que viu por lá. Esses relatos foram recolhidos pelo escritor alemão Erich Scheurmann.

Partindo da referência de que não é fácil explicar Cinema, e tentando atualizar o esforço de Tuiávii, inicio pelas perguntas que o cineasta e professor universitário Giba Assis Brasil (2008) lançou para tentar começar uma discussão a respeito do mundo audiovisual e do Cinema: “Primeira: quem inventou o cinema? Segunda: quem faz o cinema? E terceira: quem assiste ao cinema?” (ASSIS BRASIL, 2008, p.85).

Invertendo um pouco a ordem, em um primeiro momento, vou tratar da segunda e terceira perguntas. Para isso recorro principalmente a Jean-Claude Bernardet (1980). Nessa dualidade de quem faz e quem assiste se encontra a ideia de Cinema como indústria e mercadoria. Bernardet, ao falar da mercadoria cinematográfica, refere-se às características que diferenciam esse produto. O espectador, a princípio, não compra um objeto concreto. Ele adquire uma entrada que lhe dá direito a sentar-se numa poltrona durante um tempo determinado para ver um filme. É uma mercadoria abstrata que não se estoca, e que perece de forma instantânea ao final da sessão. Para Bernardet, “[essa] característica foi percebida tardiamente, mas foi em função dela que todo um aspecto do comércio cinematográfico se estruturou” (BERNARDET, 1980, p.136).

O Cinema como indústria e comércio apresenta três níveis: o produtor, o exibidor e, entre os dois, o distribuidor que serve de intermediário; e o que circula nunca é a mercadoria concreta. São os direitos. O distribuidor comercializa direitos de exibir e o exibidor comercializa direitos de assistir (BERNARDET, 1980).

Para situar o foco desta dissertação, ao falar de Cineclubismo, o interesse está no polo exibidor dessa cadeia. Todavia, adquire igual significância, como se verá adiante, o aspecto da distribuição, em especial, no contexto das Políticas Culturais do Brasil⁸.

Outro aspecto relevante ao se buscar o Cinema como objeto e fenômeno de pesquisa é a importância que ele tem no campo da Cultura. Sob os pontos de vista políticos e econômicos, Mattelart (2006) registra que foi durante o período entre as I e II Guerras

⁸ Novamente é preciso ressaltar que essas distinções entre produção, distribuição e exibição só fazem sentido para colaborar na compreensão do objeto e do fenômeno. Karl Marx na *Introdução* do *Grundrisse* já dizia que produção, distribuição, troca e consumo não são idênticos, mas são membros de uma totalidade, diferenças dentro de uma unidade: “Uma produção determinada, portanto, determina um consumo, uma troca e uma distribuição determinadas, bem como *relações determinadas desses diferentes momentos entre si*” (MARX, 2011. p.53).

Mundiais que tomou corpo a ideia de exceção cultural tratada anteriormente, e isso ocorreu em torno da questão cinematográfica. Para ele, “[...] o cinema antecipa as relações de força que irão marcar a internacionalização da produção e da circulação dos produtos das indústrias culturais” (MATTELART, 2006, p.14). Por exemplo, são dessa época as primeiras políticas públicas centradas sobre a imposição de cotas de filmes importados na Alemanha de Weimar, na Inglaterra, na França e no Canadá para enfrentar a concorrência dos filmes de Hollywood (MATTELART, 2006). Ou seja, a disputa de interesses já estava estabelecida, aberta e escancarada.

Para tentar entender essas disputas, novamente, trago Bernardet (1980) como fonte de explicações, agora, para falar um pouco não apenas sobre quem faz ou quem assiste, mas de que forma e com que características o Cinema se consolidou. O autor não tem dúvidas. Antes de se tratar de uma disputa de invenções entre os irmãos Lumière e Thomas Edison, como caracteriza Assis Brasil (2008), o Cinema é a arte criada pela burguesia:

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. [...] no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural (BERNARDET, 1980, p.127).

O Cinema como arte e técnica apoiada na máquina e na ciência, na mecânica e na química, segundo Bernardet, “[...] permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere” (BERNARDET, 1980, p.128). Outra ilusão porque a primeira era a ilusão de verdade, que o autor chama de “impressão de realidade”, base do sucesso do Cinema.

Esse conjunto de elementos, dominação cultural, ideológica e estética, ilusão de arte objetiva e neutra e ilusão de realidade, implicam na transformação desde sempre do Cinema em campo de luta. Bernardet faz essa leitura de que a “[...] história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (BERNARDET, 1980, p.130-131). Por outro lado, ele observa que “a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 1980, p.131).

Creio ser possível fazer uma aproximação disso com uma importante categoria de Bourdieu, a violência simbólica, em especial no que concerne a luta pela manutenção de

dominação e/ou ocultação. Ele, junto com Jean-Claude Passeron (1996), em livro originalmente publicado em 1978, enuncia que: “Todo poder de violência simbólica, ou seja, todo poder que logra impor significações e impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força em que se funda sua própria força, agrega sua própria força, quer dizer, propriamente simbólica, a essas relações de força” (BOURDIEU; PASSERON, 1996, p.44).

Posteriormente, em outra obra, *O Poder Simbólico*, Bourdieu (1989) aprofunda a questão da violência simbólica de uma maneira que possibilita ainda mais a relação com o Cinema e a dominação burguesa. Sob essa ótica, compreendendo o Cinema como arte, ele pode ser considerado como um “sistema simbólico”. Para o autor:

Os “sistemas simbólicos”, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnosiológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, da causa, o que torna possível a concordância entre as inteligências” (BOURDIEU, 1989, p.9).

Assim, pode-se entender o Cinema como um “sistema simbólico” da burguesia, o que, de acordo com a teoria de Bourdieu sobre as produções simbólicas como instrumentos de dominação, significa que essa forma de arte cumpriria uma função política de instrumento de imposição ou de legitimação desta dominação, contribuindo para assegurar, mediante o que chama de violência simbólica, a dominação da burguesia. O autor, que cita a expressão de Weber, “domesticação dos dominados”, diz que isso se dá porque os “sistemas simbólicos”, no caso dessa dissertação, o Cinema, reforçam com suas próprias forças às relações de forças que fundamentam a dominação de uma classe sobre a outra (BOURDIEU, 1989).

Dessa forma, o Cinema como “sistema simbólico”, e também resultado de produções simbólicas, é detentor de poder e o exerce mediante sua própria violência. Essas características reforçam sua relevância no campo da Cultura. Enquanto campo de luta, justificam as disputas de interesse entre os agentes; e sendo portador de enorme capital simbólico, utiliza esse capital convertendo-o em capitais políticos e econômicos pelos quais governos e organizações anseiam.

Para uma exposição da importância do Cinema no campo da Cultura, é interessante trazer isso também para uma escala mais nacional, verificando a posição do Brasil, historicamente, em relação a essas questões, complementando os aspectos que dão relevância a essa dissertação e a essa temática.

Tal qual a absoluta maioria das mercadorias, dos comércios e das indústrias que lidam com a necessidade de manufatura especializada e maquinário complexo, a cinematografia colocou o Brasil na posição de mercado colonial. Bernardet (1980) atribui esse fato a um aspecto tecnológico, que ocorre não só aqui, mas na maior parte dos países: o sistema de cópias. Esse sistema, nas palavras dele, “[...] permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias” (BERNARDET, 1980, p.133). Assim, o Cinema está plenamente integrado ao contexto histórico em que surge: “a burguesia triunfante absorve as matérias-primas dos países dominados, faz circular suas mercadorias pelo mundo, conquista novos mercados, é colonialista” (BERNARDET, 1980, p.133).

Para Bernardet, o Brasil nunca conseguiu enfrentar a importação, principalmente, do filme americano, porque isso ocorre sempre de alguma forma vinculada, por meio de mecanismos do comércio internacional, à exportação de matérias-primas, de *commodities* e até de produtos manufaturados nos quais o país se destaca conforme cada época. Seja o café, o suco de laranja, a soja ou os sapatos brasileiros. A restrição do produto cultural americano implicaria de alguma forma restrição a exportações do Brasil (BERNARDET, 1980).

Como ilustração, é preciso que fique claro que dominação cinematográfica não é uma exclusividade na relação dos Estados Unidos com os países menos desenvolvidos ou em desenvolvimento. Por exemplo, Mattelart (2006) lembra que “[desde] o fim da Segunda Guerra mundial, o Plano Marshall abrandou as políticas de cotas dos países europeus, uma condição de outorga da ajuda americana para a reconstrução das economias devastadas pela guerra” (MATTELART, 2006, p.15).

Bernardet (1980), no entanto, vai além do aspecto econômico ao comentar a dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas. Para ele:

[...] não é exclusivamente econômica. [...] Ela forma gostos, acostuma a ritmos, etc. É global. Gosta-se por exemplo de filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy end*, cujo modelo é hollywoodiano. Isso influi sobre o quadro de valores éticos, políticos, estéticos (BERNARDET, 1980, p.135).

Considerando o foco dessa dissertação no Cineclubismo, entre os múltiplos aspectos tratados, ainda é necessário considerar essa questão que envolve a formação de públicos. Como se verá mais adiante o Cineclubismo pode ser uma alternativa, um contraponto, uma reação ao que comentou Bernardet sobre o processo de dominação, a formação de gostos pelo

padrão cinematográfico produzido em Hollywood. No entanto, nesse momento, é preciso dissertar sobre esse processo específico para compreendê-lo.

Bernardet trata essa formação de gostos como um processo de homogeneização de produtos e públicos. Na lógica de gerar grandes lucros, os filmes americanos tendem a buscar fórmulas que os tornem filmes de massa, filmes que conquistem a maior quantidade possível de espectadores. Para que isso ocorra, os aspectos de Diversidade Cultural, conceito que também será esmiuçado adiante, precisam ser contornados. Nas palavras do autor:

Quando um tema polêmico é abordado por um grande produtor em filme destinado a amplo consumo, é que este tema já foi bastante absorvido pela sociedade, já deixou de ser tão polêmico. [...] O filme deve sempre operar sobre uma espécie de média, as arestas têm de ser aparadas. [...] As diferenciações religiosas, políticas, nacionais (o alvo é o mercado internacional), comportamentais, de idade, de sexo, de ideologia, de estética, de ética, etc., tendem a ser contornadas (ou subentendidas) em favor da homogeneização (BERNARDET, 1980, p.156).

Na ótica teórica de Bourdieu (2007), essa produção de gostos, de formação de públicos, necessita de uma correspondência com a produção dos bens, particularmente, quando se trata de bens culturais. Todavia, ele alerta que “[...] o ajuste entre oferta e demanda não é o simples efeito da imposição que a produção exerce sobre o consumo, nem o efeito de uma busca consciente mediante a qual ela antecipa as necessidades dos consumidores [...]”. O que ocorre de fato seria o que ele chama de homologia: “[...] resultado da orquestração objetiva de duas lógicas relativamente independentes, ou seja, a dos campos de produção e a do campo de consumo [...]” (BOURDIEU, 2007, p.215). No caso do Cinema, a homologia acontece entre o campo de produção de filmes e os campos em que se determinam os gostos por eles, permitindo que esses produtos culturais encontrem a demanda sem necessitarem procurá-la, porque ela já está formada, ou seja, o mercado para esses filmes está garantido.

Entre os diversos debates que envolvem as questões sobre o Cinema como indústria, comércio e mercadoria é possível, como diz Bernardet (1980), que reste a impressão de “[...] que o cinema de produção industrial não passa de uma grande armadilha para enganar os incautos” (BERNARDET, 1980, p.164). O autor ressalta que não se pode pensar que o público seja totalmente manipulado. A ida ao cinema se dá dentro de uma relação de mercado. É necessário que os filmes, de alguma forma, tenham algo de interesse à vida dos espectadores (BERNARDET, 1980). Tomando o mote inicial, o Cinema, como lugar da vida de mentira, como ilusão de realidade, só garante seu mercado se for mais realidade do que ilusão, e se for mais vida do que mentira.

2.3 IDENTIDADE E DIVERSIDADE CULTURAL

O Cinema, objeto do Cineclubismo, mais do que forma de arte, apresenta-se como mercadoria, comércio e indústria. Neste contexto, o Cineclubismo pode se constituir em alternativa ao fluxo principal do mercado cinematográfico. Para analisá-lo, entendo ser necessária uma aproximação às razões de ser dessa alternativa, ou seja, o que pode distinguir os cineclubes, ou ainda, que interesses estariam em disputa nesse campo. Intuo que um dos caminhos para isso é o debate em torno de dois conceitos complementares: Identidade e Diversidade Cultural.

Stuart Hall (1992), teórico cultural, com influências, entre outros, de Marx, Gramsci e Althusser, é autor do livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. A partir, de algumas posições dele sobre a complexidade das questões de Identidade, trato esse tema, dialogando com outros autores, em especial, com Bourdieu.

Inicialmente, Hall qualifica a modernidade tardia como período de uma “crise de identidade”. Esta “crise” é resultado do fato de que as velhas identidades, que estabilizavam o mundo social, estão em declínio, o que faz com que surjam novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno. A “crise” seria “[...] parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 1992, p.7).

No enfoque de Hall, há três concepções de Identidade, que, de acordo com a ideia de “crise”, podem ser divididas entre velhas e novas, a meu ver. No caso, as concepções *velhas* seriam o sujeito do Iluminismo, “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 1992, p.10); e o sujeito sociológico. Esta última noção reflete a complexidade crescente do mundo moderno e a consciência de que o sujeito internamente não é autônomo e autossuficiente, sendo a Identidade formada na “interação” entre o eu e a sociedade, mediada pela Cultura – valores, sentidos e símbolos (HALL, 1992). Para o autor, no caso da concepção sociológica, a “identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, ‘sutura’) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis” (HALL, 1992, p.12).

Já as *novas* identidades estão representadas na concepção do sujeito pós-moderno ou da modernidade tardia, sujeito que “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL,

1992, p.12). O autor associa isso às mudanças estruturais e institucionais que fazem as paisagens sociais entrarem em colapso, tornando o processo de identificação provisório, variável e problemático. Para ele, a Identidade torna-se uma celebração móvel: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1992, p.13). A síntese dessa concepção de Hall é que a Identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, ou seja, o que há são identidades diferentes em diferentes momentos (HALL, 1992).

Dessa possibilidade de que um sujeito possa ter mais de uma identidade de acordo com o momento ou situação, deriva outro conceito de Hall que é o de “jogo de identidades”. Para ele:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 1992, p.21).

O “jogo de identidades” de Hall aponta para situações de identidades móveis, provisórias, transitórias, ou melhor, para identidades que possam ser disputadas. Pensando no Cinema como formador de públicos, de sujeitos e de identidades, parece-me que a posição dos cineclubes e dos cineclubistas pode ser verificada por essa ótica: como agentes no campo que disputam essas identidades.

No caso do “jogo de identidades”, ele pode ser entendido como o produto da concorrência entre os jogadores, usando das palavras de Bourdieu. Em *O Poder Simbólico*, o autor trata da questão sobre identidade e representação. Neste ponto, o que interessa são as ponderações que ele faz sobre a luta de classificações e de identidades.

Bourdieu (1989) diz que:

As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à *origem* através do *lugar* de origem e dos sinais duradouros que lhe são correlativos, como o sotaque, são um caso particular de lutas pelas classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos (BOURDIEU, 1989, p.113).

Para ele, o que está “em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social [...] sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do

grupo” (BOURDIEU, 1989, p.113). Em suma, entendo que em Bourdieu, o conceito de “jogo das identidades” se aproxima do que ele chama de “luta pelas classificações” e pelo “poder de impor uma visão do mundo”.

Outra concepção que cabe comentar é a de construção de identidades de Manuel Castells (1999), sociólogo que transitou da sociologia urbana marxista para o estudo das tecnologias de informação e comunicação. Castells parte do princípio que a construção social da Identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder, no qual propõe três formas/origens dessa construção:

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [...].

Identidades de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].

Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social (CASTELLS, 1999, p.24, grifo nosso).

Bourdieu (1989) também descreve uma diferenciação de identidades em luta que se aproxima dessa classificação de Castells. Quando os dominados nas relações simbólicas entram na luta em estado isolado, não têm escolha a não ser a da aceitação da definição dominante de sua identidade ou da *assimilação* (supõe um trabalho que faça desaparecer todos os sinais destinados a lembrar de que foram estigmatizados). Outra estratégia é a luta coletiva pela subversão das relações de forças simbólicas ou pela inversão dos sinais que lhes foram atribuídos. Esse é um esforço pela autonomia, pelo poder de determinar princípios de definição do mundo social. O que está em jogo no que Bourdieu chama de “revolução simbólica contra a dominação simbólica” é a retomada coletiva do poder sobre os princípios de construção e de avaliação da própria identidade de que o dominado havia abdicado em favor do dominante (BOURDIEU, 1989).

Buscando um diálogo entre Hall (1992), Castells (1999) e Bourdieu (1989), entendo que o “jogo”, a “luta”, as disputas de interesses, não foge da concorrência por essas três identidades: a que legitima as instituições dominantes, a que resiste, e a que se apresenta como um novo projeto, deixando as trincheiras para trás. No caso da análise das posições de agentes e instituições em um campo, além da disputa estabelecida, pode-se verificar que identidades são assumidas, e que buscam ser transmitidas. E ainda, qual estratégia é aplicada:

a da “luta em estado isolado”, “luta coletiva pela subversão das relações das forças simbólicas” ou “esforço pela autonomia”?

Por outro lado, a questão das identidades ainda apresenta algumas facetas que também precisam ser debatidas. Quando foco no Cineclubismo Brasileiro, esse sobrenome significa a necessidade de uma discussão na escala de nação. Para tanto volto a recorrer a Hall (1992), complementado por Bourdieu (1989), agregando ainda Edward Said (2005), autor ligado à crítica pós-colonialista.

Hall (1992) argumenta que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação [...] [porque] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, 1992, p.48-49).

Por conseguinte, se a identidade nacional emana de um sistema de representação cultural, o conceito de cultura nacional ganha relevância. Para Hall, a cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos, que influencia e organiza ações e a concepção que cada um tem de si (HALL, 1992). O autor ainda aponta cinco elementos que fazem parte desse discurso ou narrativa, como também chama: primeiro, a narrativa da nação (literatura nacional, mídia e cultura popular – no caso da presente dissertação, a referência seria o Cinema); segundo, a ênfase na intemporalidade (origens, continuidade e tradição); terceiro, a invenção da tradição, tomando emprestado o conceito de Hobsbawm e Ranger (2002) – “Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas” (HOBBSAWM; RANGER, 2002, p.7); quarto, o mito fundacional (não do tempo “real”, mas de um tempo “mítico”); e quinto, a ideia de um povo puro, original (HALL, 1992).

Todavia, a questão mais importante levantada por Hall (1992) sobre esse tema diz respeito à relação entre identidade nacional e a diferença cultural, ou seja, nas palavras dele, “[...] seria a identidade nacional uma identidade unificadora [...], que anula e subordina a diferença cultural?” (HALL, 1992, p.59). Para dar uma resposta afirmativa a essa questão seria necessário que os diferentes membros de uma nação em termos de classe, gênero ou raça se sentissem pertencentes à grande família nacional. No entanto, para o autor, a cultura nacional é uma estrutura de poder cultural e não um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Isso se constata ao se verificar que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta”; “as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero”; e “as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de

esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural” (HALL, 1992, p.59-61).

A conclusão de Hall é de que “[as] identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas” (HALL, 1992, p.65). Novamente, ele retoma a ideia de que na modernidade tardia está ocorrendo o deslocamento inclusive das identidades nacionais, tendo como contraponto as culturas nacionais que “[...] contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 1992, p.65).

Logo, entre identidade e cultura nacional, se estabelece uma interdependência, na qual, principalmente, a primeira não alcança unidade sem a segunda. Por outro lado, a diferença ou diversidade cultural presente em escala nacional pode significar elementos de resistência, de alternativa de projeto, de divisões e de contradições no “jogo de identidades” e/ou de poder para as instituições dominantes da sociedade.

Nessa linha, Said (2005) diz que é preciso estabelecer dois pontos importantes quando se trata de buscar explicações sobre as várias transformações e contradições que apareceram nas artes e na concepção de Identidade relacionada com as artes:

Primeiro: nenhuma identidade cultural aparece do nada, todas são construídas coletivamente sobre as bases da experiência, da memória, da tradição (que também pode ser construído e inventado), e uma enorme variedade de expressões e práticas culturais, políticas e sociais. Em segundo lugar, desde o final do século XVIII até o presente, as noções centrais de Ocidente, de Europa e de identidade europeia ocidental são quase sempre intimamente relacionadas com a ascensão e queda das grandes potências imperiais [...]. Nenhuma descrição da identidade cultural europeia e as artes podem, em minha opinião, ignorar a relação entre cultura e império. Além disso, assim como a cultura e o império estão inter-relacionadas [...], **também é verdade que as artes se praticam e se mantêm em um contexto social em que há profundas relações de poder, riqueza, classe e gênero** (SAID, 2005, p.39, grifo nosso).

É conveniente verificar como Said reforça alguns dos conceitos de Hall (formação e transformação da identidade nacional), trazendo acréscimos no sentido de uma ênfase maior na questão das artes e das relações de império, poder, riqueza, classe e gênero.

Esses elementos de identidade também são trabalhados por Bourdieu (1989) em *O Poder Simbólico*. Na obra citada, a identidade regional ou étnica pode ser aproximada à identidade nacional aqui tratada. Para ele, na prática social, a procura dos critérios objetivos dessa identidade regional ou étnica não deve esquecer que elementos como língua, dialeto e sotaque são *representações mentais*, atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento, nas quais os agentes investem seus interesses e os seus pressupostos,

enquanto que coisas como emblemas, bandeiras e insígnias ou atos são “*representações objetais*, [...] estratégias interessadas de manipulação simbólica”, mas que também “têm em vista determinar a representação mental” dos outros (BOURDIEU, 1989, p.112). Entendo que para Bourdieu as *representações, mentais* ou na forma de objetos simbólicos, definem de certa forma como a identidade regional ou étnica se manifesta.

Relembrando a questão do Cinema como ilusão do real, aqui cabe o comentário de que isso se coaduna com a ideia de representação de Bourdieu (1989), tal como com a ideia de narração de nação, da cultura nacional, de Hall (1992). Como exemplo, lembro que o primeiro fala na possibilidade de que uma das condições para compreender a luta pela definição da identidade regional ou étnica é a de se incluir no real a representação do real, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também de manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais (BOURDIEU, 1989). Enquanto, o segundo faz referência de como são contadas e recontadas uma série de histórias, eventos, rituais, por intermédio da cultura e das mídias populares, para simbolizar ou representar experiências – perdas, triunfos, desastres – compartilhadas, que dão sentido à nação (HALL, 1992).

Já o Bourdieu (2008) de *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*, obra que teve sua primeira edição em 1994, aproxima-se de Hall em outro ponto, o da Cultura e, em especial, da escola e da educação como unificadoras da identidade e do caráter nacional. Para ele, “o Estado contribui para a unificação do mercado cultural ao unificar todos os códigos – jurídico, linguístico, métrico – e ao realizar a homogeneização das formas de comunicação, especialmente a burocrática (por exemplo, os formulários, os impressos etc.)” (BOURDIEU, 2008, p.105).

Note que Bourdieu utiliza uma expressão que já havia sido comentada no seção desta dissertação que tratou do Cinema: a homogeneização. E, por sua vez, Hall (1992) apresenta um desassossego em relação a essa questão. Ele pergunta se as identidades nacionais estão sendo “homogeneizadas”, como um corolário da preocupação presente com a ameaça da globalização. E no entendimento dele, este tipo de colocação é muito simplista, exagerada e unilateral (HALL, 1992).

Hall (1992) considera a existência de três qualificações ou tendências em contrário:

- a) globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo.
- b) A globalização é um processo desigual e tem sua própria “geometria de poder”.
- c) A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo (HALL, 1992, p.80).

A preocupação com a homogeneização indica que o tema da diversidade/diferença também é importante no debate sobre Identidade. Na sociologia de Bourdieu (2007), é o *habitus* e o capital que se relacionam com os temas de identidade e diferença. Em *A Distinção*, há uma relevante reflexão:

Cada condição é definida, inseparavelmente, por suas propriedades intrínsecas e pelas propriedades relacionais inerentes a sua posição no sistema das condições que é, também, um sistema de diferenças, de posições diferenciais, ou seja, por tudo a que a distingue de tudo o que ela não é, em particular, de tudo o que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença (BOURDIEU, 2007, p.164).

Deslocando o olhar mais uma vez para o Cineclubismo, retomo a abertura desse capítulo no qual lancei minhas inquietações em relação ao que distingue os cineclubes. Por óbvio, não há uma resposta objetiva para essa questão no que foi visto até aqui, mas um caminho vem sendo traçado. Se a identidade do que é Cineclubismo como fenômeno social, como processo socialmente construído, é um dos interesses em jogo no campo, só a investigação das posições dos agentes e instituições poderá dizer. Assim, a existência dessa disputa será algo a ser desvendado na realização desta dissertação.

Considerando Diversidade Cultural como parte complementar de Identidade, para a apropriação da crítica ao pensamento contemporâneo sobre o primeiro conceito, começo pela expressão “humanizar a mundialização” de Armand Mattelart (2006), que se refere ao fato que, quando da *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* em 2001, os países associados à ONU haviam concordado com os grandes princípios celebrados em nome da pluralidade. Contudo, o autor registra que dois anos depois, na 32ª Conferência Geral da Unesco, o mesmo “humanização” não aconteceu, quando iniciava-se a discussão do texto do anteprojeto da futura *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*, em relação ao qual os Estados Unidos foram o grande país opositor (MATTELART, 2006).

A caracterização dessa disputa serve para demonstrar a necessidade de um posicionamento crítico em relação aos debates sobre Diversidade Cultural, desenvolvidos pelos organismos internacionais. A proposta dessa segunda parte do capítulo é retomar essa trajetória de construção à luz de um pensamento como o de Mattelart, agregando algo também das reflexões de Bourdieu, que não trabalhou diretamente com a questão da Diversidade Cultural, mas que apresenta algumas afinidades, particularmente, se considerarmos o debatido sobre Identidade.

O *Relatório Mundial* da Unesco - *Investir na Diversidade Cultural e no Diálogo Intercultural* (2009), entre outras questões disserta sobre “o que é diversidade cultural”. Nele o órgão apresenta essa perspectiva, que leva em conta “a natureza dinâmica e os desafios que as mudanças culturais impõem à identidade” (UNESCO, 2009, p.4). O relatório justifica que:

Na atualidade, a cultura é entendida mais como processo: as sociedades vão-se modificando de acordo com os caminhos que lhes são próprios. O conceito de diferença resume bem essa dinâmica particular, segundo a qual, ainda que se modifique, uma dada cultura permanece a mesma (UNESCO, 2009, p.4).

Relacionando Identidade e Diversidade Cultural, no *Relatório* da Unesco, há a tentativa de diferenciar diversidade de culturas nacionais de Diversidade Cultural, assinalando as divergências entre identidade nacional e cultural. “[A] identidade nacional é uma construção alicerçada num passado em movimento, mas que proporcionou um ponto de referência no sentimento de partilha de valores comuns [...] [e a] identidade cultural é um processo mais fluido que se transforma por si mesmo e deve ser considerado não tanto como herança do passado, mas como projeto de futuro” (UNESCO, 2009, p.7). Observo que a direção e o sentido dado à Identidade é o de mudança, de desarraigamento de suas origens em favor de outra coisa, aqui chamada de “projeto de futuro”.

Esse “projeto de futuro” estaria aonde? Nos documentos da Unesco, A maior parte do substância que está na *Declaração Universal* (2001), na *Convenção* (2005) e no *Relatório* (2009) veio sendo tratado previamente quando dissertei sobre Cultura, Indústrias Culturais, Cinema e, inclusive, Identidade/Diversidade Cultural. Entretanto duas importantes definições ainda precisam ser referidas e conferidas sobre a Diversidade Cultural na ótica da Unesco para que se entenda então o que ela deseja como presente e, principalmente, futuro.

No preâmbulo da *Convenção*, a Diversidade Cultural é considerada “uma característica essencial da humanidade” (UNESCO, 2005, p.1). E o “Art. 4º - DEFINIÇÕES” estabelece que:

“Diversidade cultural” refere-se à multiplicidade de formas pelas quais as culturas dos grupos e sociedades encontram sua expressão. Tais expressões são transmitidas entre e dentro dos grupos e sociedades. A diversidade cultural se manifesta não apenas nas variadas formas pelas quais se expressa, se enriquece e se transmite o patrimônio cultural da humanidade mediante a variedade das expressões culturais, mas também através dos diversos modos de criação, produção, difusão, distribuição e fruição das expressões culturais, quaisquer que sejam os meios e tecnologias [...] (UNESCO, 2005, p.4-5).

Essa definição é na prática a síntese do estado da arte na Unesco sobre o tema. Todavia, o fato de ser síntese, numa lógica crítica, implica na verificação e recuperação da trajetória de construção deste conceito que tem sido lapidado há mais de 60 anos. Já na Constituição deste organismo internacional, em Londres, em 16 de novembro de 1945, entre os propósitos e funções do órgão está a “preservação da independência, da integridade e da diversidade frutífera das culturas e dos sistemas educacionais dos Estados Membros da Organização” (UNESCO, 1945).

Na sequência, como lembra o *Relatório Mundial* (2009), em 1952, Lévi-Strauss apresentou um trabalho precursor sustentando “que a proteção da diversidade cultural não deveria limitar-se à manutenção do *status quo*, pois é a própria diversidade que deve ser salva e não o conteúdo histórico que cada época lhe conferiu” (UNESCO, 2009, p.2).

Em paralelo, antes da *Convenção sobre a Proteção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005), a Unesco se empenhou no desenvolvimento de diversas outras salvaguardas que de uma forma ou outra também englobavam manifestações de Diversidade Cultural, tais como: Convenção de Haia para a Proteção dos Bens Culturais (1954), Convenção das Medidas a Adotar para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência da Propriedade Ilícita de Bens Culturais (1970), Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural (1972), Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático (2001) e Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003). Esse conjunto reflete uma ampliação do conceito de patrimônio cultural, incluindo não somente as expressões materiais das diferentes culturas do mundo, mas também as manifestações intangíveis, aí compreendidas as tradições orais, as artes, os espetáculos e o saber tradicional (UNESCO, 2009).

Mattelart (2006) avalia essa atuação da Unesco, a partir do fim dos anos 60 do século passado, no que chama de “era pós-colonial” e “era da independência”. Para o autor, a nova situação geopolítica pós-colonial da época afetou numericamente e ideologicamente a ONU. Além disso, naquele momento “o peso da divisão geopolítica Este/Oeste continua a influenciar as representações dominantes de ordenamento do mundo, a ponto de provocar um curto-circuito na relação Norte/Sul e as demandas do dito Terceiro Mundo” (MATTELART, 2006, p.13). Ele considera que esse é o período da crise de uma filosofia do desenvolvimento para a qual a modernização equivalia à ocidentalização e de falência da crença em um progresso linear e infinito, em relação ao qual a única saída para o subdesenvolvimento é percorrer, uma a uma, as etapas pelas quais atravessaram os países ditos desenvolvidos (MATTELART, 2006).

O resultado dessa crise é que na década seguinte, aos poucos, constitui-se o movimento dos países por uma Nova Ordem Mundial de Informação e de Comunicação (Nomic) que debateram, entre outros temas, o direito a comunicar, a Diversidade Cultural, as Políticas Culturais, as políticas de comunicação e industriais, a interdependência e o diálogo das culturas. Esse debate levou a um diagnóstico sobre o desequilíbrio das trocas informacionais e culturais e ao pedido de uma Nova Ordem Econômica junto às outras agências das Nações Unidas. Para Mattelart, a partir desse Movimento, o “reequilíbrio dos fluxos” passou a ser a agenda da década de 70 (MATTELART, 2006).

A marcha contra as desigualdades dos fluxos entre os países do Norte e do Sul se estabelece a partir do relatório da Comissão Internacional para o Estudo dos Problemas de Comunicação (1977), presidida por Sean MacBride, prêmio Nobel da Paz. Mattelart classifica a Comissão MacBride como a primeira a tratar dos problemas de comunicação em sua dimensão histórica e também a “primeira visão estrutural crítica sobre a ordem cultural e comunicacional emitida por uma instituição internacional” (MATTELART, 2006, p.13).

Segundo o autor, os principais resultados da Comissão foram a legitimação das demandas de uma nova ordem mundial da informação e da comunicação, o apontamento das lógicas de concentração do poder informacional e da falta de equidade nas transferências de tecnologia e a formulação de uma série de proposições sobre as políticas públicas. O relatório foi aprovado pela Conferência Geral da Unesco, em Belgrado, 1980, e é publicado sob o título de *Vozes Múltiplas* (MATTELART, 2006).

Cabe aqui trazer outra constatação de Mattelart. Se no início dos anos 80 o debate parecia bastante avançado por que só mais de vinte anos depois veio surgir a Declaração Universal (2001) e a Convenção (2005) que tratam da Diversidade Cultural? O autor chama esse período de “glaciação dos debates” que coincide com retirada dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha da Unesco entre 84 e 85. E qual foi o pano de fundo desse período? O processo internacional de desmantelamento das regulações públicas, a marginalização de um regulamento público em nome da defesa do interesse coletivo e o modelo de capitalismo mundial integrado (“globalização”), liderado pelos dois países. Nas palavras de Mattelart, isso foi uma “visão ultraliberal de ordenamento do planeta”, teorizada e vista como “uma fatalidade” (MATTELART, 2006, p.13). *Fatalidade* que também obstruiu o regramento internacional sobre a Diversidade Cultural.

Talvez toda essa digressão pela trajetória da construção do conceito de Diversidade Cultural pareça uma armadilha na qual esta dissertação possa ter caído. No entanto, considero fundamental a verificação desse trajeto para compreendermos a correlação entre a

Diversidade Cultural e o Cinema não apenas como arte ou expressão cultural, mas como mercadoria, comércio e indústria. Essa luta dos chamados países não alinhados, desde o seu início, buscava não só uma definição de Diversidade Cultural, mas uma Nova Ordem Mundial de Informação e de Comunicação, na qual o mercado cinematográfico estaria incluído. No entanto, quando da aprovação da *Convenção*, essa que era a principal reivindicação se tornou apenas acessória no texto apresentado. Essa é uma das críticas de Mattelart e se relaciona diretamente com as possibilidades de aplicação (ou não) dos preceitos oficiais de Diversidade Cultural ao mercado cinematográfico.

Mattelart considera quase inconcebível que a construção de Políticas Culturais seja feita sem estar ao lado da questão das políticas de comunicação, e mesmo assim a *Convenção* não apenas dissociou as duas problemáticas, mas também ignorou a segunda. O autor registra que neste documento há apenas duas alusões à “diversidade da mídia”. Uma no preâmbulo: “a liberdade de pensamento, de expressão e de informação, assim como a diversidade da mídia, permitem o desenvolvimento das expressões culturais no seio das sociedades”, que não passa de uma declaração de intenção deveras vaga. E a segunda, no Art. 6º, entre as medidas a serem tomadas, enumerada como ponto h: “Aqueles que visam a promover a diversidade da mídia, incluindo o meio de serviço público de informação” (MATTELART, 2006, p.17).

Mattelart então questiona:

O que será essa “diversidade da mídia”, não se sabe ainda. Suficiente para amedrontar os Estados Unidos (em desacordo com as demandas [...] do reequilíbrio dos fluxos através de uma Nova Ordem Mundial da Informação e da Comunicação – NOMIC), que contribuem com 20% do orçamento da Unesco? Certamente. Compartimentação das taxas entre divisões de uma grande máquina burocrática? Certamente, ainda. Mas há mais (MATTELART, 2006, p.17).

Adiante o autor não *perdoa* as ações do organismo internacional: “Será vã a tentativa de encontrar algum traço de ‘acumulação intelectual’ realizada pela Unesco sobre os dispositivos e as políticas de comunicação entre seus documentos oficiais [...]” (MATTELART, 2006, p.18), denunciando assim a ausência do tema na trajetória da questão da Diversidade Cultural nas estratégias do órgãos desde sua fundação. Ele ainda refere que o “mesmo mutismo se verifica em relação ao relatório MacBride de 2005, data do aniversário de sua aprovação pela Conferência Geral de Belgrado” (MATTELART, 2006, p.18).

Nesse sentido, a presente dissertação se alinha a Mattelart quando ele lembra que se há silêncio institucional, por outro lado também há numerosas iniciativas, um pouco em todo o

mundo, por pesquisadores que revisitam o documento fundador, o reavaliam e o confrontam. Eis mais uma razão para se falar em Diversidade Cultural.

Quando tratado sob a ótica das necessidades e desafios da construção de um mercado cinematográfico, por exemplo, esse tema precisa aprofundar seu alcance não só em relação às Políticas Culturais, mas também em relação às ações que objetivam uma “diversidade da mídia”, e isso de uma forma que se possa saber do que se está falando quando se emprega a expressão, ou seja, que luta está ocorrendo neste campo e quais são os interesses em disputa.

Partindo da perspectiva sociológica de Bourdieu sobre o campo da Cultura, Paulo Miguez (2011) diz que a questão da diversidade não se esgota nem na constatação antropológica, nem nas convenções da Unesco. Para ele, a Diversidade Cultural é um processo social, território de conflitos e disputas (MIGUEZ, 2011). Agregando algumas possibilidades teóricas nessa análise, o próprio Bourdieu (1989) comenta que, no mercado dos bens simbólicos (o Cinema está entre eles), há leis, que não são as da comunicação universal entre sujeitos universais. Esse mercado tende a lógica simbólica da diversidade: “[...] existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente [...], a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença [...]” (BOURDIEU, 1989, p.129). Além disso, “qualquer unificação, que *assimile* aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre a outra, da negação de uma identidade por outra” (BOURDIEU, 1989, p.129). Nessa última passagem, é possível notar que esse tema também se relaciona com o que na primeira parte deste capítulo foi chamado de “jogo das identidades” e “luta pelas classificações”.

Essas constatações feitas por Bourdieu encaminham o próximo passo da presente dissertação. O capítulo seguinte tratará das Políticas Públicas e do Cineclubismo Brasileiro, no qual então as possibilidades reais, jurídicas, políticas e oficiais da diferença, da Diversidade Cultural, do Cinema, do audiovisual e do próprio Cineclubismo serão analisadas, acrescentando mais subsídios para o estudo do tema proposto.

2.4 CINECLUBISMO E POLÍTICAS CULTURAIS

Enquanto temas como Cultura, Indústria Cultural, Cinema, Identidade e Diversidade Cultural apresentam uma enorme gama de posicionamentos de acordo com os diferentes autores que sobre eles se debruçaram, produziram definições e identificaram atributos, cineclubes, movimento cineclubista ou Cineclubismo têm sido tratados mais ou menos sob os

mesmos aspectos pelos pesquisadores no momento da caracterização, devido à especificidade dos assuntos e ao universo mais reduzido de trabalhos existentes. Desta forma, o presente estudo não será muito divergente na apresentação deste fenômeno, dos agentes envolvidos, da historiografia e das razões dele. Talvez o diferencial esteja nos objetivos desse inventário.

Considerando que esta dissertação em sua essência propõe uma pesquisa sobre os interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro, a primeira questão que se impõe nessa análise diz respeito à identidade e às características dos cineclubes. Isso se dá porque a verificação em retrospecto desses parâmetros sugere algumas disputas em torno deles.

Começo essa recuperação de dados e informações sobre o Cineclubismo pela Federação Internacional de Cineclubes, que caracteriza os seus membros como federações nacionais que reúnem cinemas sem fins lucrativos e cineclubes não comerciais, preocupados com o desenvolvimento da arte do filme (FICC, 2008).

No âmbito nacional, há a Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007, da Agência Nacional de Cinema (Ancine), que identifica os cineclubes como “espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual” (ANCINE, 2007, Art. 1º).

Além dessas definições oficiais ainda há outras duas recorrentes nos trabalhos sobre Cineclubismo. A da obra de Hermano Figueiredo com participação de Regina Célia Barbosa (2006), *Cineclube: organização e funcionamento*, que qualifica cineclube como “uma organização de pessoas que se unem para a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva”, sendo que o “caráter democratizante e participativo é inerente às várias etapas desta atividade” (FIGUEIREDO; BARBOSA, 2006). E a do *Manual do Cineclube*, de Felipe Macedo (2008), que disserta sobre as características dessas entidades, chegando a três que considera exclusivas, e que, no conjunto, distinguem esse fenômeno “de qualquer outra atividade com cinema e, ao mesmo tempo, abrangem uma ampla gama de formas e ações que os cineclubes desenvolveram nos mais diferentes contextos”: ausência de fins lucrativos; estrutura democrática; e compromisso cultural ou ético (MACEDO, 2008, p.2-3).

Tomando essas três características de Macedo como base, verifico que na definição da FICC (2008) o aspecto democrático não está arrolado de forma explícita. Quanto ao compromisso cultural, não tenho subsídios para verificar isso além do registro no âmbito estatutário da preocupação com o desenvolvimento da arte. Todavia, o interesse na dimensão artística dos filmes pode ser caracterizado em parte pelo fato de que, além das federações nacionais, podem associar-se a FICC, Festivais, Academias, Instituições e Revistas de filmes,

desde que sejam sem fins lucrativos, no caso, sem direito a voto (FICC, 2008). O que observo é que a Federação entende ter uma afinidade com todo e qualquer organização ligada ao Cinema, desde que não o trate como uma mercadoria para fins de comércio.

O Art. 2º da Instrução Normativa da Ancine (2007) diz que os cineclubes visam multiplicar público e formadores de opinião, ou seja, de alguma forma, tentam ampliar o acesso à produção cinematográfica, constituindo-se em uma atividade democratizante das relações culturais. Isso sinalizaria para um dos aspectos citados por Macedo. O mesmo artigo também trata da “promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural”, coadunando-se com a questão do comprometimento indicada pelo autor (ANCINE, 2007). Já a qualificação inicial de Figueiredo e Barbosa (2006) nos diz pouco, porque, fora o registro do caráter participativo e democratizante da atividade cineclubista, o restante da definição não difere do padrão de apreciação cinematográfica mais geral. No entanto, esses autores no contexto de sua apresentação sobre o Cineclubismo também citam às características atribuídas por Macedo (FIGUEIREDO; BARBOSA, 2006).

Nota-se que há certa variação em relação à presença, ênfase ou ausência do aspecto democrático e do comprometimento cultural ou ético nas apresentações cineclubistas. Contudo, uma característica é sempre ressaltada antes das demais: a ausência de fins lucrativos, que também aparece como o caráter não comercial dos cineclubes. Pois esse é o contraponto essencial do movimento cineclubista em relação ao mercado cinematográfico. Em diversos momentos nesta dissertação tenho defendido que, mais do que arte ou expressão cultural, Cinema, para ser analisado, deve ser compreendido também como mercadoria, comércio e indústria. Em termos de Identidade, a natureza sem fins lucrativos é o que diferencia o Cineclubismo. Resta saber se ela se dá como legitimadora do cinema-mercado, como resistente a ele, ou ainda como projeto de autonomia, recuperando aqui o diálogo proposto no capítulo anterior entre as obras de Bourdieu (1989) e Castells (1999), algo que também está entre os objetivos desta pesquisa.

Conforme demonstrado, apesar da relativa convergência de características nos conceitos apresentados e recorrentemente utilizados, há um aspecto diferenciador entre eles: a presença ou não da democracia e de que forma ela é exercida. Além disso, há um atributo de ordem jurídica que também permite que se possa traçar uma tipologia para os cineclubes, ao menos, em relação à situação brasileira.

Sob o ponto de vista político, os cineclubes podem ser divididos entre os que possuem uma estrutura democrática como característica inerente e aqueles nos quais ela não é explícita. Ainda, há uma possível subdivisão entre os que têm como finalidade a multiplicação de

públicos e os em que isso não está explícito. Na análise proposta pela presente dissertação, mais do que verificar se há ou não democracia nos cineclubes, o interesse de pesquisa é se há disputa entre os agentes em relação a esse aspecto e se esta propriedade se constituiu ou não em capital no campo.

Por outro lado, em relação ao caráter normativo, a Ancine (2007) estabelece que os “cineclubes deverão constituir-se sob a forma de sociedade civil, sem fins lucrativos, em conformidade com o Código Civil Brasileiro e normas legais esparsas”, entre outros aspectos explicativos do que seja uma atividade sem lucros ou não comercial. Esse preceito foi estabelecido como condição para que o requerimento de registro dessas entidades seja acolhido pela Agência (ANCINE, 2007, Art. 3º). No entanto, existem agentes do movimento cineclubista que mantêm um caráter de independência em relação à Ancine e ao Estado como é o caso do Clube de Cinema de Porto Alegre, que, de acordo com Fatimarlei Lunardelli (2004), opera sem custos de locação de filmes, tendo o circuito exibidor à disposição, permitindo que continue atuando, ancorado numa “legitimidade consolidada historicamente” (LUNARDELLI, 2004, p.102). Ou seja, sem participação estatal e sem precisar adequar-se a um conjunto de normas para ter um reconhecimento legal do qual a princípio não necessita.

A apresentação feita das características diferenciadoras dos cineclubes em relação ao mercado cinematográfico dominante e do que os diferencia entre si requer uma recuperação histórica a respeito da atividade cineclubista desde as suas origens, com a finalidade de se verificar como se chegou até aqui.

A origem do Cineclubismo é um tanto controversa, eis que as diversas fontes consultadas localizam a gênese desse movimento em diferentes lugares e datas, porém, com certa proximidade entre esses dados. Aliás, o próprio Cinema é assim. O fato é que iniciativas muito parecidas surgiram em épocas muito próximas, sem que nenhuma seja inteiramente representativa do que viria a se entender sobre o conceito mais adiante.

Aproveitando a possibilidade de comemoração do centenário do movimento, Macedo (2013a) apresenta uma das versões mais atuais sobre essa origem. Além de ser uma efeméride marcante nas circunstâncias temporais do texto desse autor, a razão dessa escolha são as três características que ele toma como exclusivas quando em conjunto (associação democrática, sem fins lucrativos e com o projeto de garantir ao público acesso e participação na construção de um cinema que o represente). Com essas qualidades a primeira organização teria sido o Cinema do Povo, cooperativa de inspiração anarquista criada em Paris em 1913 (o programa do cineclubes foi publicado no jornal *Libertaire* de 13 de setembro, e os estatutos da entidade registrados em cartório em 28 de outubro). Entre os objetivos definidos estatutariamente

estavam: “produção, reprodução, venda e locação de filmes”, bem como “propaganda e educação através de apresentações artísticas teatrais, conferências, etc.”. Mais adiante, os estatutos precisavam: “A sociedade se esforçará para elevar a intelectualidade do povo”. Os cartazes dos filmes produzidos e apresentados pelo cineclubes nos meses seguintes traziam uma espécie de lema: “Divertir, instruir, emancipar” (MACEDO, 2013a).

No Brasil, a partir do esboço de história do Cineclubismo nacional, elaborado por Débora Butruce (2003), constata-se que é costume utilizar dois marcos para a atividade cineclubista. Em 1917, no Rio de Janeiro, Adhemar Gonzaga, Pedro Lima, Paulo Vanderley, entre outros, organizaram um grupo que frequentava os cinemas Íris e Pátria, com discussões após as exibições na casa do colecionador de filmes Álvaro Rocha. No entanto, foi em junho de 1928 que foi criado aquele que é considerado o primeiro cineclubes do Brasil, o Chaplin Club, também carioca, que passa a estabelecer um movimento sistemático de exibição e discussão de filmes. Fundado por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, personalidades de grande prestígio no meio cultural da época, isso fez com que o cineclubes alcançasse repercussão pública (BUTRUCE, 2003).

Diferente do Cinema do Povo da França, o Chaplin Club e outros cineclubes brasileiros da primeira fase tinham um caráter restrito, pois seus debates aconteciam entre um pequeno grupo de intelectuais. A inflexão democrática do Cineclubismo no Brasil só vai ocorrer com o fim do Estado Novo em 1946, quando uma série de cineclubes surge por todo o país, caracterizando-se um movimento. E, em 1952, a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, organiza “uma mostra retrospectiva de filmes brasileiros, de forma didática, com palestras após as sessões, trazendo para novas gerações filmes de difícil acesso” (BUTRUCE, 2003, p.118).

Em paralelo, a Ação Católica Brasileira, a partir de 1936 até o início dos anos de 1960, estabeleceu quase cem cineclubes por todo Brasil. Esse movimento da Igreja se tratava de uma proposta conservadora, de perfil ideológico, para difusão de sua visão particular e moralista da Cultura e do Cinema (BUTRUCE, 2003).

A partir de 1956, os cineclubes do país passam a se associar de forma estadual e regional, culminando então com a criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) em 1961, representando assim não só um movimento, mas uma institucionalização coletiva das atividades dos agentes desse movimento. Nessa década, no primeiro momento, o Cineclubismo, junto com outras manifestações da juventude da época, se expande nas universidades e nas escolas. Na sequência, como nas demais expressões culturais, o

endurecimento dos governos militares vai contribuir para o encolhimento do movimento (BUTRUCE, 2003).

Entre os anos 70 do século passado e o início deste século, semelhante aos anos anteriores, a atividade cineclubista apresentou altos e baixos, que coincidiam com dois fatores, ou, por vezes, com um deles isoladamente: a situação política do país e a situação da produção cinematográfica nacional. No processo da lenta abertura democrática a partir de meados dos anos 70, o Cineclubismo cresceu com a contribuição de organizações que precisavam de um espaço com caráter político-cultural, como era o caso de partidos e sindicatos, coincidindo também com algumas produções de peso do cinema nacional, tais como, *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Xica da Silva*, *Lúcio Flávio*, *o Passageiro da Agonia* e *A Dama do Lotação* (BUTRUCE, 2003).

Já com a Nova República, em 1985, o apoio de sindicatos e partidos se desloca dos cineclubes para a consolidação dessas organizações na redemocratização brasileira. Com a quase extinção do cinema brasileiro no início dos anos 90, o Cineclubismo entra em uma trajetória convergente para o desaparecimento. Entretanto, no século XXI, considerando já o advento do Cinema da Retomada, o movimento cineclubista ganha novo fôlego (BUTRUCE, 2003). Ressalta-se neste último aspecto também o renascimento do CNC, importante agente na atual trajetória do Cineclubismo nacional.

A respeito das principais características do período descrito acima e do subsequente, o atual, em relação às Políticas Culturais no contexto do Estado Democrático de Direito vigente e da pós-Retomada, tratarei mais adiante. Primeiro, nesta fundamentação, quando essas Políticas estarão em foco. Depois, na análise do campo do Cineclubismo Brasileiro, objetivo principal desta dissertação.

Complementando o que foi visto, restam duas questões que envolvem a atividade cineclubista e precisam ser referidas. A primeira é de ordem material e técnica. Um cineclubes para existir necessita de um espaço para projeção de filmes, acesso a equipamentos audiovisuais e a filmes. Há muitas formas de se obter essas necessidades fundamentais, mas o que se verá é que as Políticas Culturais têm sido uma dessas maneiras mais presentes no circuito cineclubista, o que corresponde a uma série de implicações que esta dissertação procura verificar.

O último ponto a ser abordado vem na forma de síntese e reforço do que foi elencado até aqui. É o porquê da existência do Cineclubismo no Brasil e no corrente século. Figueiredo e Barbosa (2006) citam três vertentes: “Na grande maioria das cidades interioranas não há cinema em funcionamento; as salas de cinema estão restritas às capitais, em shoppings

centers. [...]. O cineclube é uma das respostas [...] a estas distorções”; “[...] nos grandes centros urbanos, os cineclubes são, muitas vezes, espaços para a apreciação crítica da obra audiovisual, onde a intenção é viabilizar o acesso às obras que estão fora do circuito comercial”; e “também ampliar o debate em torno da linguagem e produção audiovisual” (FIGUEIREDO; BARBOSA, 2006).

Essas razões correspondem às questões da democratização do audiovisual e do compromisso cultural e ético de Macedo (2008). Além do que, isso se dá como resposta ao mercado cinematográfico. A partir do lema do Cinema do Povo, “Divertir, Instruir e Emancipar” e do caráter sem fins lucrativos dos cineclubes, Macedo (2013a) comenta:

Essas mesmíssimas características fazem do cineclubismo um incômodo, senão um inimigo da sociedade e economia estabelecidas. Contrariando a iniciativa individual em prol do associativismo e do comunitário, o cineclube perturba a chamada iniciativa privada, o empreendedorismo triunfante de nossos dias, enfim, o comércio, o próprio capitalismo. Pois esse coletivismo do cineclube se completa justamente pela negação do lucro como objetivo. Dessas duas bases em que se assenta o projeto cineclubista resulta, em momentos e contextos diversos, **um compromisso com o livre acesso ao audiovisual e à cultura, com a livre expressão da visão das maiorias embebidas na completa diversidade de todas as comunidades, de todos os cantos do mundo. Isso contraria o cinema de vocação hegemônica e dominadora, os valores impostos, a linguagem única, a economia de ocupação e de alienação** (MACEDO, 2013a, grifo nosso).

Estes foram os parâmetros que esta dissertação alinhará para a análise dos interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro, principalmente, durante o período da rearticulação do movimento cineclubista. Permeando essa análise, estarão questões de Diversidade Cultural e Identidade. E como pano de fundo, as possibilidades reais, jurídicas, políticas e oficiais que se oferecem ao Cineclubismo. Para isso, acrescento o debate que segue.

Acredito que Políticas Culturais não são um acidente nas histórias das sociedades capitalistas, no mesmo sentido de uma afirmação feita pela filósofa brasileira Marilena Chauí (1993) sobre o “estadismo”. Para ela, “é preciso admitir que o ‘estadismo’ não é um acidente nas histórias das sociedades capitalistas, como gostariam de imaginar os liberais, mas a produção-limite e contínua de uma universalidade abstrata em ato” (CHAUÍ, 1993, p.66). Entendo que as Políticas Culturais, por terem origem no “estadismo” descrito por Chauí, jamais são neutras. Elas representam, nos termos da autora, um processo de fabricação de uma universalidade abstrata que substitui a universalidade concreta, privando os cidadãos desta, e legitimando interesses ideológicos da classe dominante ao parecer que são feitas para todos.

Utilizo este prisma para falar de início sobre Políticas Culturais por considerá-lo adequado a uma proposta de análise de interesses que são disputados por agentes em um campo.

Em uma resposta de Bourdieu (2005) a uma pergunta de Wacquant, sobre a análise do Estado, no contexto da lógica dos campos, fica explícita a natureza desses confrontos que envolvem o “estadismo” e quaisquer políticas públicas:

Conclui-se que a construção do Estado anda de mãos dadas com a constituição do campo de poder, entendido como o espaço de jogo onde os possuidores de diversas formas de capital lutam, *em particular*, pelo poder sobre o Estado, isto é, sobre o capital estatal que outorga poder sobre as diferentes espécies de capital e sobre sua reprodução [...] (BOURDIEU; WACQUANT, 2005, p.172).

Para começar a esmiuçar a questão, recorro a Néstor García Canclini (1990) que comenta a dificuldade de construir o objeto de estudo das Políticas Culturais e cita diversos movimentos teórico-práticos nestes estudos: de descrições burocráticas a conceituação crítica; de cronologias e discursos a investigação empírica; de políticas governamentais a movimentos sociais; de análises nacionais a investigação internacional; e de documentação sobre o passado a investigação crítica e planejamento (CANCLINI, 1990). Entendo que esses eixos de estudo apresentam certa correspondência com várias das etapas desenvolvidas na fundamentação teórica desta dissertação. Todavia, em relação às Políticas Culturais, o que interessa são os pontos de contato com a conceituação crítica, com a investigação empírica, com as políticas governamentais, com o movimento cineclubista, com a análise nacional e com a investigação crítica.

Outro aspecto importante levantado por Canclini é que Política e Cultura são dois campos adversários para muitos políticos e intelectuais. Alguns políticos podem utilizar por vezes da argumentação de que a sociedade tem problemas mais prementes, no sentido de que as demandas culturais interessam a setores pequenos e repercutem pouco junto ao eleitorado. Para o autor, por outro lado, boa parte dos intelectuais vê o campo político como um território alheio e ameaçador (CANCLINI, 1990).

Entendo que esse antagonismo apresentado por Canclini é uma possibilidade a ser averiguada em relação ao Cineclubismo pelas características de ser um setor a princípio pequeno e minoritário. No entanto, se o movimento cineclubista está ou não alheio ao campo político, só a investigação crítica e empírica poderá esclarecer.

Lembro aqui Bourdieu (1989), para quem, o campo político é ao mesmo tempo “campo de força e campo das lutas que têm em vista transformar as relações de força que

confere a este campo a sua estrutura em um dado momento” (BOURDIEU, 1989, p.163-164). O que novamente coloca em jogo as possibilidades de legitimação, resistência ou autonomia.

Em outra obra mais recente, Canclini (2004) diz que “[poucas] áreas da vida social são tão monótonas como as políticas culturais. Ocorrem novidades na cultura e nas comunicações, mas não são assumidas pelos atores políticos dos Estados” (CANCLINI, 2004, p.209). O autor apresenta dados colhidos junto à Unesco, União Europeia e outros organismos que indicam que as práticas culturais, graças às indústrias audiovisuais e de informática, representam de 3 a 6% do Produto Interno Bruto nos países mais desenvolvidos. No entanto, na América Latina, apesar de diversos estudos registrarem também essa significativa colocação das práticas culturais junto à economia dos países, quase todas as políticas culturais nacionais seguem restritas aos campos clássicos e minoritários dos museus, literatura e música “cultura” (CANCLINI, 2004).

Assim, os problemas habituais das Políticas Culturais, “a propriedade e uso dos patrimônios, a diversidade de bens e sua difusão, a participação e o consenso como campos da cultura [...] parecem haver-se diluído na voracidade de privatizações, transnacionalizações, expansão de clientelas e avidez por lucros dos investidores” (CANCLINI, 2004, p.209).

Recordando que Políticas não são acidentes, muito menos neutras, essa afirmação de Canclini se coaduna com outro trecho de Bourdieu (1989) sobre o campo político, que trata da desigual distribuição dos instrumentos de produção e a relação disso com a questão das Políticas Culturais:

O que faz com que vida política possa ser descrita segundo a lógica da oferta e da procura é a desigual distribuição dos instrumentos de produção de uma representação do mundo social explicitamente formulada: o campo político é o lugar em que se geram, na concorrência entre os agentes que nele se acham envolvidos, produtos políticos, problemas, programas, análises, comentários, conceitos, acontecimentos, entre os quais os cidadãos comuns, reduzidos ao estatuto de “consumidores”, devem escolher [...] (BOURDIEU, 1989, p.164).

Em relação à verificação da situação no Brasil, Antonio Albino Canelas Rubim (2010) é um dos autores que tem estudado as Políticas Culturais brasileiras, em especial, as dos dois Governos de Luiz Inácio Lula da Silva. Rubim investiga como o “governo tem enfrentado, no campo da cultura, as três tristes tradições das políticas culturais nacionais do Brasil [...]: ausências, autoritarismos e instabilidades” (RUBIM, 2010, p.11).

Para o autor, as ausências se traduzem de duas formas: inexistência (mais antiga); e substituição do Estado pelo mercado, na modalidade neoliberal, através das leis de incentivo. Rubim prescreve que se dê a prioridade necessária ao debate acerca do lugar contemporâneo

do Estado no campo da Cultura, pós Estados “todo poderoso” e mínimo, cenários das quatro décadas que antecederam o primeiro Governo Lula (RUBIM, 2010).

Em relação aos autoritarismos, há o histórico, relativo aos períodos de ausência de democracia no país; e há o estrutural. Segundo Rubim, o contraponto ao segundo deve se dar com o abandono da visão elitista e discriminadora de Cultura. Nesse sentido, o caminho é a ampliação desse conceito com a adoção da visão antropológica dele, cerne das normas adotadas pelos organismos internacionais, como, por exemplo, a Unesco (RUBIM, 2010).

Quanto às instabilidades, evitar isso implica na continuidade das Políticas Culturais, isto é, que as mudanças de governo não resultem no abandono do até então desenvolvido. Rubim indica que a saída é de natureza jurídico-legislativa, com a aprovação de Planos e Projetos com caráter normativo (RUBIM, 2010). Creio que cabe registrar que muitas vezes é mais fácil mudar leis do que alterar tradições, o que por si só deveria servir de alerta para a possibilidade da insuficiência se as mudanças ficarem apenas no âmbito normativo.

Nas observações finais de Rubim, múltiplos aspectos das Políticas Culturais brasileiras entre 2003 e 2010 apontavam para um novo horizonte onde essas Políticas existiriam de modo efetivo, habitando um ambiente democrático e com boas possibilidades de se tornarem permanentes. Segundo ele, “[poderíamos] falar mesmo de um momento revolucionário e inaugurador de um cenário inédito de potencialidades” (RUBIM, 2010, p.21). Com certo ceticismo, acredito que apenas a investigação empírica e crítica pode verificar adequadamente a validade desse posicionamento de Rubim, ao menos, em relação ao Cineclubismo, podendo ainda tangenciar outras Políticas do Audiovisual.

Aliás, ao falar do Audiovisual no contexto das Políticas Culturais, tomo por base a pesquisadora Lia Bahia Cesário (2007), que coloca a Cultura, a Economia, as Indústrias Culturais, a Identidade e a Diversidade Cultural como partes integrantes da equação dessas Políticas. Para ela:

As políticas sobre as indústrias comunicacionais geram questões para a economia, cultura e identidades culturais. Estas se encontram num jogo de tensão entre o nacional e o global: as indústrias culturais favorecem a abertura de cada nação à diversidade de informação, ao mesmo tempo há concentração dos meios, a homogeneização dos conteúdos e o acesso desigual e assimétrico aos bens e mensagens. Isso se acentua quando a administração do espaço comunicacional se concentra nas mãos de agentes privados. [...] As modalidades audiovisuais e massivas de organização da cultura foram subordinadas a critérios empresariais de lucro [...]. As fusões das grandes corporações dos meios de comunicação e/com as indústrias culturais formam um imenso oligopólio global. **Os modelos de negócios dominantes levam a menor diversidade de conteúdos, menor disponibilidade de linguagens e menos interatividade, uma vez que o compromisso primeiro com a rentabilidade não incentiva a inovação e a diversidade** (CESÁRIO, 2007, p.32, grifo nosso).

A autora, recorrendo a Canclini e Moneta (1999), nos diz então que neste cenário as funções das Políticas Culturais deveriam ser: intervir e garantir a convivência multicultural; contribuir para que o conflito entre os diferentes diminua; incidir nas culturas tradicionais; estar atentas às Indústrias Culturais que se mostram cada vez mais decisivas na configuração das identidades e interações que transcendem as fronteiras nacionais; não deixar o setor cultural inteiramente ao sabor do mercado; e fornecer fomentos para produção e distribuição de produtos culturais nacionais. (CESÁRIO, 2007)

Cesário ainda alerta que:

Fazer políticas públicas e de integração para o audiovisual, em meio à mundialização da cultura, exige repensar tanto o Estado como o mercado, e a relação de ambos com a criatividade cultural. Assim, como tem se revelado infundado e ineficaz a pretensão do Estado de controlar a criatividade cultural, também devesse questionar a afirmação de que o livre mercado favorece a liberdade dos criadores e o acesso das maiorias (CESÁRIO, 2007, p.32).

A partir do primeiro Governo Lula, o repensar o Estado em relação às Políticas Culturais do Audiovisual no Brasil tem como marco legal a reestruturação do MinC, por meio do Decreto 4.805, de 12 de agosto de 2003, que criou a Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais, hoje chamada apenas de Secretaria do Audiovisual (SAV). A essa Secretaria cabem as seguintes atribuições: propor a política nacional do cinema e do audiovisual, bem como políticas, diretrizes gerais e metas para o desenvolvimento da indústria audiovisual e cinematográfica brasileira. Além disso a SAV formula políticas, diretrizes e metas para formação e capacitação audiovisual, produção, distribuição, exibição, preservação e difusão de conteúdos audiovisuais e cinematográficos brasileiros, respeitadas as diretrizes da política nacional do cinema e do audiovisual e do Plano Nacional de Cultura (BRASIL, 2003).

Em relação a este último item, o Plano Nacional de Cultura, cabe registrar que ele faz parte da solução jurídico-legislativo, apresentada como determinante por Rubim. O atual Plano foi instituído pela Lei nº 12.343, de dois de dezembro de 2010. O Capítulo III do Plano trata do acesso à cultura com as seguintes diretrizes: “Universalizar o acesso dos brasileiros à arte e à cultura, qualificar ambientes e equipamentos culturais para a formação e fruição do público, e permitir aos criadores o acesso às condições e meios de produção cultural” (BRASIL, 2010).

Nestas diretrizes há dois itens no rol de estratégias e ações que dizem respeito ao Cineclubismo. Um deles trata da reabilitação de “teatros, praças, centros comunitários,

bibliotecas, cineclubes e cinemas de bairro, criando programas estaduais e municipais de circulação de produtos, circuitos de exibição cinematográfica, eventos culturais e demais programações” (BRASIL, 2010). O outro se refere a:

Estimular a criação de programas nacionais, estaduais e municipais de distribuição de conteúdo audiovisual para os meios de comunicação e circuitos comerciais e alternativos de exibição, cineclubes em escolas, centros culturais, bibliotecas públicas e museus, criando também uma rede de videolocadoras que absorvam a produção audiovisual brasileira (BRASIL, 2010).

O Plano Nacional de Cultura mais do que propor novidades veio para tentar assegurar uma estabilidade a programas e projetos desenvolvidos nos Governos de Lula. No caso específico do Cineclubismo, a partir de 2003, os encontros do CNC receberam apoio institucional do MinC, por meio da SAV, para rearticulação do movimento cineclubista. Em outubro de 2007, como resultado em parte desse processo, ocorre o lançamento do programa *Mais Cultura*. A proposta do *Mais Cultura* era atender demandas da população de baixa renda e de jovens socialmente vulneráveis, possibilitando acesso à cultura e participação na manifestação dessa em suas comunidades. Para os cineclubes, há o *Cine Mais Cultura*.

De acordo com informações do sítio do MinC na rede mundial de computadores, essa proposta trata da criação de “espaços para exibição de filmes com equipamento de projeção digital, voltado para obras brasileiras, em DVD, do catálogo da Programadora Brasil, além de uma oficina de capacitação cineclubista”. Do ponto de vista técnico e material, isso se concretiza com a presença em cada espaço de “um kit contendo telão (4m X 3m), aparelho de DVD, projetor, mesa de som de quatro canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e centenas de filmes brasileiros [...] selecionados pela Programadora Brasil, para exibições semanais” (BRASIL, 2013a).

No discurso oficial, o MinC diz que essa “ação visa democratizar o acesso à cinematografia nacional e apoiar a difusão da produção audiovisual brasileira por meio da exibição não comercial de filmes” (BRASIL, 2013a). Contudo, em relação a essa Política Cultural, Juliana Previatto Baldini (2012) identificou a existência de uma crítica ao fato de que a “[...] formatação governamental impede que essa atividade democrática alcance seus objetivos de maneira ampla, o que teve como resultado o afastamento de cineclubes e cineclubistas do movimento” (BALDINI, 2012, p.138). Ou seja, a contradição existente entre o discurso e a realidade – o governo ao aparelhar do ponto de vista técnico e material e fornecer o conteúdo que será assistido, ao mesmo tempo, está ditando como e o que deve ser visto – não é aceita por uma parte dos agentes envolvidos. Nesse sentido, surge como questão

importante a possível dependência dos cineclubes em relação ao poder estatal. Esses interesses identificados por Baldini também se coadunam com a análise que esta dissertação propõe.

Sob o aspecto burocrático, “os equipamentos, as obras e as oficinas de capacitação cineclubista são disponibilizados através de editais e parcerias diretas, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios”. Em termos de metas e números, o objetivo atual do MinC é que 37% ou 2.082 municípios do país tenham cineclubes até 2020. De acordo com o levantamento do Ministério, em 2010, 12%, ou seja, 682 municípios possuíam cineclubes cadastrados no *Cine Mais Cultura* (BRASIL, 2011, p.64). Já o sítio do MinC, neste ano de 2013, traz a informação de que, até então, o programa já atingiu 1.043 cines, em todo o país (BRASIL, 2013a). Entretanto como esse dado fala em cines, enquanto a meta trata de municípios, podendo uma mesma cidade ter mais de um cineclubes, é difícil precisar se houve ou não algum avanço em relação à meta governamental.

Sendo os filmes, a matéria-prima do Cinema e da atividade cineclubista, é preciso que nesta fundamentação conste uma introdução sobre a chamada Programadora Brasil. No sítio desta, ela é tratada como um programa da SAV e seus realizadores são a Sociedade de Amigos da Cinemateca Brasileira. A cinematografia em relação à qual a Programadora visa ampliar o acesso são “produções recentes” e “filmes representativos da nossa cinematografia e que estão fora do circuito de exibição”. O que são “filmes representativos” torna-se outra questão a ser examinada em campo (BRASIL, 2013b).

A Programadora informa que, no final de 2012, contava com 1.650 instituições associadas, em mais de 850 municípios, nas 27 unidades da federação, equivalente a 15% dos municípios do país (“superando assim o percentual de ocupação das salas comerciais de cinema, que é de aproximadamente 8,5%”). Seu catálogo conta com 825 filmes e vídeos, organizados em 255 programas (DVDs), contendo encartes, “valorizando a diversidade e as informações sobre o cinema brasileiro”. Ainda, desde janeiro de 2008, a Programadora Brasil estabeleceu uma parceria com o CNC (BRASIL, 2013b).

Até esse ponto, as Políticas Culturais do Audiovisual no Brasil em relação ao Cineclubismo foram, principalmente, revisadas a partir do viés oficial. Penso ser importante antes de finalizar essa fundamentação, trazer algumas análises de ordem mais crítica com o objetivo de estabelecer um contraponto às informações governamentais. Por exemplo, Anita Simis e Melina Marson (2010) trabalham com uma análise abrangente sobre as Políticas Culturais do Audiovisual no Brasil. Para elas:

Não houve mudança para uma política cultural realmente dedicada ao audiovisual, mas a substituição do termo “cinema” [...], na verdade um eufemismo para incentivar a coprodução com empresas estrangeiras e ampliar a cota de tela para os filmes produzidos em regime de coprodução. Para essa transformação, muitos são os entraves, mesmo quando há consciência de que “os países emergentes devem estar mais unidos” (SIMIS; MARSON, 2010, p.33).

Na opinião das autoras:

[...] as críticas em relação à fraqueza do cinema nacional continuam a apontar para políticas que favoreçam a produção de filmes que percorram festivais e ganhem espaço na mídia, mas não políticas que favoreçam sólidos alicerces para que os filmes se tornem um instrumento poderoso e indispensável para o desenvolvimento econômico e se projetem para além das fronteiras audiovisuais nacionais nas mais diversas sinergias, do cinema, TV e vídeo aos videogames/jogos eletrônicos e TVs por assinatura (SIMIS; MARSON, 2010, p.33).

Ou seja, o audiovisual ainda é apenas cinema e o foco nessa indústria continua na produção e não no seu potencial como fator de desenvolvimento, algo que até organismos internacionais como a Unesco priorizam quando defendem um modelo de Diversidade Cultural. Conforme observam as autoras, independente do tipo de desenvolvimento que se priorize, essa é uma ausência nas Políticas Culturais da área.

Em relação ao Cineclubismo, mais uma vez, recorro a Macedo (2011) que em um extenso artigo de duas partes, intitulado *Cineclubismo em Crise* aborda uma ampla gama de aspectos atuais. Como uma ilustração desse artigo, trago aqui um trecho que traça um quadro sobre o *Cine Mais Cultura*. Na ótica de Macedo, o Cineclubismo está perdendo suas características básicas e assumindo uma identidade dependente do poder estatal:

E o patrocínio estatal cada vez mais burocrático e difícil, além de [...] oscilar com os humores de secretários, ministros, presidentes... Na situação atual, em que pese a ausência absoluta de investimentos no ano de 2011, o programa dos kits do governo promove um modelo de ação bem precário, com equipamento barato e limitado a um tipo de projeção superado, sem a chamada “autoração”, isto é, a possibilidade de agregar vinhetas, interação com o público, etc. E sem cuidar de aspectos como local, estrutura, continuidade. **Essas condições criaram um tipo de cineclube preponderante no Brasil em que já não há associados. [...] o modelo aponta para o cumprimento apenas burocrático do sentido de associação definido pela lei, isto é, registra-se um mínimo de sócios indispensável apenas para ter CNPJ ou o que seja, mas abandona-se o sentido real do associativismo, que é responsabilização e empoderamento do conjunto da comunidade, do público, na gestão do cineclube. Esses poucos “sócios” o são mais no sentido de donos mesmo do cineclube, controlado por um pequeno número que detém todas as “partes” (ações?) da iniciativa. É o modelo de empresa, consciente ou não.** Dissimulado ou não pela desculpa da informalidade de “coletivos” que apenas o são em escala muito restrita, nunca envolvendo parcelas significativas do público mesmo. E “profissionalizado” num sentido perverso, em que a renovação do sustento da *viúva* torna-se indispensável para justificar esses mesmos poucos associados, num círculo vicioso infernal... (MACEDO, 2011, grifo nosso).

Por intermédio desta fundamentação teórica, apresentei as categorias da sociologia de Pierre Bourdieu como pressupostos a serem utilizados para: analisar e identificar um campo relativo ao Cineclubismo Brasileiro, a partir da interação de agentes, tais como, os cineclubes, os cineclubistas, o Estado e outros que tenham investimento nesse campo; buscar compreender a distribuição de poder e os tipos de capital, além do *habitus* coletivo desse movimento; e finalidade de expor os interesses que estão em jogo no período de rearticulação do movimento cineclubista.

Entendendo que o Cineclubismo é um subcampo do Cinema, e que este por sua vez é um subcampo da Cultura, revisei conceitos sobre esses dois últimos campos, articulados também com a questão da Indústria Cultural, para compreender o conjunto de interesses que mobilizam (econômicos e outros), a partir de uma inflexão mais crítica a respeito das condições relativas ao audiovisual, procurando elementos apropriados para o exame da atividade cineclubista.

Delineei alguns aspectos concernentes a Identidade e Diversidade Cultural, considerando que estes são também processos sociais, territórios e campos de lutas, conflitos e disputas, nos quais é possível a ocorrência de “jogo das identidades” e “luta pelas classificações” no movimento cineclubista, em especial, no período da rearticulação dele.

E finalmente, debrucei-me sobre as Políticas Culturais e o Cineclubismo, como forma de primeira aproximação e ponto de partida para a investigação empírica e crítica, caminho para averiguar a situação real do movimento cineclubista no país.

3 METODOLOGIA

A presente dissertação utilizou as noções sociológicas de Pierre Bourdieu como base teórico-metodológica. A opção por Bourdieu e pela estrutura conceitual dele sugere que a compreensão e realização da pesquisa, as estratégias, práticas e procedimentos de coleta e a análise e produção de texto devem seguir os paradigmas desse autor. Nesse sentido, este capítulo se circunscreve ao que ele e seus parceiros de trabalho geraram em termos de métodos de coleta, análise, interpretação e representação material empírica. Essa é a disciplina do estudo realizado.

Parte das práticas necessárias para a construção do objeto, a constituição de um campo e identificação de agentes, *habitus*, capitais e investimentos e interesses já foi abordada na fundamentação teórica, em especial, no capítulo sobre o autor. No entanto, é necessário reconhecer que, em Bourdieu, essa separação entre teoria e prática não existe. Ela foi feita nesta dissertação com a finalidade acadêmica de gerar um melhor entendimento a respeito dos procedimentos empregados no estudo em questão.

Dando continuidade ao aqui proposto, há questões de ordem epistemológicas e metodológicas na obra de Bourdieu que ainda precisam ser recuperadas para compreensão de como se apropriar adequadamente das noções revisadas.

Inicialmente é preciso recordar que esse autor entende que todo processo de investigação requer uma reflexão crítica, uma reflexividade concretizada no que chama de “dúvida radical”. Para Bourdieu (1989), nas ciências sociais, “[...] rupturas epistemológicas são muitas vezes rupturas sociais, rupturas com as crenças fundamentais de um grupo, e, por vezes, com as crenças fundamentais do corpo de profissionais, com o corpo de certezas partilhadas [...]” (BOURDIEU, 1989, p.38-39), sendo a necessidade de praticar a “dúvida radical”, em muitas oportunidades, parecida com converter-se em um fora-da-lei (BOURDIEU, 1989).

Bourdieu ainda identifica esse imperativo quando observa que construir um objeto científico é romper com o senso comum, com representações partilhadas por todos, desde os mais simples lugares-comuns até as representações oficiais, inscritas nas instituições, na objetividade das organizações sociais e nos cérebros. Para ele, “[o] pré-construído está em toda parte” (BOURDIEU, 1989, p.34). O sociólogo e qualquer pessoa estão literalmente cercados por pré-construções. O sociólogo tem um objeto a conhecer, o mundo social, do qual

ele próprio é produto e, do mesmo modo, os conceitos também são produtos desse objeto (BOURDIEU, 1989).

Além da “dúvida radical”, Bourdieu ressalta a questão da objetivação da relação do sociólogo com o seu objeto. Ela é a “condição da ruptura com a propensão para investir no objeto, que está sem dúvida na origem do seu ‘interesse’ pelo objeto” (BOURDIEU, 1989, p.58). Ou seja, é preciso renunciar à tentação de servir-se da ciência para intervir no objeto. No interior do jogo, é indispensável estar em condições de operar uma objetivação que não seja uma visão redutora e parcial de outro jogador, mas sim a visão global do que é passível de ser apreendido no jogo. O autor chama a isso de “objetivação participante”, que não deve ser confundida com a observação participante (análise de uma participação “falsa” em um grupo estranho, nas palavras dele). A “objetivação participante” pressupõe “uma objetivação tão completa quanto possível do interesse a objetivar, o qual está inscrito no fato da participação, e num pôr-em-suspensão desse interesse, e das representações que ele induz” (BOURDIEU, 1989, p.58). É estar no campo, mas não como agente, isto é, sem colocar seus interesses em jogo, buscando a compreensão integral do campo (BOURDIEU, 1989).

Na metodologia de Bourdieu, o pesquisador precisa estar dotado da “dúvida radical” e da “objetivação participante” para realizar a construção do objeto de estudo. Isso supõe também a necessidade de “pensar relacionalmente”. Exige que se tenha uma postura ativa e sistemática perante os acontecimentos, caso contrário, o que se fará é ratificar as pré-construções do senso comum. Romper com essa passividade não significa propor grandes construções teóricas vazias, mas sim “abordar um caso empírico com a intenção de construir um *modelo* – que não tem necessidade de se revestir de uma forma matemática ou formalizada para ser rigoroso” (BOURDIEU, 1989, p.32).

Em termos de relações, ao construir o objeto de estudo, o pesquisador tem que “ligar os dados pertinentes de tal modo que funcionem como um programa de pesquisas que põe questões sistemáticas, apropriadas a receber respostas sistemáticas” (BOURDIEU, 1989, p.32). É a construção de um sistema coerente de relações que deve ser demonstrada.

Ainda sobre a tarefa de construir o objeto, Bourdieu (2000) alerta:

Para saber construir o objeto e conhecer o objeto que é construído, é necessário ter consciência de que todo objeto propriamente científico é consciente e metodicamente construído, e é necessário conhecer tudo isso para nos interrogarmos sobre as técnicas de construção das perguntas formuladas ao objeto (BOURDIEU ET AL., 2000, p.45).

Por outro viés, o autor também defende o uso do raciocínio por analogia na construção do objeto, que não pode ser feito a não ser pelo *procedimento comparativo*:

Para evitar a consideração ideográfica de casos que não contêm em si mesmos sua razão de ser, o sociólogo deve multiplicar as hipóteses de analogias possíveis até construir a família de casos que justifique o caso considerado (BOURDIEU ET AL., 2000, p.67).

É quase construir o objeto a partir do que ele foi antes, comparando-o ao que ele é no período colocado à prova. Como diz Bourdieu, “[...] nada se opõe mais às evidências do senso comum do que a distinção entre o objeto ‘real’, pré-construído pela percepção, e o objeto da ciência, como sistema de relações construídas propositalmente”. É a inevitabilidade de construir o objeto sem abandonar “os objetos pré-construídos, fatos sociais separados, percebidos e nomeados pela sociologia espontânea [...]” (BOURDIEU ET AL., 2000, p.46-47). É construir por ruptura e distinção em relação ao pré-construído. No caso do Cineclubismo, as disputas históricas e contemporâneas em torno da produção social sobre o que é esse fenômeno e quais são suas características foram a família de casos utilizada para análise das relações no campo pelo *procedimento comparativo*.

Em suma, para Bourdieu, a analogia se estabelece entre objetos conquistados por uma elaboração metódica e contra as aparências imediatas e construídas:

É pelo poder de ruptura e pelo poder de generalização, sendo que os dois são inseparáveis, que o *modelo teórico* é reconhecido: como depuração formal das relações entre as relações que definem os objetos construídos, ele pode ser transposto para ordens de realidade, do ponto de vista fenomenal, muito diferentes e sugerir por analogia novas analogias, princípios de novas construções de objetos (BOURDIEU ET AL., 2000, p.71-72).

Considerando o campo do Cineclubismo Brasileiro como o objeto a ser conquistado e construído, a primeira referência é o campo cinematográfico, que, como visto, se insere tanto na Cultura como na Indústria Cultural. O conjunto da obra de Pierre Bourdieu transitou por todos esses territórios. Porém, em especial, essa dissertação se associa aos trabalhos dele sobre a constituição de campos artísticos. De acordo com Bourdieu (1996), a identificação da consolidação desses campos precisa passar por três estados, pelas *regras da arte*: a conquista da autonomia, fase crítica de sua gênese; a emergência de uma estrutura dualista, na qual “[...] os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros, ora defrontando-se, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje...” (BOURDIEU, 1996, p.133); e a

formação de um mercado de bens simbólicos, fundado por uma lógica específica (BOURDIEU, 1996).

Para ele, deve-se isolar pouco a pouco as lutas que ocorrem nos diferentes campos, “de depuração em depuração”, até “o princípio essencial” que define propriamente cada atividade, até atingir a sua irredutibilidade. Segundo Bourdieu:

Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo artístico, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de *alquimista a extrair a quintessência*. De maneira que a análise da história do campo é sem dúvida, em si mesma, a única forma legítima da análise de essência (BOURDIEU, 1996, p.160).

Construído o objeto por meio do processo histórico dele, para realizar a análise de um campo, Bourdieu (2005) recomenda três momentos: 1º) analisar a posição do campo frente ao campo de poder; 2º) traçar um mapa da estrutura objetiva das relações entre posições ocupadas por agentes ou instituições que competem pela forma legítima de autoridade específica desse campo; e 3º) analisar o *habitus* dos agentes, os diferentes sistemas de disposições que adquiriram ao internalizar determinado tipo de condição social e econômica (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

Em relação às técnicas de coletas de dados, Bourdieu (2000) dedica especial atenção aos questionários e entrevistas. Para ele, por exemplo:

Por mais fechado que seja, o questionário não garante necessariamente a univocidade das respostas pelo simples fato de submeter todos os sujeitos a perguntas formalmente idênticas. Pressupor que uma pergunta tem o mesmo sentido para sujeitos sociais separados pelas diferenças de cultura, associadas à origem de classe, é ignorar que as diferentes linguagens não diferem apenas pela amplitude de seu léxico ou grau de abstração, mas também pelas temáticas e problemáticas que veiculam (BOURDIEU ET AL., 2000, p.57).

O problema para Bourdieu reside na circunstância de que as perguntas mais objetivas, que incidem sobre as condutas, limitam-se a coletar o resultado da observação efetuada pelo sujeito sobre suas próprias condutas. Para interpretar esse resultado é preciso comparar as ações e as declarações de intenção do sujeito. O mesmo ocorre com as declarações de ação em relação à ação, eis que aquelas em relação a esta podem variar “do exagero valorizante ou da omissão por preocupação com o segredo até as deformações, reinterpretações e, inclusive, aos ‘esquecimentos seletivos’”. Tudo isso, pressupõe que o pesquisador encontre maneiras de operar cientificamente essas distinções por intermédio do próprio questionário (BOURDIEU ET AL., 2000, p.59). Em suma:

Em vez de constituir a forma mais neutra e mais controlada do estabelecimento dos dados, o questionário pressupõe todo um conjunto de exclusões, nem todas escolhidas, e que são tanto mais perniciosas enquanto permanecerem inconscientes: para saber estabelecer um questionário e saber o que fazer com os fatos que ele produz, é necessário saber o que faz o questionário, isto é, entre outras coisas, o que não pode fazer (BOURDIEU ET AL., 2000, p.59).

No *Anexo 1* de *A Distinção*, Bourdieu (2007) apresenta algumas reflexões sobre o método, nas quais, entre outras, defende uma transgressão à relação artificial gerada pelas entrevistas com questionário por intermédio dos apontamentos da situação real da enquête. Para ele, devemos “aprender pouco a pouco a transgredir a regra não escrita que deseja que apenas possam intervir na construção científica os dados coletados em condições socialmente definidas como científicas, isto é, pela entrevista ou observação armada” (BOURDIEU, 2007, p.466). Aliás, como adverte o autor, essa regra se impõe com força ao inconsciente científico porque tem como virtude colocar o sociólogo fora do jogo. Em outros termos de Bourdieu, é uma garantia de “objetivação”. Essa transgressão significa trazer para o discurso científico todas as informações que o sociólogo tem, enquanto sujeito social. O método para poder transgredir essa regra não escrita é controlar essas informações pela confrontação com os dados mensuráveis da pesquisa (BOURDIEU, 2007).

Bourdieu na sequência faz uma reflexão que a meu ver dimensiona bem o processo de investigar, e o quanto isso é construído por transgressões como a citada, por escolhas, por decisões, enfim, pelo pesquisador, enquanto sujeito social e produto do mundo social:

Apenas um diário de pesquisa poderia dar uma ideia justa das inúmeras escolhas, todas tão humildes e derrisórias, todas tão difíceis e decisivas, logo, das inúmeras reflexões teóricas, muitas vezes ínfimas e indignas do nome de teoria tomado no sentido comum, que é preciso operar, durante anos, a propósito de um questionário difícil de classificar, de uma curva inesperada, de uma questão mal colocada, de uma distribuição à primeira vista incompreensível, para chegar a um discurso que será tanto mais bem-sucedido quanto melhor esquecer os milhares de retornos, de retoques, de controles, de correções que o tornaram possível ao afirmar, em cada uma de suas palavras, o alto teor de realidade que o distingue do, igualmente não falso, ensaísmo (BOURDIEU, 2007, p.466).

Na operacionalização da pesquisa, como disse Bourdieu (2000), inúmeras escolhas são feitas. E com base no que ele chama de “hierarquia dos atos epistemológicos”, essas tomadas de posição precisam ser tratadas com cautela. Bourdieu reconhece que a representação mais comum dos procedimentos de pesquisa é um ciclo de fases sucessivas – observação, hipótese, experimento, teoria, observação. Mais, esse ciclo tem caráter pedagógico. Porém, isso é duplamente enganoso. Para ele, a partir das “fases de ‘ciclo experimental’ só imperfeitamente é que chega a restituir o desenrolar real das operações já

que, na realidade, é todo o ciclo que está presente em cada uma delas” (BOURDIEU ET AL., 2000, p.73). Aprofundando mais, esta representação “deixa escapar a ordem lógica dos atos epistemológicos [...] que nunca se reduz à ordem cronológica de operações concretas de pesquisa” (BOURDIEU ET AL., 2000, p.73). Dizer que o fato é conquistado, construído e comprovado não significa dizer que, a cada um desses atos epistemológicos, correspondam operações sucessivas, fornecidas neste ou naquele instrumento específico. O modelo teórico de Bourdieu é inseparavelmente construção e ruptura, já que foi necessário romper com as semelhanças fenomenais para construir analogias profundas e porque a ruptura com as relações aparentes envolve a construção de novas relações entre aparências (BOURDIEU ET AL., 2000).

Então, para lidar com esse modelo teórico, há que se realizar um exercício que Bourdieu chama de “vigilância epistemológica” sobre todo o processo de investigação. Como bem disse Bourdieu:

À tentação sempre renascente de transformar os preceitos do método em receitas de cozinha científica ou em engenhocas de laboratório, só podemos opor o treino constante na vigilância epistemológica que, subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade, proíbe as facilidades de uma aplicação automática de procedimentos já experimentados e ensina que toda operação, por mais rotineira ou rotinizada que seja, deve ser repensada, tanto em si mesma quanto em função do caso particular (BOURDIEU, 2000, p.73-74).

Continuando a presente descrição metodológica, a pesquisa foi realizada nos níveis documental e de campo. A etapa de coleta documental foi composta pelo levantamento de dados e informações disponíveis sobre a atividade cineclubista na rede mundial de computadores e dados organizados nas orientações anteriores da professora Mariana Baldi, em especial, os reunidos para a dissertação de Juliana Baldini (2002).

Na rede quase uma centena de páginas com dados e informações sobre Cinema e Cineclubismo foram consultadas; milhares de mensagens, presentes em listas de debates, foram analisadas; além de inúmeras entrevistas, vídeos, artigos e matérias jornalísticas foram lidos ou assistidos.

Destaco no quadro a seguir alguns dos sítios eletrônicos examinados:

Quadro 1 – Páginas com informações sobre Cinema e Cineclubismo na rede mundial de computadores

Entidade/Nome/Título	Caracterização	Endereço eletrônico⁹
Congresso Brasileiro de Cinema (CBC)	Sociedade civil sem fins lucrativos com sede e foro na cidade do Rio de Janeiro e prazo de duração indeterminado, que congrega de maneira permanente entidades que representem pessoas físicas ou jurídicas envolvidas na produção, exibição, distribuição, infraestrutura, pesquisa, preservação, restauração, crítica, ensino e formação profissional, promoção e divulgação das obras audiovisuais.	http://culturadigital.br/cbcinema
Associação Centro Cineclubista de São Paulo (Cecisp)	Página da Cecisp no Facebook.	https://www.facebook.com/cineclubistas?fref=nf
Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV)	O CPV é depositário de um acervo composto pela memória dos movimentos sociais das décadas de 1970 e 1980, principalmente.	http://www.cpvsp.org.br
Cineclube	Acervo do cineclubista Felipe Macedo que reúne material para facilitar a informação dos interessados no assunto, dar uma contribuição para o debate e compreensão do que é o cineclubismo e trazer algum suporte prático para a organização de cineclubes e fortalecimento do movimento cineclubista.	http://cineclube.utopia.com.br
Cineclube: apontamentos	Reflexões de Felipe Macedo sobre cineclubismo e organização do público do audiovisual.	http://felipemacedocineclubes.blogspot.com.br
Cineclube Brasil	Foi uma publicação da Cecisp, que no período de rearticulação do movimento cineclubista, incorporou a sua editoria a comissão nacional de rearticulação.	http://www.cineclubebritil.com.br
Cineclubismo Brasil	Memórias da rearticulação do Cineclubismo Brasileiro.	http://cncbrasil.wordpress.com
Cineduc – Cinema e Educação	Entidade resultante de uma experiência da central católica de Cinema da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. É provida de personalidade jurídica, de duração ilimitada, de caráter filantrópico e sem fins lucrativos, no município do Rio de Janeiro.	http://www.cineduc.org.br

⁹ Durante a pesquisa me deparei com o fato de que algumas das páginas consultadas em determinado momento não estavam mais ativas depois de um tempo. Para recuperar essas informações utilizei a Wayback Machine. Financiada pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América e um grupo de fundações, desde 1996, a Wayback Machine salvou instantâneos de quase meio trilhão de sítios (WAYBACK MACHINE, 2014).

Entidade/Nome/Título	Caracterização	Endereço eletrônico ⁹
CINEMABRASIL	Foro de discussão e divulgação do Cinema Brasileiro, com acervo de filmes, criado a partir de pesquisa feita com estudantes da Universidade Federal Fluminense (UFF), disponibiliza informações de 520 filmes nacionais de todas as épocas, fichas técnicas, sinopses, imagens e sons dos filmes; calendário de festivais nacionais e estrangeiros; roteireteca, textos integrais de filmes brasileiros, de <i>Pra Frente Brasil</i> (1982), de Roberto Farias, a <i>A Hora Mágica</i> (1998), de Guilherme de Almeida Prado; entrevistas com cineastas; banco de artigos e matérias jornalísticas; cadastro de mais de quatro mil profissionais e empresas do setor audiovisual; e lista de debates, com cerca de dois mil membros.	http://cinemabrasil.org.br
Conselho Nacional de Cineclubes	Sítio do CNC.	http://www.cineclubes.org.br
Diogo Gomes dos Santos - Cineclubista/Cineasta em ação	Blog do cineclubista Diogo Gomes dos Santos	http://www.diogo-dossantos.blogspot.com.br
Filme B	Portal sobre o mercado de Cinema no Brasil.	http://www.filmeb.com.br
História do Cinema Brasileiro	Sítio de difusão da história do Cinema Brasileiro.	http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br
Info-FICC	Plataforma informativa da FICC.	http://infoficc.wordpress.com
Memória Cineclubista Capixaba	Blog criado para disponibilizar os arquivos históricos do movimento cineclubista capixaba a estudantes, pesquisadores, cineclubistas, realizadores do audiovisual e a todos os interessados na história do movimento.	http://culturadigital.br/memoriacineclubeses
Narrativa Cineclubista	Outro blog de Diogo Gomes dos Santos.	http://www.narrativa-cineclubista.blogspot.com.br
Novo Cineclubismo	Blog do cineclubista Jeosafá Fernandez Gonçalves.	http://novocineclubismo.blogspot.com.br
ObservaCine	Blog sobre Cultura, Cinema e direitos do público.	http://observacine.wordpress.com
Observatório Cineclubista	Organizado pelo cineclubista João Baptista Pimentel Neto.	http://www.culturadigital.br/cineclubes
Organização dos Cineclubes Capixabas (OCCa)	Blog da OCCa.	http://occapixabas.wordpress.com
Ponto de Encontro Cineclubista	Comunidade virtual.	http://pec.utopia.com.br

Em relação às listas eletrônicas de debates, a análise documental se concentrou nas mensagens veiculadas em duas delas: *Cineclube BR* e *CNC diálogo*. A primeira foi criada em cinco de maio de 2004 e se manteve ativa até dois de fevereiro de 2005. Nesse período foram trocadas 873 correspondências eletrônicas, contabilizando 85 membros participantes. Ela se apresentava como espaço de informações para cineclubistas, agentes culturais, pesquisadores,

cineastas, críticos, simpatizantes e demais interessados referente a discussões sobre o Cineclubismo e atividades afins, sob a responsabilidade da Cecisp.

A segunda começou a funcionar no dia 21 de dezembro de 2004. E em dezembro de 2013, era ainda a principal lista de debates do movimento cineclubista. Até 31 de dezembro de 2013, 33.809 mensagens constavam no histórico da *CNC diálogo*. Ela é gerenciada pelo CNC, sendo voltada para a informação, divulgação e debate sobre Cultura, Cinema e Cineclubismo. Ela possuía 1.255 membros cadastrados, em dezembro de 2013.

Na apresentação do livro *Cineclubes, Cinema & Educação*, Giovanni Alves e Felipe Macedo (2010), que o organizaram, discorrem sobre a *CNC diálogo*. Eles a chamam de “lista de discussão”, e explicam as aspas, referindo que, “embora seja uma excelente ferramenta de contato, convívio e compartilhamento de informações, [...] não é o melhor instrumento de debate para um assunto mais amplo ou profundo, que permite uma grande variedade de abordagens [...]” (ALVES; MACEDO, 2010, p.7). No entanto, consideram-na essencial para revelar ou confirmar a necessidade de discussão sobre algum tema (ALVES; MACEDO, 2010).

Os autores ainda trazem uma pequena descrição a respeito da *CNC diálogo*. A lista permite qualquer tipo de manifestação pela ausência de um moderador. As mensagens mais comuns tratam da divulgação da programação de cineclubes e reprodução de documentos dos governos federal e estaduais, da imprensa em geral e sobre o cinema brasileiro. Outros assuntos são a troca de informações sobre acesso a filmes, comunicados do CNC e denúncias diversas, incluídas as sobre cerceamento de atividades cineclubistas. Alves e Macedo consideram que ela teve papel decisivo na aprovação da Instrução Normativa número 63 da Ancine, em 2007, por intermédio da coleta de assinaturas reivindicando a promulgação do texto (ALVES; MACEDO, 2010).

Entre os dados organizados na orientação da dissertação de Baldini (2012), resalto a utilização da transcrição de uma entrevista com o cineclubista Luiz Alberto Cassol, com mais de três horas de duração, feita em 2012.

A pesquisa de campo foi realizada com os agentes envolvidos, através de entrevistas, a partir do referencial teórico, e incluindo as observações do pesquisador. Trabalhei na identificação dos agentes eficientes e potencialmente eficientes, acompanhando as atividades do CNC, por intermédio da lista eletrônica de debates. Complementarmente, ampliei essa identificação de agentes e instituições envolvidos com o campo do Cineclubismo Brasileiro contemporâneo, buscando informações e dados disponíveis sobre a atividade cineclubista na rede mundial de computadores.

Ainda realizei duas viagens de estudos para contatar agentes. Em julho de 2013, estive em Salvador conversando com Jorge Conceição, presidente do CNC, gestão 2013-2014, no Museu do Imaginário, no Pelourinho. E em junho de 2014, fui ao Espírito Santo, na capital Vitória e em Vila Velha, quando entrevistei os cineclubistas Antonio Claudino de Jesus, presidente da FICC; Mariza Teixeira; e Saskia Sá.

Também efetuei uma aproximação ao Clube de Cinema de Porto Alegre, participando de várias sessões, bem como, conversando bastante com o diretor de programação, André Luis Nunes Kleinert, e com Hiron Cardoso Goidanich, o “Goida”, que completou 80 anos de vida e 54 de Cineclubismo em 2014, e que tive a oportunidade de entrevistar.

Para a identificação dos agentes eficientes e potencialmente eficientes, o procedimento metodológico indicado por Bourdieu (2006) diz que, por tentativa e erro, o rol de agentes deve ser determinado por critérios “de reputação”, destacados pela análise dos dados coletados (entrevistas, relatos, observações), bem como, por critérios institucionais, relativos à ocupação de posições de poder reconhecidas (BOURDIEU, 2006).

Na pesquisa, a utilidade desse rol de agentes se coaduna à proposta de “pensar relacionalmente” ou de fazer uma análise relacional, que segundo Bourdieu, na maior parte dos casos, apresenta uma dificuldade: não é possível apreender os espaços sociais de outra forma que não seja a de distribuições de propriedade entre indivíduos. Isso ocorre porque a informação acessível está associada a indivíduos. No entanto, corre-se o risco assim de retornar à “realidade” do pré-construído. Como precaução, o autor sugere um instrumento de construção do objeto que classifica de “simples e cômodo”: *o quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou instituições* (BOURDIEU, 1989).

Em um primeiro momento, para montar o quadro, conforme prescreve Bourdieu, tomei os agentes que poderia estudar e coloquei cada qual em uma linha. Na sequência, abri uma coluna para cada propriedade que ia descobrindo em relação a qualquer dos agentes, de modo que fosse obrigatório gerar uma interrogação em relação a essa característica nos demais. Após, eliminei as repetições e reuni apenas as colunas com propriedades equivalentes que permitiam discriminar os agentes pertinentes.

No segundo momento, uma vez que havia inventariado esses agentes eficientes, parti para a investigação das posições, da distribuição de recursos, das estratégias, do *habitus* coletivo e dos interesses em jogo, por intermédio de procedimentos de pesquisa qualitativos de descrição, análise e compreensão do campo.

Nesses dois momentos, foi fundamental a leitura, escolha e classificação das mensagens pertinentes da lista eletrônica de debates *CNCdiálogo*, relativas ao período de

dezembro de 2004 a dezembro de 2013, sendo que os quadros de caracteres foram constituídos por ano, mês a mês, com a aposição dos agentes nas colunas e das mensagens selecionadas nas linhas. Foram priorizadas as mensagens nas quais as posições expostas tinham como principal propriedade as disputas em torno da produção social sobre o Cineclubismo. Entre essas disputas aponto as questões que envolviam o acesso dos cineclubes aos filmes, as características do Cineclubismo, quem são os cineclubistas, o tipo de Cinema que os cineclubes devem priorizar, as crises do movimento cineclubista, as lutas pelo poder no CNC e as políticas públicas relativas à cultura e ao audiovisual.

A primeira parcial contava com 87 agentes potencialmente eficientes, que tinham entre seus atributos ao menos uma das seguintes propriedades: proximidade ao campo de poder (Estado), relevância no meio acadêmico em estudos sobre o audiovisual, referências históricas no movimento cineclubista, volume de participação na lista, mais de oito anos como membro e presença em disputas. Em relação a 78 deles, também foram constituídas pequenas compilações biográficas, a partir de pesquisas na rede mundial de computadores.

Na segunda parcial, esse número de agentes foi reduzido para 52. E na terceira, para dezoito. O critério para essas depurações foi o de agentes que reuniam a maior quantidade de propriedades.

Ao final, a lista de agentes eficientes no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista reunia dez indivíduos. Desses dez, um estava completamente afastado do movimento desde o período e outro faleceu. Dos oito restantes, cinco foram entrevistados, dois marcaram conversas em vários momentos, mas elas não ocorreram por diversas razões. Em relação ao restante, no caso, o já citado Cassol, na impossibilidade momentânea de contatá-lo, foi utilizado o material de Baldini (2012). Ainda foram feitas outras cinco entrevistas com agentes potencialmente eficientes, que colaboraram com informações, opiniões, aprimoramento do roteiro de entrevista semiestruturada empregado e confirmação da qualidade dos agentes que foram considerados eficientes no campo.

No total, foram gravadas mais de dezenove horas de entrevistas. Na média, a conversa com cada agente durou quase duas horas. A mais longa teve 2h 55min e a mais curta, 1h 12min. Seis agentes foram contatados pessoalmente, três em Porto Alegre, e três no Espírito Santo. Os outros quatro concederam entrevistas via Skype, estando dois deles na cidade de São Paulo, um em Brasília e outro em Maceió.

Segue o quadro que reúne os agentes eficientes identificados e os potencialmente eficientes que também foram entrevistados:

Quadro 2 – Agentes eficientes no campo do Cineclubismo Brasileiro durante o período da rearticulação do movimento cineclubista e potencialmente eficientes que foram entrevistados

Indivíduo	Tipo de agente	Situação
Antenor Gentil Júnior	Eficiente	Afastado do movimento
Antonio Claudino de Jesus	Eficiente	Entrevistado pessoalmente em Vila Velha
Biah Werther	Potencialmente eficiente	Entrevistada pessoalmente em Porto Alegre
Débora Butruce,	Eficiente	Entrevista marcada, mas não realizada
Diogo Gomes dos Santos	Eficiente	Entrevista por Skype desde São Paulo
Felipe Macedo	Eficiente	Entrevista por Skype desde São Paulo
Hermano de Figueiredo Mendes	Eficiente	Entrevista por Skype desde Maceió
Hiron Cardoso Goidanich	Potencialmente eficiente	Entrevistado pessoalmente em Porto Alegre
João Baptista Pimentel Neto	Eficiente	Entrevista marcada, mas não realizada
Juliane Fossatti	Potencialmente eficiente	Entrevistada pessoalmente em Porto Alegre
Leopoldo Nunes	Eficiente	Entrevista por Skype desde Brasília
Luiz Alberto Cassol	Eficiente	Transcrição de entrevista dada a Baldini (2012)
Luiz Orlando da Silva	Eficiente	Falecido
Mariza Teixeira	Potencialmente eficiente	Entrevistada pessoalmente em Vila Velha
Saskia Sá	Potencialmente eficiente	Entrevistada pessoalmente em Vitória

4 CAMPO DO CINECLUBISMO BRASILEIRO, REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA E INTERESSES EM JOGO

Para o francês André Bazin (1918-1958), considerado o pai da crítica cinematográfica, não podia faltar no ato de fruição dos filmes condições que hoje são características do Cineclubismo: programar, apresentar e debater. De acordo com Dudley Andrew (2013), um dos seus biógrafos, Bazin reunia jovens de todas as classes sociais para as exibições e as discussões que se seguia. Estes encontros ocorriam em salas regulares, mas, com frequência, distribuidores eram persuadidos a fornecer projeções privadas nos cineclubes. Andrew caracteriza aqueles primórdios cineclubistas, anteriores a II Guerra Mundial (1939-1945), dessa forma: “[...] poucas pessoas sofisticadas analisavam seriamente a sua experiência no cinema, mas Bazin falava sobre filmes como se estivesse discutindo Dostoievski. Depois de um tempo ele já não parecia tão incongruente” (ANDREW, 2013, p.131).

Recupero esses atributos históricos do Cineclubismo para estabelecer um contraste adequado com uma necessária reflexão sobre as possibilidades de programação, apresentação e debate de um filme na contemporaneidade, considerando-se o nível tecnológico que se tem acesso na era atual. Temos terabytes de conhecimento em dispositivos portáteis, que também fotografam, filmam, gravam, escrevem e transmitem em gigabits por segundo, com potencial de audiência global pelo Youtube e Facebook, em uma rede mundial de computadores quase ilimitada, onde só precisamos ter a adequada imaginação para começar uma atividade cineclubista. Reprodutibilidade técnica (conceito de Walter Benjamin, 1936) simples assim, sem limites, compartilhada a cada momento, sem fronteiras.

Nesse mundo, há espaço para cineclube praça pública, cineclube lá em casa, cineclube fórum virtual, cineclube conferência via Skype, cineclube grupo do WhatsApp, ... Se fosse necessário analisar o Cineclubismo Brasileiro no período de 2003 a 2013, a partir de um levantamento desse todo, humanamente, ao menos, seria impossível.

Não obstante, na linha das analogias (própria da Teoria Sociológica de Pierre Bourdieu) penso que Cineclubismo é quase como o futebol. Nesta prática esportiva basta um objeto levemente esférico para que em qualquer lugar ou ocasião a prática se dê. Pois, tendo-se um produto audiovisual, de imediato, pode-se exibir e debater no espírito do que fazia Bazin há mais de 70 anos.

Para falar em Futebol, no sentido de Bourdieu (2004, 2005, 2006), é provável que se iniciasse a construção pela FIFA¹⁰, federações nacionais e clubes. No *Programa para uma sociologia do esporte* do autor, ele refere que o espaço dos esportes pode ser construído a partir de indicadores como distribuição das diferentes federações ou características sociais dos dirigentes, entre outros (BOURDIEU, 2004). Para realizar a análise de um campo, Bourdieu (2005) recomenda examinar a posição do objeto (no caso, o esporte) frente ao campo de poder e traçar um mapa da estrutura objetiva das relações entre as posições ocupadas por agentes ou instituições que competem pela legitimidade e autoridade específica desse campo (BOURDIEU; WACQUANT, 2005). E para o reconhecimento dos agentes eficientes e potencialmente eficientes, Bourdieu (2006) indica a identificação de critérios “de reputação” e institucionais, estes últimos relativos à ocupação de posições de poder reconhecidas (BOURDIEU, 2006).

A construção do campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento nesta dissertação parte também de premissas como essas. Distribuição das diferentes entidades no espaço social, características sociais de dirigentes, posições frente ao campo de poder, estrutura objetiva das relações entre as posições ocupadas pelos agentes, competição pela autoridade e legitimidade específica e identificação de agentes eficientes e potencialmente eficientes por critérios “de reputação” e pela ocupação de posições de poder reconhecidas.

No presente capítulo essa história será contada e analisada. E nela, os principais interesses em jogo, investimentos, capitais e *habitus* dos agentes também serão apresentados.

4.1 LULA ENFIM LÁ

O período de rearticulação do movimento cineclubista, corte temporal proposto, inicia em 2003, no primeiro Governo Lula, com a nomeação do ministro da Cultura Gilberto Gil, do Partido Verde (PV), com as Políticas do Audiovisual, com a reestruturação do MinC e com a criação da Secretaria do Audiovisual (SAV), como é chamada hoje. Isso representou uma nova perspectiva no campo de poder, que desde o primeiro momento mobilizou um grupo de agentes, que foi assumindo posições, por meio de uma estrutura objetiva de relações, competindo pela autoridade específica e pelos diversos tipos de recursos que ali surgiam.

¹⁰ Fédération Internationale de Football Association.

Por diversas razões, este ano de 2003 tem sido tomado como um marco por todos que se debruçam sobre a análise do Cineclubismo Brasileiro. Dentre essas razões, identifico que isso se dá principalmente pela inflexão de posição do campo de poder em relação à atividade cineclubista no país. Para ilustrar essa inflexão trago um relato sobre uma reunião de agentes desse movimento, ocorrida em 21 de agosto 2003, em Brasília, organizada por Leopoldo Nunes, chefe de gabinete da SAV.

Diogo Gomes dos Santos¹¹ (2012) traz o sentimento dos presentes:

Ao chegar, [Nunes] falou que era intenção do Estado apoiar a reorganização dos cineclubes, que não era só uma vontade pessoal, sua, mas também do secretário Orlando Senna e do ministro Gilberto Gil, que por sua vez estavam cumprindo uma determinação que constava no programa de governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O nosso estranhamento era pelo fato de o Estado chamar para reorganização dos cineclubes... Nossa relação com ele, até então, era justamente de conflito e não de parceria... Estávamos, se não sempre, quase sempre do lado contrário, além de que, na Ditadura, combatemos frontalmente o Estado Ditatorial. Registra-se, aquela reunião acontecia na sala do ministro (GOMES, 2012).

Esse estranhamento em relação à sinalização de uma mudança de conflito para parceria representa a citada inflexão da posição do campo de poder em relação ao movimento, dando indícios de que o ano de 2003 começou com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, PT, para a Presidência da República em 2002. Considerando que Nunes justificou a reorganização dessa atividade a partir do programa de governo, é preciso verificar o quão explícito isso estava lá, eis que nem cineclube, nem Cineclubismo, nem cineclubista são palavras presentes nos documentos da candidatura Lula.

O item 40 do capítulo *Crescimento, Emprego e Inclusão Social* do programa referido, sob o título guarda-chuva *Educação e Cultura para Fortalecer a Coesão do País*, aponta, entre outros, a necessidade de encontrar novos mecanismos de financiamento da cultura e de suas políticas, que não poderiam continuar exclusivamente submetidos ao mercado e, ao

¹¹ Diogo Gomes dos Santos, baiano de Bom Jesus da Mata, na região do polígono da seca. Quando menino frequentava cinema e trocava gibis, mas o que gostava mesmo era de ouvir as leituras de cordel. Lembra que aquilo era como filmes que rondavam seu imaginário. Nos anos de 1970, em São Paulo, o Cineclubismo começou a fazer parte de sua vida quando praticava capoeira. Ajudou a criar o cineclube Capitães da Areia, nome homônimo da academia, em 76. Um ano depois, participou da Jornada Nacional de Cineclubes em Campina Grande. Até 88 esteve em todas as Jornadas. Foi uma das lideranças na rearticulação do movimento em 2003. De 2000 a 2006, foi assessor de fotografia, cinema e vídeo na prefeitura de Diadema. De 2007 a 2010 foi presidente da Associação Centro Cineclubista de São Paulo (Cecisp), sendo um dos fundadores. Editor da revista Cineclube Brasil. Coordenou o Circuito Popular de Cinema. Tem mais de vinte obras audiovisuais suas, e algumas dezenas de outras que coordenou ou supervisionou. Graduiu-se em História, na Universidade Castelo Branco e esta em fase final da pós-graduação *latu sensu* em Estudos Literários, na Universidade Anhanguera (CINECLUBE BRASIL, 2014a).

mesmo tempo, estabelecer as bases para que todas as cidades brasileiras venham a ter os seus próprios equipamentos culturais (LULA, 2002, p.15). Nesse texto, pode se considerar que há palavras e expressões que se aproximam de como a atividade cineclubista pode ser exercida. De forma mais prática, o Programa *Cultura Viva*, criado em 2004 e regulamentado em 2005, irá explicitar melhor essas propostas. E, depois, no caso específico dos cineclubes, com o *Cine Mais Cultura* de 2007. Contudo, entre as intenções apresentadas por Lula nas eleições de 2002 e os resultados das Políticas Públicas que delas advém para o Cineclubismo Brasileiro, para os fins dessa dissertação, há todo um campo a ser construído.

João Baptista Pimentel Neto¹² (2012) conta como foi essa transição de 2002 para 2003. Segundo Pimentel, após a eleição de Lula:

[...] num contexto marcado por intensas disputas entre militantes das diversas tendências partidárias existentes no PT [...] e de tantas outras especulações acerca do nome que seria escolhido para assumir o Ministério da Cultura, foi com alívio, entusiasmo e muita esperança que recebi, ‘em primeira mão’, a informação de que o companheiro de partido [PV], Gilberto Gil havia sido escolhido e seria nomeado pelo Presidente Lula (PIMENTEL, 2012).

De acordo com Pimentel, ele tinha participado ativamente do grupo de trabalho que formulou o programa defendido por Lula durante a campanha e “[...] nutria a maior esperança de que sua eleição determinaria uma profunda mudança [...] nas políticas públicas de cultura desenvolvidas pelo Governo Federal [...]”. Nesta época, ele exercia um cargo de diretor da secretaria de Cultura de Rio Claro e de presidente de honra do Centro Rio Clareense de Estudos Cinematográficos (CREC), entidade cineclubista fundada em 1986, “que apesar da crise e da total desarticulação sofrida pelo movimento [cineclubista] brasileiro se mantinha em atividade” (PIMENTEL, 2012).

Segundo Pimentel, entre abril e maio de 2003, ele recebeu o primeiro telefonema de Leopoldo Nunes informando que estava trabalhando no MinC, tendo entre seus objetivos rearticular o Cineclubismo Brasileiro. Nunes lhe disse que isso seria fundamental dentro da nova política para o audiovisual, e solicitou ajuda no mapeamento de cineclubes em

¹² João Baptista Pimentel Neto é jornalista, produtor cultural, cineclubista e blogueiro. Atual presidente do Congresso Brasileiro de Cinema (CBC). Iniciou sua militância no movimento em 1983. Exerceu diversos cargos em entidades representativas. Foi presidente do Centro Rio Clareense de Estudos Cinematográficos (86-2008), secretário geral da Federação Paulista de Cineclubes (85-88), tesoureiro do CNC (2004-2006) e secretário geral do CNC (2007-2010). Foi coordenador executivo da ação *Cine Mais Cultura* (2009-2010) e produtor executivo de eventos na área cineclubista, como os Encontros Ibero-Americanos de Cineclubes e a Jornada Nacional de Cineclubes (1º FÓRUM NACIONAL DA PRODUÇÃO CULTURAL EM PEQUENOS E MÉDIOS MUNICÍPIOS, 2012). “Defendo as identidades e diversidades culturais, o respeito a todos os direitos humanos e a universalização do acesso à informação, ao conhecimento, à cultura e aos bens culturais. Sou também ambientalista e convicto de que sustentabilidade, cultura e direitos humanos já são palavras chaves para quem quer entender este século XXI” (PIMENTEL, 2011).

funcionamento. Além do que, desejava saber por onde andavam e o que estavam fazendo vários dos antigos participantes do movimento (PIMENTEL, 2012).

Pimentel lembra ter relutado para aceitar esta tarefa. Seus compromissos na secretaria de Cultura de Rio Claro eram intensos, e, além disso, ocupava outros cargos e cumpria afazeres relacionados a várias redes e articulações do setor cultural¹³. Paralelamente, se considera um cineclubista convicto e apaixonado, o que significava que se aceitasse a tarefa, acabaria tendo um forte envolvimento com este processo. E usou estes argumentos para não participar. Nunes, porém, disse ser por isso que tinha procurado Pimentel, e que ele não podia negar algum tipo de contribuição ao menos, não aceitando a negativa. (PIMENTEL, 2012).

Pimentel registra ainda a realização de um encontro em Brasília neste processo inicial, “com a participação de cerca de uma dezena de ‘cineclubistas históricos’” (PIMENTEL, 2012). Este é o momento em que ocorre o que chamo de ponto de inflexão de posição entre o campo de poder e o Cineclubismo, caracterizado pela intenção por parte do governo em alterar o quadro de conflitos anteriores para uma relação de parceria.

Gomes (2012) conta mais sobre isso:

[...] recebi um telefonema do [...] Luiz Orlando¹⁴ me dando conta de um telefonema [...], seguido de um fax, convidando-o para uma reunião em Brasília, visando participar de um “Encontro de Cineclubistas”. Desconfiado, Luiz Orlando me ligou. Liguei para o Ministério da Cultura e [...] falei com Liziane Taquary, que explicou-me a intenção do governo em contribuir para reorganizar os cineclubes. [...] Passou-me o número do telefone do [...] CECIBRA¹⁵. A voz que atendeu, era de um portunhol inconfundível, do El Cucaratcho; o "Jô soy bayano", Leonel Luciny¹⁶ [sic], cineclubista de Santa Fé, Argentina, onde se forjara Cineasta... [...]. Depois de muitas conversas com ele e com o Antenor Gentil Júnior; não me restava mais nenhuma sombra de dúvidas. **Liguei para Luiz Orlando e fomos para o Encontro de Brasília, chegando lá constatamos que a desconfiança não era solitária** (GOMES, 2012, grifo nosso).

¹³ Corredor Intermunicipal da Cultura, Fórum Regional de Políticas Culturais, Fórum Intermunicipal de Cultura, Rede Cultural de Mercocidades, Rede Cultural Mercosul, Rede de Produtores Culturais da América Latina e do Caribe, Rede Mundial de Artistas em Aliança e Grupo de Trabalho do Fórum Social Mundial.

¹⁴ Luiz Orlando da Silva (1945-2006) nasceu em Salvador, BA, e sua paixão pelo cinema o levou a percorrer comunidades negras, cidades do interior do país e metrópoles do mundo inteiro, exibindo filmes e vídeo-documentários que revelavam a história e a cultura da população negra da África e Diáspora. Tornou-se uma das principais referências na história do Cineclubismo Brasileiro graças a sua militância na difusão de obras com temáticas afro-brasileiras ou africanas (REVISTA RAIZ, 2007).

¹⁵ Centro de Estudos Cineclubistas de Brasília.

¹⁶ Ignacio Lyonel Lucini (1939-2005). Cineasta, cineclubista, documentarista e professor. Argentino radicado no Brasil desde 1962 foi professor de Comunicação da Universidade de Brasília. Dedicou-se a projetos como *Cinema na Praça*, em Santa Maria, Recanto das Emas e Gama, no Distrito Federal. Presidiu a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e participou da rearticulação do Cineclubismo no País, por intermédio do CECIBRA, do qual foi um dos fundadores. Sua produção foi permeada por temas ambientais, como em *Antártida* (1983), *Babaçu* (1994) e *Eu Sou o Cerrado* (2001) (OBSERVATÓRIO CINECLUBISTA, 2005).

Gomes (2003a, 2012, 2014a) relata que essa reunião foi qualificada por sugestão de Gentil Júnior de Pré-Jornada e, de novo por iniciativa deste, o encontro de cineclubistas sobre o qual discutiram seria chamado de Jornada Nacional de Rearticulação do Movimento Cineclubista Brasileiro. O governo, por meio do seu representante, assumiu todas essas decisões (GOMES, 2012). Além disso, Gentil Júnior e Lucini propuseram incluir esse evento no 36º Festival de Brasília, e tiveram acolhida a proposta pela coordenação do Festival (GOMES, 2003a). Participaram dessa Pré-Jornada os citados Gomes e Gentil Júnior; a equipe da Cecibra, dentre os quais estavam Lucini e Vladimir Dina; Luiz Orlando da Silva, da Bahia; Hermano de Figueiredo Mendes¹⁷, de Alagoas; Fernando “Kaxassa” José da Silva, de Ribeirão Preto, SP; Orlando Bomfim Netto, do Espírito Santo; Berê Bahia, pesquisadora do Cinema Brasileiro, de Brasília; e Leopoldo Nunes e a equipe da SAV (GOMES, 2003a, 2012, 2014a).

Além de ser um ponto de inflexão da posição do campo de poder, essa reunião marca um momento no qual os agentes começam a assumir posições que colaboraram para estrutura contemporânea do movimento cineclubista. Por isso, outros detalhes precisam ser expostos, demarcando alguns dos interesses que estavam sendo colocados em jogo. É relevante ainda evidenciar que esse encontro ocorrido em agosto de 2003 afetou posições dos agentes que estavam nela (e, também, dos que não estavam) na disputa dos diversos interesses em jogo no Cineclubismo Brasileiro.

Pimentel (2012) não participou desta reunião, mas expõe algumas versões dadas ao episódio, enfatizando que teria ficado combinado entre os presentes que a Jornada teria a maior amplitude nacional possível e deveria resultar na imediata reorganização do CNC. Na oportunidade deveriam ser realizadas duas assembleias gerais, conforme previsto nos estatutos vigentes da entidade: uma destinada a aprovar reformas estatutárias e outra para

¹⁷ Hermano Figueiredo nasceu em Campina Grande, PB, mas considera “mais alagoano que o pé de pau da praça Rayol” (referindo-se à árvore centenária localizada no bairro do Jaraguá, em Maceió). Sua história com o Cinema vem desde menino, mas foi na década de 1970 que iniciou um trabalho não mercadológico com a sétima arte, organizando exposições no Cine Teatro do Parque (em 78, anunciou *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, mas o público teve uma surpresa, era *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, proibido pelo regime militar, que seria mostrado) e no Cine Art Palácio, em Recife. Embrenhou-se pelos caminhos do teatro, mas trocou-o pelo cinema. A veia teatral se revela em uma simples apresentação de filme, o que lhe valeu o adjetivo de “cineclubático-performático”. O seu trabalho é bastante conhecido por projetos como *Acenda uma vela*, entre outras ações de democratização do acesso ao produto audiovisual, usando suportes pouco convencionais, como velas de jangadas, redes de dormir, entre outros. O cinema itinerante invadiu grotas, vilas, favelas e bairros da periferia de cidades como Campina Grande, Maceió, Fortaleza e Natal. “Queria compartilhar com outros os filmes que queria ver”, simplifica. Tornou-se uma das lideranças nacionais do Cineclubismo. Foi membro da diretoria do CNC nos anos 80 e vice-presidente em 2006-2008. Atuou como vice-presidente da ABD. Foi coordenador executivo do programa de apoio à produção audiovisual Olhar Brasil, do MinC, de 2008 a 2010. Hermano também acabou revelando sua paixão por trás das câmeras, em diversas produções (CADA MINUTO, 2009; FIGUEIREDO, 2014).

eleger uma nova diretoria. Sobre esse acordo, como se verá mais a frente, Pimentel diz: “Sei apenas que se existiu, não foi cumprido [...]” (PIMENTEL, 2012).

Nos termos da Sociologia de Bourdieu, esses achados e outros que serão descritos adiante são relevantes para a análise da luta política, tendo como fundamento as determinantes econômicas e, no caso em tela, sociais da divisão do trabalho político que estava sendo engendrado. Neste campo político estavam sendo gerados, na concorrência entre os agentes envolvidos, produtos políticos (acontecimentos, comentários, definições, problemas...). A nova posição do campo de poder em relação ao Cineclubismo afeta o campo político do movimento, o campo de força e o campo das lutas; transforma relações de forças; vai conferindo determinada estrutura a estes campos neste período analisado.

Nada disso é acidental ou neutro. Ali, no período denunciado e nos restantes, há uma distribuição desigual dos produtos políticos gerados. Como exemplo, trago um apontamento de Gomes (2012) sobre a participação (ou não participação) de um dos presentes no encontro:

Talvez, o único que não tenha estranhado o chamado do Estado, fosse o Fernando Kaxassa, que praticamente não participou da reunião de Brasília... **E o mesmo Leopoldo Nunes, que fora cineclubista, junto com Kaxassa, do Cineclub CAUIM, ambos e como também o então Ministro da Fazenda, Antônio Palocci, são todos de Ribeirão Preto. Ou seja, tudo se reorganizava também a partir dali...** E na mesma ocasião, renascia (ou se inaugurava nova fase) o Cineclub CAUIM, um ganho cultural imenso para a cidade de Ribeirão Preto, transformando com uma reforma um antigo cinema de rua daquela cidade na mais nova sede e sala do Cineclub CAUIM. Kaxassa, por opção, creio, não participou organicamente da Comissão de Rearticulação, embora tenha incentivado, deu suporte às nossas demandas em favor da rearticulação. Depois de Brasília, nossa primeira reunião enquanto Comissão foi justamente em Ribeirão Preto (GOMES, 2012, grifo nosso).

Como está sendo clareado, há uma relação entre posições no Cineclubismo e posições políticas e/ou político- partidárias históricas e contemporâneas. Esse é mais um aspecto a ser desvelado. No já relatado, observa-se que Pimentel (membro do PV) participou da elaboração do programa de governo da campanha de Lula e do PT à Presidência. Gomes, por sua vez, tem trajetória no Partido Comunista Brasileiro (PCB), nos tempos da clandestinidade, como outros agentes do movimento. Por isso, ao contar suas memórias do ano de 2003, Gomes faz questão de consignar que, quando foi lembrado para participar da reunião em Brasília, o foi como militante cineclubista e não como membro de partido político:

Os meus serviços prestados à história do Movimento, o meu passado, conferiam-me relevância política e cultural, daí o chamado a participar no presente! No ensejo deste, deixo registrado que: faltam com a verdade todo aquele que insinua ou afirma que atuei ou atuo em nome de partido político dentro do Movimento! (GOMES, 2012).

Essa afirmação veemente de Gomes serve de ponte para a construção de outras hipóteses que explicam 2003 e o que se segue. Ela remete a acontecimentos anteriores.

4.2 ENCONTROS E DESENCONTROS ANTERIORES A 2003

Como dito antes, o ano de 2003 pode ter começado com a eleição para presidente do país em 2002. Todavia, Gomes (2012) recorda alguns fatos que do mesmo modo representam inícios para que o Cineclubismo Brasileiro se rearticule, se reorganize, recomece como movimento, retome posições, a partir do primeiro ano do mandato de Lula. Aliás, há outra frase dele que descreve a reunião de 21 de agosto: “As coincidências de encontros, telefonemas, desejos, desencontros e boicotes ao projeto CINEMÓVEL em São Paulo, parecia nos unir numa grande corrente...” (GOMES, 2012).

Marta Suplicy¹⁸ assume a prefeitura de São Paulo em 1999, tendo Marco Aurélio Garcia como secretário de Cultura, que em 2003 será assessor especial de Relações Internacionais da Presidência da República. Ele vem da Unicamp, onde conviveu com o cineclubismo local. Segundo Gomes, em São Paulo, Garcia estava maravilhado com o cineclubes Ipiranga¹⁹, que levava o nome da biblioteca municipal onde funcionava. A proposta de Garcia para o cinema no município incluía a implantação de uma política cineclubista, “como forma de alavancar o setor, do marasmo que se encontrava” (GOMES, 2012).

Nessa época, Gomes trabalhava no Departamento de Cultura da prefeitura de Diadema. Havia criado o Núcleo de Estudos, Produção e Difusão de Cinema e Vídeo Com-Olhar, cujo trabalho inaugural foi um vídeo que discutia a ausência de cinemas em cidades do interior, *Cinema Dilacerado* (2001), de Joseane Alfer²⁰. Gomes conta que as intenções do secretário de Cultura do município de São Paulo o incentivaram a chamar “velhos amigos cineclubistas” para debater um projeto de difusão de cinema e vídeo, em especial de filmes brasileiros, algo que incluísse também cidades da grande São Paulo:

¹⁸ Marta Suplicy também ocupou o cargo de ministra da Cultura a partir de 13 de setembro de 2012.

¹⁹ Este cineclubes projetava em 16 mm, sob o comando de Archimedes Lombardi e a turma do “banguê-banguê” (GOMES, 2012).

²⁰ Joseane Alfer é formada em Artes Plásticas e em Pedagogia. Atuou como professora no município de São Paulo em paralelo com a carreira de bailarina. Foi bailarina solo do grupo folclórico de danças russas Volga e Baikal. Durante sua formação em Artes Plásticas, teve a oportunidade de estudar e fazer algumas produções em Super 8. Foi assídua frequentadora dos cineclubes, em especial, do Bixiga. Uma das fundadoras do Núcleo de Estudo, Produção e Difusão de Cinema e Vídeo Com-Olhar de Diadema, em 99. Também cooperou com a fundação do cineclubes Assunção Hernandes. Em 2002, participou da criação da Cecisp, entidade que visava à rearticulação dos cineclubes. De 93 a 2012, trabalhou como designer gráfico. Cineasta com participação como roteirista, diretora e produtora em diversos filmes e vídeos. Diretora administrativa da Cecisp, gestão 2012-2014. É companheira de Diogo Gomes dos Santos (CINECLUBE BRASIL, 2014b).

Da primeira reunião que aconteceu em minha casa, participaram: Joseane Alfer e Cacá Mendes. A partir da segunda reunião todos os encontros aconteceriam no Centro Cultural São Paulo... O projeto chamou “Cine Móvel” e ficou emperrado na Secretaria de Cultura, apesar do apoio do então diretor do Centro Cultural São Paulo, seu principal assessor para a área, Carlos Augusto Calil²¹ (GOMES, 2012).

De acordo com Gomes (2003a, 2012), os encontros do projeto *Cine Móvel* chegaram a ter representantes de treze cidades da Grande São Paulo, mas o projeto não vingou. Ele expõe que havia uma inconformidade com a indecisão de Garcia (GOMES, 2003a). Para Gomes, umas das razões para isso foi que:

[...] consultado sobre a implantação de um projeto de cinema, daquela natureza, para a cidade de São Paulo – a partir da experiência dos cineclubes – um importante exibidor cinematográfico²², ex-cineclubista, sentenciou: “Cineclubes não criam responsabilidade social”. Depois da rearticulação do movimento, quem observar com atenção, verá que o seu discurso mudou. E aqueles que participaram dos eventos que antecederam a Rearticulação em São Paulo e tiveram boa memória, também se lembrarão dos “discursos inflamados” desse importante empresário exibidor, saudando a “volta dos cineclubes”... (GOMES, 2012).

Gomes (2003a) diz que essas e outras o levaram, junto com outros cineclubistas, a pensar a respeito da rearticulação do movimento: “Passamos a indagar sobre a pertinência de rearticular os cineclubes [...]. Com outras configurações, as novas experiências que pipocavam por todo o Brasil, pelo viés das novas tecnologias de exibição, distribuição e formação, podia ser, mas não usavam a marca cineclubes” (GOMES, 2003a).

As pessoas que haviam participado das discussões do projeto *Cine Móvel* foram contatadas e mais gente foi chamada. De memória, Gomes (2012, 2014b) cita vários participantes que foram sendo localizados, “velhos amigos”, no caso, todos os militantes do movimento que conheciam. Segundo ele, o rol é enorme, sendo difícil lembrar todos que procuraram. Assim, entre outros que menciona, destacam-se: Rui de Souza, “militante em Osasco via Sindicato dos Bancários”; João Luiz de Brito Neto, “cineclubista histórico,

²¹ Secretário de Cultura da cidade São Paulo de 2005 a 2012.

²² Referência a Adhemar Oliveira, cineclubista da geração dos anos 1980, sua empresa, a Espaço de Cinema, em 2008, totalizou 72 salas, ficando em sétimo lugar entre os maiores exibidores do país. Em meados dos anos 80, começou a programar o cineclubes Bixiga, em São Paulo. Após, passou para o cineclubes Macunaíma, no Rio de Janeiro. Em 85, foi um dos fundadores do cineclubes Estação Botafogo, que, em seguida, expandiu-se para outras salas e cidades. Em 89, participou da criação da então Mostra Banco Nacional de Cinema. Projetos de expansão do Estação levaram Adhemar para São Paulo, onde criou em 93 o Espaço Unibanco, um projeto que transformou um cinema de rua em três salas, com livreria e café. Pouco depois de trazer este mesmo conceito para o Rio, Adhemar acabou desligando-se do Grupo Estação. Em pouco tempo, o Espaço Unibanco se transformou no circuito mais cultuado de São Paulo, recebendo cerca de um milhão de espectadores por ano e investindo também no futuro por intermédio do Projeto Escola. Dentro do novo conceito de arteplex, a Espaço de Cinema inaugurou salas nas cidades de Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Em janeiro de 2009, abriu a primeira sala IMAX (de tela gigante) no Brasil, localizada no Espaço Unibanco Pompéia, em São Paulo (FILME B, 2014a).

aguerrido lutador, que decepcionado, estava desfazendo de sua locadora de vídeo composta na sua imensa maioria por filmes brasileiros”; Eufra Modesto Filho, “operário, liderança de um dos primeiros cineclubes de periferia a aparecer na então Federação Paulista de Cineclubes”, presidente da Associação do Centro Cineclubista de São Paulo (Cecisp) em 2012, representante do cineclubes da Academia de Capoeira Corrente Libertadora, conhecido como Eufra Modesto²³; João Batista de Jesus Felix²⁴, diretor de imprensa do CNC na gestão 1984-1986, sob a presidência de Gomes; e Jeosafá Fernandez Gonçalves²⁵, “que aprendeu com o João Batista a gostar de cineclubes, foi *boy* do cineclubes Bixiga e depois diretor do Oscarito” (GOMES, 2012, 2014b).

Tentando explicar o quão geral foi esse processo, Gomes (2012) sinaliza a existência de antigas disputas de poder e de interesses, que, naquele momento, pareciam ter sido deixadas para trás, o que, adiante, se verá que não. Pontua como ele faz questão de descrever esse chamamento dos “velhos amigos”: “De coração aberto e a mente serena, convidamos todos que foram possíveis de se encontrar, sem distinção ou mágoas passadas” (GOMES, 2012).

Em meio a isso, Gomes (2003a, 2012) refere ainda conversa com Luiz Orlando da Silva, de passagem por São Paulo, vindo do Fórum Social Mundial realizado em Porto

²³ “Nasci numa cidade do sul da Bahia chamada Floresta Azul, próxima de Ilhéus, no dia 12 de julho de 1951 [...]. Vim para São Paulo com 18 anos e trouxe de lá referências da capoeira e as lembranças de infância: a contação de causos [...]. Vivi muito isso na minha infância, tudo acontecia em cima disso e era tudo muito pobre. Os forrós eram em chão batido com a luz do pavio de algodão com querosene. [...] Comecei a trabalhar de operário de construção civil quando cheguei a São Paulo. Passei por várias trilhas de culturas estrangeiras, fui roqueiro, fui adepto do Raul Seixas – e sou até hoje –, gosto do samba do Paulinho da Viola, do João Nogueira, mas a música popular, a boa canção sempre esteve paralela a essas coisas. Estou há 41 anos em São Paulo e ainda sinto que não cheguei aqui. Pode ser que eu não consiga pôr o outro pé aqui porque penso em voltar para a Bahia” (MODESTO, 2014).

²⁴ João Batista de Jesus Felix é doutor, mestre e bacharel em Ciências Sociais, pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Antropologia Social, na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Foi diretor substituto do campus de Tocantinópolis, atualmente é o diretor de Cultura do mesmo campus, coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares da África e dos Afro-Brasileiros da UFT e diretor de imprensa da Seção Sindical dos Docentes da UFT. Filiado à Associação Brasileira de Antropologia desde 2008 e à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, na qual é representante da região norte na diretoria nacional. Coordenador do cineclubes da UFT, em Tocantinópolis, desde 2008. Membro do Grupo de Pesquisa Cultura, Educação e Política desde 2010. Membro do Conselho Editorial da UFT. Militante da Associação Fala Negão/Fala Mulher da Zona Leste Paulistana, desde 2000 (CNPQ, 2014).

²⁵ Jeosafá Fernandez Gonçalves, nascido em vila Ede, bairro quase rural da cidade de São Paulo, em 24 de novembro de 1963, é oitavo filho de um total de onze que tiveram seu João e dona Maria. Aluno desde sempre da escola pública. Em 84, virou faz-tudo no cineclubes do Bixiga - de *office-boy* a porteiro. De lá, acabou diretor do cineclubes Oscarito. Foi também presidente da Cecisp. Na década de 90 cursou Letras na USP, onde se doutorou em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa em 2002. Atualmente é doutorando em Educação nessa mesma universidade. Professor dos níveis de ensino fundamental, médio e superior, dirigiu instituições de ensino básico e é autor de poesia, ficção e obras didáticas relacionadas à literatura e à língua portuguesa. Tem diversos títulos publicados para crianças. Já contou e leu muitas histórias para elas na periferia de São Paulo e em cidades do entorno. Adora recolher histórias populares, por isso, adora também ouvir o que os mais velhos contam (VEIGA, 2011; EDITORA ANITA GARIBALDI, 2014).

Alegre, em 2001, na qual Luiz Orlando lhe falou de uma conversa com Leopoldo Nunes e da preocupação deste com o movimento cineclubista. Tal fato ganha mais sentido, se conjugado com algo ocorrido alguns anos antes, por volta de 1999, quando em visita a São José dos Campos, o mesmo Nunes, então presidente nacional da ABD, entrou na sede do Núcleo de Estudos, Produção e Difusão de Cinema & Vídeo Ethos, da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, que havia sido criado por Gomes, e perguntou sobre o trabalho e sobre cineclubes. Naquele tempo, o Núcleo produzia e realizava um trabalho de difusão de cinema da Fundação chamado Curta Circuito, que era Cineclubismo, mas não era denominado assim (GOMES, 2003a, 2012).

Para Gomes (2003a), a partir desses acontecimentos iniciados entre o final do século XX e o início do atual, retoma-se a essência do projeto original que tinha ganhado a alcunha de *Cine Móvel*, mas que representava de fato a possibilidade de discutir e propor formas de exibição de cinema, em especial o brasileiro. Essa retomada se daria com o redirecionamento da ideia para o MinC, propondo rearticular o movimento cineclubista. Pois em meio a esse curso, há o fax da SAV para Luiz Orlando, a proposta de cadastramento e a realização de um encontro de cineclubistas, dentro do Festival de Brasília (GOMES, 2003a).

O que será o Cineclubismo em 2003 e nos anos seguintes tem uma forte origem na ascensão de Lula e do PT. Também é resultante de encontros e desencontros a partir do final do século XX. No entanto, os agentes, as relações entre eles e as posições deles; a distribuição de recursos que se constituem em poder nestas relações; as estratégias deles em função dos interesses em jogo; e o *habitus* que os aproxima, que os define e que vai moldando-os – isso tudo que Bourdieu aponta que deve ser investigado, remete para um tempo ainda anterior, o das “mágoas passadas”.

4.3 TEMPO DAS “MÁGOAS PASSADAS”

Débora Butruce (2003) refere que, em 1985, quando a redemocratização estava iniciando de fato, a história do Cineclubismo Brasileiro assinala que muitos cineclubes caracterizados essencialmente por uma atitude político-cultural perdem sua função. A instrumentalização que partidos clandestinos (como o PCB, por exemplo) e sindicatos faziam dessa atividade não se mostra mais necessária. O apoio dessas organizações que o movimento recebia se desloca para a consolidação delas nesse novo momento (BUTRUCE, 2003).

Para Butruce, “efetivou-se uma nova fase por parte daqueles que estavam interessados em um trabalho verdadeiramente cultural” (BUTRUCE, 2003, p.122). Havia escassez de

películas em 16 mm²⁶, tradicionalmente utilizadas no Cineclubismo. Como consequência, alguns cineclubes se profissionalizaram, montando salas com equipamentos em 35 mm²⁷. Foi o caso do cineclube Bixiga, em São Paulo. A ideia foi copiada posteriormente por diversos cineclubes, como o Estação Botafogo, no Rio de Janeiro, Oscarito e Elétrico, em São Paulo, e Savassi, em Belo Horizonte. Associando-se isso com a quase extinção do cinema nacional no início dos anos 90, observa-se que a atividade cineclubista, em seu formato histórico, entra em uma trajetória convergente para o desaparecimento, salvo raras exceções (BUTRUCE, 2003).

Sobre esse contexto, Gomes (2003a) relaciona a nova realidade social que o país vivia com a desarticulação do movimento cineclubista:

[...] a afirmação do vídeo cassete, o esvaziamento social, as loucuras do presidente da república, jogando no fundo do poço as organizações produtivas do cinema brasileiro. O fechamento em São Paulo dos cineclubes Bixiga [1988], Oscarito [1991] e Elétrico [1992], antes deles, os cineclubes ligados às organizações da sociedade civil já tinham entrado em pleno processo de desmantelamento, ampliando o vazio cultural, colocando alguns em trilhos distantes da cultura cinematográfica e outros, cada um ao seu modo, mantendo viva a atitude cineclubista (GOMES, 2003a).

Contudo, proponho que é preciso fazer uma aproximação maior com história do CNC como organismo articulador do Cineclubismo Brasileiro, antes desse esvaziamento. Chamo esse período de tempo das “mágoas passadas”. Uso as aspas porque essa é uma citação direta presente em um texto de Gomes (2012), referido anteriormente, quando ele explica o quão aberto era o processo de rearticulação. A expressão remete a máculas, desgostos, pesares, amarguras, tristezas, e, principalmente, ressentimentos que ficaram para trás. No entanto, ela não deixa de ser um eufemismo. Nem as mágoas permaneceram no passado, nem eram apenas máculas e ressentimentos. Tudo justificando também as aspas. Foi um tempo de lutas, de combates, de confrontos, entre correntes de pensamento, que jamais se deram por derrotadas, mantendo vivas as disputas mesmo após um hiato de mais de uma década.

O CNC é criado em 1961, durante a 3ª Jornada Nacional de Cineclubes Brasileiros (a primeira havia ocorrido em 59), no Rio de Janeiro, reunindo mais de 60 entidades, segundo

²⁶ O filme de formato 16 mm (largura) foi a bitola mais utilizada em documentários e por cineastas independentes. Durante muito tempo, cópias 16 mm de obras rodadas em 35 mm eram distribuídas para a exibição alternativa, tais como as dos cineclubes. A partir dos anos 1980, o interesse pelo formato deixou de existir. As cópias em 16 mm se tornaram raras e o uso de projetores de 16 mm foi abandonado.

²⁷ Desde as primeiras experiências cinematográficas a bitola 35 mm foi o padrão para produções profissionais no mundo todo. Hoje, mesmo com o avanço da tecnologia digital, continua sendo utilizado no cinema, tanto na filmagem quanto na projeção, bem como para captação de imagem de publicidade e videoclipes, telefilmes e séries para TV.

Felipe Macedo²⁸ (2008). Considerando as *regras da arte* de Bourdieu (1996), esse é um momento que apresenta fortes indícios de ser o de consolidação do campo do Cineclubismo Brasileiro, de conquista da autonomia, eis que, o Conselho se torna a referência coletiva do movimento cineclubista até 89, quando sofre a maior desarticulação de sua história, pelos treze anos seguintes.

Nesta seção, busco apreender as movimentações que culminaram com essa desarticulação. Início com a ótica de Gomes (2003b, 2004a, 2012, 2014b) sobre esse processo. Em uma primeira digressão, ele narra que em 1968, por força do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o movimento cineclubista foi desmantelado. O AI-5 suspendia várias garantias constitucionais. Isso ocorre após a 7ª Jornada Nacional, em Brasília, neste mesmo ano, quando o Cineclubismo Brasileiro se posiciona contrariamente ao regime militar. Um ano depois, os cerca de 300 cineclubes existentes no país, as seis federações regionais e o CNC desaparecem por força da repressão (GOMES, 2003b, 2012).

Apenas em junho de 73, foi tomada a iniciativa de reorganização do CNC. Durante a entrega do prêmio Curumim, que todo ano era outorgado pelo Clube de Cinema de Marília ao melhor filme brasileiro exibido comercialmente na cidade, como esclarece Felipe Macedo (2008), reúnem-se o Centro de Cineclubes de São Paulo, que sobreviveu quase inativo, em torno de Carlos Vieira²⁹; a recém-ressurgida Federação Nordeste; e a Federação do Rio de Janeiro, reorganizada no ano anterior, por Marco Aurélio Marcondes³⁰ (MACEDO, 2008).

²⁸ Felipe Macedo é cineclubista há muitos anos, e ajudou a criar um bom número de cineclubes, alguns dos quais marcaram seu tempo: cineclubes Bixiga, Oscarito e Elétrico na década de 80. Ex-membro do comitê executivo e secretário latino-americano da FICC; ex-presidente do CNC e da Federação Paulista de Cineclubes; fundou e dirigiu por quase uma década a Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). Em 2005, na secretaria estadual da Cultura de São Paulo foi diretor de atividades culturais do Memorial da América Latina, quando criou o Festival Latino Americano de Cinema. Macedo é pós-graduado em Estudos Cinematográficos e desenvolve projetos de pesquisa sobre o Cineclubismo e a organização do público na Universidade de Montreal, no Canadá. Editor da revista internacional *The Cineclub's Review*. Autor do livro *O Movimento Cineclubista Brasileiro*. Em 2010, com Giovanni Alves, organizou o livro *Cineclubes, Cinema & Educação* (ALVES; MACEDO, 2010; HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2012).

²⁹ Carlos Vieira foi o primeiro presidente do CNC. Presidiu o Centro de Cineclubes de São Paulo de 1956 a 1975, da criação à sua substituição pela Federação Paulista de Cineclubes. Organizou a 1ª Jornada Nacional de Cineclubes, em São Paulo, 59, e a 2ª, em Belo Horizonte, no ano seguinte. Foi o presidente do CNC na reorganização em 1973-1974, pós AI-5 (COSTA, 2009).

³⁰ Marco Aurélio Marcondes foi um dos fundadores do cineclubes Glauber Rocha e presidente da Federação de Cineclubes do RJ e do CNC. Em 76, aos 26 anos, liderou a criação da Dinafilme, primeira distribuidora voltada para o circuito de cineclubes e salas universitárias. Em 75, assumiu a divisão de 16 mm da Embrafilme, aonde chegou à superintendência de comercialização de 79 a 82. Durante os anos 80, associou-se a diversas agências voltadas para a comercialização do cinema brasileiro. Em 86, voltou a ocupar o cargo de superintendente na Embrafilme, mas no ano seguinte desligou-se para dirigir a distribuidora da Art Films. Nos anos 90, constituiu sociedade com o Grupo Severiano Ribeiro por intermédio do Consórcio Severiano Ribeiro & Marcondes, colaborou com a criação da Globo Filmes, e iniciou um consórcio de distribuição com a Europa Filmes e Art Films. Desta última, desligou-se em 2002. Desde então tem atuado sempre na comercialização e distribuição de filmes em diversas empresas da área, como sócio e/ou participando de diretorias (FILME B, 2014b).

Esse processo culmina com a 8ª Jornada, realizada de 02 a 05 de fevereiro de 74, no Teatro Paiol de Curitiba, pela entidade reorganizada. Nela, é lançada a Carta de Curitiba, documento que se posiciona contra a censura, pelas liberdades democráticas e em defesa do cinema brasileiro. De acordo com Gomes (2003b, 2004a, 2012), o Cineclubismo é um dos primeiros movimentos culturais a se reorganizar em nível nacional sob o regime militar, incorporando-se às lutas da sociedade civil e pelo retorno da democracia. Ele observa que essa reorganização se dá de cima para baixo desde Marília, 73, e justifica que naquele momento histórico seria difícil agir de outro modo: “Importante entender que [isso] aconteceu sob a ‘égide’ dos militantes do [PCB]. Os quadros do Partido que atuavam no movimento não se identificavam pela organização partidária e, sim, por suas ‘afinidades políticas’ extracineclubistas” (GOMES, 2003b, 2004a, 2012).

Em uma segunda digressão, Gomes (2004a, 2012) refere que após a 12ª Jornada Nacional, realizada em Caxias do Sul, 78, quando a oposição não foi eleita por pouco, foi organizada a tendência *Avançar*, de inspiração marxista, orientada pelo PCB, dentro do movimento cineclubista. Macedo, Gomes e Antonio Claudino de Jesus³¹, secretário do CNC naquele ano e presidente pela primeira vez em 80, participaram dessa tendência. A *Avançar* se tornaria o grupo hegemônico no início dos anos 1980 (GOMES, 2004a, 2012).

Macedo (2008) registra outros aspectos relevantes dessa Jornada. Primeiro, na opinião dele, essa talvez tenha sido a maior de todas em número de participantes, mais de 400, representando no mínimo 130 cineclubes, além da presença de estrangeiros, como o secretário-geral da FICC, o suíço Jean-Pierre Brossard. Segundo Macedo, a revista da Cinemateca do Uruguai relatou: “No Brasil reúnem-se multidões para discutir o Cineclubismo” (MACEDO, 2008, p.76).

Depois, quanto à disputa das eleições, ele caracteriza que a Jornada foi marcada por debates muito intensos. Para Macedo, havia uma oposição de caráter teórico que gerava a grande polêmica no movimento cineclubista. De um lado os defensores de um programa “nacional-popular”, constituído pelos cineclubes de associações de bairros, de movimentos sociais e outras correntes cineclubistas. Do outro, os representantes do “internacionalismo proletário” (incluindo-se o PCBR) e amplos setores estudantis, como, por exemplo, o grupo

³¹ Antonio Claudino de Jesus é capixaba de Barra de São Francisco, cineclubista, produtor de cinema, várias vezes presidente do CNC, presidente da FICC e médico patologista. Ele divide sua atenção entre o Cineclubismo e as aulas de Medicina que ministra na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Em 73 iniciou o curso de Medicina na UFES. Também fazia teatro e no ano seguinte organizou o cineclube universitário que hoje é o Cine Metrópolis, com trajetória ininterrupta de 74 até os dias atuais. Começou a participar do movimento cineclubista na Jornada Nacional de 77, em Campina Grande. Em 78, foi eleito secretário do CNC e em 80, presidente pela primeira vez (CINECLUBE LANTERNINHA AURÉLIO SANTA MARIA, 2008).

Centelha, inspirados em correntes marxistas, em especial, na doutrina trotskista³², (MACEDO, 2008).

Em outro texto, Macedo (2004a) também já havia revelado a influência de organizações com natureza partidária presente em diversos segmentos do Cineclubismo Brasileiro, naquela época: “O PCBR³³ fez isso com a Federação Nordeste em 1978, para disputar as eleições do CNC: usou-a e, derrotado, deixou a Federação morrer [...]. O grupo Centelha, em Minas, fez a mesma coisa [...]: a Federação Mineira definhou por três anos [...]” (MACEDO, 2004a).

Por sua vez, Gomes (2004a, 2014) diz ser Macedo a referência da *Avançar* e de todo esse processo eleitoral, o “chefão-mor” – embora reconheça que seria injusto atribuir somente a ele tal “privilégio” (GOMES, 2004a, 2014). Gomes (2014) registra que quando participou de sua primeira Jornada, a 11ª em Campina Grande, 77, Macedo já era vice-presidente do CNC. Depois, o presidente Marco Aurélio Marcondes renuncia, e Macedo assume, sendo reeleito no ano seguinte. Para Gomes, essa é uma das “mais enigmáticas” Jornadas do movimento cineclubista:

[...] diante da forte ideologicamente e bem organizada oposição, a maneira que se encontrou para manter a direção do Movimento sob uma orientação política “consequente”, diziam, foi organizar uma tendência política que, atuando dentro do movimento, pudesse manter também o poder. Foi criada a “Avançar” sob orientação do Partidão³⁴, do qual Felipe Macedo era membro. Dentro da organização interna da Avançar, Felipe era assim uma espécie de “orientador” que em nome do partido, tínhamos [que] obedecer, mesmo se discordássemos (GOMES, 2014).

A partir desse depoimento de Gomes (2004a), colhido em entrevista pessoal, abro um parêntese. Dentre o até aqui relatado, observo que agentes, relações, posições, capitais, valores, estratégias e *habitus* dentro do movimento cineclubista têm imbricações com o PCB, com certa tomada de controle da atividade pela política partidária ou até com uma resistência

³² O trotskismo é uma doutrina marxista baseada nos escritos de Leon Trotsky (1879-1940), um dos líderes da Revolução Russa de 1917. A principal ideia-força dessa doutrina é a teoria da Revolução Permanente. Em texto homônimo de novembro de 29, Trotsky alinha aspectos desse conceito: “O internacionalismo não é um princípio abstrato: ele não é senão o reflexo político e teórico do caráter mundial da economia, do desenvolvimento mundial das forças produtivas e do ímpeto mundial da luta de classes. [...] A revolução proletária não pode ser mantida em limites nacionais senão sob a forma de um regime transitório, mesmo que este dure muito tempo, [...]. No caso de existir uma ditadura proletária isolada, as contradições internas e externas aumentam inevitavelmente e ao mesmo passo que os êxitos. Se o Estado proletário continuar isolado, ele, ao cabo, sucumbirá vítima dessas contradições. Sua salvação reside unicamente na vitória do proletariado dos países avançados. Deste ponto de vista, a revolução nacional não constitui um fim em si, apenas representa um elo da cadeia internacional. A revolução internacional, a despeito de seus recuos e refluxos provisórios, representa um processo permanente” (TROTSKY, 1929).

³³ Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, fundado em 1968 por egressos do PCB.

³⁴ Com era chamado o PCB, durante a clandestinidade e os regimes militares.

a isso nesse período das “mágoas passadas” (que afetam o campo que se constrói a partir de 2003 no país). Para averiguar essa história com mais detalhes, recorro ao livro *Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo*, de Rose Clair (2008).

Clair entrevistou diversos agentes eficientes que participaram do Cineclubismo nos anos 1970, no Rio de Janeiro, para a realização do seu trabalho. E reproduziu muitas dessas falas, lembrando aquela década, das quais destaco algumas.

Maria Lucia Chequer Houaiss recorda a organização do movimento cineclubista e a relação disso com o PCB:

Bom... O movimento estava organizado... Existiam vários cineclubes no Brasil inteiro, que foram se reorganizando em torno de Federações de Cineclubes e tinha o [CNC], isso em 76, 77, 78, 80. As Jornadas de Cineclubes aconteciam anualmente e dentro desse movimento existiam, várias tendências, partidos políticos, que eram clandestinos e que também militavam no movimento cineclubista. Toda a organização que existia na sociedade civil e no movimento cineclubista era praticamente a mesma. (...) eu também era de partido, era do PCB (partidão) e várias pessoas eram de partido. Aliás, o partidão sempre foi... Tinha uma influência muito grande dentro do movimento cineclubista [...] (CLAIR, 2008, p.69).

Ela ressalta ainda: “Eu lembro das divergências e brigas que tínhamos no movimento estudantil e no movimento cineclubista. Eram basicamente as mesmas, eram movimentos de resistência” (CLAIR, 2008, p.129).

Para Ana Maria Villela Cavalieri, que foi presidente da Federação de Cineclubes do RJ, no período de 1976-77, o Cineclubismo e o PCB se encadeavam de tal jeito que o partido acabou por influenciar a maneira de organização do movimento (hierárquica e vertical): cineclubes, federações regionais e o CNC, além das Jornadas Nacionais, onde eram definidas as diretrizes (CLAIR, 2008, p.114).

Marisa Anoni de Souza, homenageada da Pré-Jornada Nacional de Cineclubes em Rio Claro, 2004, conta que a sua participação no cineclubista da Faculdade de Economia e Administração, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), estava imersa em sua militância no PCB, que sobrepujava o partido à atividade cineclubista: “Os interesses partidários eram muito mais de conseguir adeptos que pudessem lutar contra a ditadura mesmo na ilegalidade, do que culturais” (CLAIR, 2008, p.133).

Para Roberto Houaiss, vice-presidente da gestão de Ana Maria Cavalieri na federação carioca, havia uma tensão interna entre o “aparelhamento” político-partidário e uma perspectiva de maior autonomia. Nas Jornadas Nacionais, isso se manifestava de forma mais contundente, pois era o momento em que se definiam os caminhos que o movimento deveria seguir. Essa tensão era muito questionada. Vários cineclubistas entendiam que o

Cineclubismo não deveria ser “aparelhado” para não perder a sua especificidade (CLAIR, 2008, p.145).

Segundo Lourdes Maria Antonioli Marcondes:

[...] tinha desde esquerdinha, como a gente chamava, até aqueles que só queriam saber de cinema. [...] E essa convivência sempre foi muito interessante, porque eu acho que o grupo que sempre dominou, foi meio hegemônico ali durante um certo tempo, foi o do Partidão (PCB). E eu acho que esse grupo [...] tinha muito claro que não podia aparelhar o movimento entendeu? [...] O mais importante ali era aquele movimento que conseguia reunir 400 pessoas [numa Jornada], ter aquela discussão etc e tal, do que propriamente transformar todo mundo em militante ou transformar aquilo numa extensão, num braço do partido (CLAIR, 2008, p.163).

Luiz Fernando de Mota Azevedo conta:

Acabei entrando em 74 para o Partidão. Mas nós não éramos em hipótese alguma idiotizados. [...] Nós éramos absolutamente irreverentes, eu falava na maior que eu não sabia se eu era do PCB ou do PC do Cineclubes Glauber Rocha [...]. Porque o partido não tinha política cultural e nós falávamos que era um absurdo. Se nós tínhamos o Vianinha, o Paulo Pontes e tantos outros, Leon Hirshman e essa porra desse partido não tem política cultural, isso é um absurdo, não tem uma ditadura que justifique isso, temos que ter. Então a gente fez um cineclubes e fomos convidando outros colegas, que foram fazendo um movimento que dependia da gente e foi crescendo por conta própria. Fizemos o CNC [...]... E, nesse aspecto, até hoje, eu vivo disso (CLAIR, 2008, p.164-165).

A partir dessas e de outras falas, Clair compreende que a relação do movimento cineclubista com as organizações de esquerda, em especial o PCB, nos anos 70, estava atravessada pela tensão, como diz Roberto Houaiss, entre aqueles que viam a Cultura como meio de mobilizar ou engajar pessoas para fins estritamente políticos partidários, conforme destaca Marisa Anoni, e aqueles que entendiam que a Cultura estava envolvida pela dimensão política, mas não poderia ser instrumentalizada por esta, com sublinha, por exemplo, Lourdes Marcondes (CLAIR, 2008, p. 164).

Por fim, também tive a oportunidade de fazer um questionamento nesse sentido a Antonio Claudino de Jesus (2014). Perguntei se a motivação dele para entrada no Cineclubismo no início dos anos 70 se deu como agente político, no sentido de querer participar de uma organização com características políticas. Claudino de Jesus respondeu:

Não, ela [luta cineclubista e política] se confunde em vários momentos, mas não. Tanto que dentro do partido comunista, eu, por exemplo, aqui no estado [Espírito Santo] cheguei a ser o secretário cultural do comitê estadual na clandestinidade. Eu nunca admiti que transformassem nenhuma célula do partido em cineclubes e nem que fosse para nenhum cineclubes fazer cabeça de ninguém e botar gente no partido. Isso era uma diretriz política que eu impunha (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Voltando a Gomes (2004a), ele detalha alguns aspectos sobre a “forte ideologicamente e bem organizada oposição” na Jornada de 1978. Gomes e, em parte, Macedo (2008) delineiam a identificação dessa oposição com trotskistas do movimento estudantil, organizados na tendência conhecida como *Libelu* (Liberdade e Luta), com base no cineclube da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), e no *Centelha*, que se mantinha na direção da Federação Mineira. Segundo Gomes, essa oposição atribuiu a vitória situacionista à ação de dois cineclubes de periferia de São Paulo, o Capitães da Areia, do qual Gomes era delegado, e o Corrente Libertadora, de Eufra Modesto, que citara Lênin, na plenária de eleição, “deixando a intelectualidade e a estudantada toda ‘arrepiciada’”. Mas, para ele, há que se creditar também as participações do cineclube de um colégio secundarista do Rio de Janeiro e do cineclube Antonio das Mortes, de Goiânia (GOMES, 2004a).

O desdobramento dessa disputa política no CNC se dá na 16ª Jornada, em Piracicaba, 82, quando também ocorreram os primeiros *Encuentro de Cine Clubs* da América Latina e Caribe e Encontro de Cineclubes de Países de Língua Portuguesa. Para Gomes (2003b), “Piracicaba foi um divisor de águas. Os cineclubes de periferias são maioria. De acordo com um observador sagaz, ‘os cineclubes, agora, têm a cara do povo’” (GOMES, 2003b). No entanto, em outro texto, o próprio Gomes (2004a) afirma que neste momento, “do meu ponto de vista, o movimento cineclubista perdeu o bonde da história” (GOMES, 2004a).

Nelson Krumholz³⁵, do Rio de Janeiro, foi eleito presidente do CNC, tendo como vice o ex-presidente Felipe Macedo. Gomes destaca que a vice-presidência virou motivo de uma disputa acirrada, quando ele foi indicado para o cargo pelos cineclubes de periferia:

Nesta luta, o pessoal de Minas, pela primeira vez, aceitou compor chapa com a situação, em apoio à vice-presidência indicada pelos cineclubes de periferia, pois afinal entendiam a necessidade de uma ação que fortalecesse o conjunto do Movimento. A “Libelu” já não tinha representatividade no meio cineclubista. Mas não houve acordo, porque a “Avançar” argumentou que o fato de os cineclubes de periferia pleitearem a vice-presidência indicava uma pretensão oportunista e fisiológica, que não tínhamos proposta, que só queríamos o poder, etc., etc., etc. (GOMES, 2004a).

³⁵ Nelson Krumholz é sócio do Grupo Estação, empresa de exibição e distribuição de filmes de arte no Brasil. Nasceu no Rio de Janeiro em 1955 e iniciou na área como cineclubista. Foi nas sessões do cineclube Macunaíma, na Associação Brasileira de Imprensa, nos anos 1980, que ele se aproximou dos amigos com quem abriria, em 85, o cineclube Estação Botafogo, sala que deu origem a um dos principais circuitos de arte do país. O Grupo Estação se expandiu com várias salas no Rio de Janeiro e em outras capitais, além de lançar filmes de arte. Com sua formação de economista, é responsável pela área administrativa e financeira do grupo, dedicando-se à área da exibição, supervisionando seus aspectos técnicos. É também um dos diretores do Festival do Rio (FILME B, 2014c).

Gomes esclarece que a proposta dos cineclubes de periferia foi forjada dentro da *Avançar*, em favor da diversidade cultural no âmbito do movimento cineclubista, quando os cinemas de rua começavam a fechar, o videocassete surgia, o Brasil se redemocratizava e novos modelos de Cineclubismo surgiam. Para ele, o “Movimento precisava de novas formulações, de alguém, de um grupo que, com a isenção que uma posição desta natureza necessita, apontasse trilhas, sugerisse caminhos” (GOMES, 2004a).

Na opinião de Gomes, Macedo seria essa pessoa. O deslocamento de alguém com este perfil que reúne conhecimento e experiência para a produção do pensamento cineclubista era estratégico e fundamental. Para ele, Macedo deveria ser patrimônio do Cineclubismo Brasileiro e não motivo de disputa. No entanto, na *Avançar* não havia o mesmo entendimento. Gomes sintetiza numa frase seu sentimento e posição: “Colocar este conhecimento a serviço de um grupo era e continua sendo, a meu ver, estreiteza política. Renovar era, e permanece, mais do que nunca, imperioso!” (GOMES, 2004a).

Gomes conta então os momentos derradeiros da plenária final de Piracicaba:

O “pau rolava solto”: conchavos, articulações, tomadas de posições. No meio daquele turbilhão, daquela loucura, recolhido à solidão de um banco, um amigo, Adilson Ferreira, do Cineclubes “Cláudio Bueno da Rocha”, da UFES, me propõe: “Vamos romper, vamos montar uma chapa de oposição! Chega! Tá na hora da gente assumir nossa posição!”. [...] fizemos um mapeamento rápido dos cineclubes e, na nossa contagem preliminar dos votantes, a vantagem da “Avançar” era ínfima. Se assumíssemos a chapa de oposição, levaríamos alguns votos, poderíamos ganhar. Fomos ao grupo que contava com os cineclubes de periferia de vários estados, os isolados (os que não tinham representação estadual, federação ou comissão pró-federação e eram filiados diretamente ao CNC) e outros que fechavam com nossa posição – mais os mineiros e os baianos em peso. As chances de vitória eram reais! No entanto, ponderei: **“Não tenho condições de assumir essa barra agora”.** Entendido por poucos, rechaçado pela maioria, fiquei com a “Avançar” (GOMES, 2004a, grifo nosso).

De acordo com Gomes, a *Avançar* é eleita com algo em torno de 33 votos, contra o que acredita terem sido 28 abstenções. Gomes relata que após isso foi repreendido por Macedo, pela posição vacilante, pois, na opinião deste, Gomes até ali era a “única unanimidade nacional” do movimento cineclubista, e depois daquela Jornada teria perdido essa condição. Por sua vez, a oposição dizia que ele era operário, de cineclubes de periferia, mas ficara com os burgueses: “Aliás, eu vivia levando puxões de orelha – sabe como é, né? Massa de manobra é assim mesmo, leva puxão de orelha de todos os lados” (GOMES, 2004a).

Uma explicação para a “unanimidade” de Gomes talvez venha do fato de que ele era o administrador-geral da Distribuidora Nacional de Filmes (Dinafilme). Essa distribuidora tinha

sido proposta na Jornada de 74 com caráter independente, voltada para obras predominantemente brasileiras, visando à atividade cineclubista, e ligada ao CNC. Isso seria a solução para o principal problema do Cineclubismo no país: o acesso aos filmes. Na 10ª Jornada, em Juiz de Fora, 76, a criação da Dinafilme se concretiza. Nesse contexto, em São Paulo, havia a Fundação Cinemateca Brasileira (FCB), que já distribuía parte de seu acervo em 16 mm. A ideia era criar a Distribuidora com base nesta Cinemateca. No entanto, em 76, a FCB deixou o movimento, cedendo seu acervo para a Federação Paulista de Cineclubes (FPC), que ficou encarregada de montar a sede da distribuidora (TREVISAN, 1983; ROCHA, 2011).

Os objetivos da Dinafilme eram garantir o acesso dos cineclubes aos filmes em escala nacional, livre de injunções de caráter comercial e da censura, caracterizando-se como um canal alternativo de distribuição. O curta-metragem era a grande aposta, pois sendo este um produto cultural quase sempre independente e fora dos círculos oficiais, encontraria no movimento cineclubista um circuito para sua divulgação. Ou seja, transformar o Cineclubismo em mercado consumidor de curtas, de modo a fazer com que este processo se autogerisse (TREVISAN, 1983; ROCHA, 2011).

Em 82, Gomes (2004a) estava à frente da Dinafilme, e afirma que tinha compreensão de que o cargo que ocupava era técnico e assim agia. Naquele tempo, todos os cineclubes dependiam da Distribuidora (não do CNC ou das Federações), o que conferia uma importância a mais para o cargo. Isso resultava na necessidade de neutralidade na condução da Dinafilme (GOMES, 2004a).

No ano seguinte, ocorre a 17ª Jornada Nacional, em Petrópolis, RJ. Apesar de não ser o foco das divergências, é interessante destacar inicialmente que neste evento surgiu a designação *Feios, Sujos e Malvados*³⁶, que adiante representará a posição política ensaiada na plenária final de Piracicaba. Além disso, a história dessa denominação traz em si um pouco do cotidiano das Jornadas. De acordo com Gomes (2004a, 2012), esse era o nome do “troféu” – forma simbólica e jocosa de *homenagear* algo ou alguém – dado aos baianos naquela oportunidade. Gomes conta que:

Nos bastidores das Jornadas, tinha um mural, onde se deixava recados, informes e as impressões que se tinha sobre os mais diversos aspectos, um do outro. Era uma brincadeira saudável, que expressava vontades que talvez, não fosse conveniente falar abertamente. Uma válvula de escape da época, cuja referência era o cinema o Cineclubismo (GOMES, 2012).

³⁶ Título para lançamento no Brasil do filme italiano *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), de Ettore Scola.

E recorda o que aconteceu na Jornada de Petrópolis, em 1983:

Todas as delegações já chegaram, menos a baiana. Estamos dormindo, alojados num convento de freiras. Eis que adentram os baianos, com tambores multicoloridos, alegria contagiante, fitas do Senhor do Bonfim, movidos por um novo ritmo: o do Olodum. É a maior delegação que até então a Bahia conseguia levar a uma Jornada. Todos acordam, ninguém consegue mais dormir, a festa está apenas começando... No outro dia, aparece no Mural da Jornada a concessão do troféu “Feios, sujos e malvados” para a delegação baiana. O troféu, para alguns, é uma “sacação incrível, humor fino e refinado”. Para outros, dado o duplo sentido da denominação, é inegável a intenção preconceituosa e racista contra uma delegação integrada por uma maioria de negros (GOMES, 2004a, grifo nosso).

Quanto à plenária final, Gomes (2004a) relata que trabalhos transcorriam sem problemas pela primeira vez desde que ele havia começado a participar: “[...] parece que recolocávamos o Movimento nos trilhos da História. Piracicaba ficara para trás. Tinha a impressão de que conseguíramos superar o ‘racha’, o impossível estava sendo conquistado – até que fomos escolher a cidade sede da Jornada seguinte” (GOMES, 2004a).

Gomes lembra que houve duas inscrições: Ilhéus e Curitiba. De acordo com ele, o encaminhamento inicial em favor de Curitiba foi feito por Macedo, o interlocutor preferencial da *Avançar*, registrando a possibilidade de comemoração dos dez anos da Carta de Curitiba (e da reorganização do movimento). Porém, Macedo também lembrou que aquela seria uma Jornada eleitoral, e provocou os que haviam se absterido em Piracicaba, citando que em Curitiba havia pessoas experientes para organizar a eleição.

Segundo Gomes, o representante do cineclubes de Cachoeira, Bahia, Luís Antônio Costa, o “Lú Cachoeira”, aceitou a provocação. Ao fazer o encaminhamento favorável a Ilhéus, rebateu Macedo, dizendo que quem organiza a Jornada tem mais chances de manipular a condução dos trabalhos, e que essas práticas tinham de ser combatidas de forma plural, democrática e clara. E assim, diz Gomes: “o tempo ‘fechou’ novamente, o pau ‘comeu’, acabou a ‘unidade’ que havíamos demonstrado até então” (GOMES, 2004a).

O resultado é um empate na votação. Cogitou-se que a decisão ficasse a cargo da diretoria do CNC. Mas ninguém abriu mão de sua posição. Na oportunidade, Gomes, delegado do Capitães da Areia, propõe a Eufra Modesto, do Corrente Libertadora, que ambos se abstenham. Além dos dois terem origens cineclubistas semelhantes, desde 78 contavam com respeito político dentro do movimento. Para convencer Modesto, Gomes aceitou fazer uma declaração de voto, dizendo que dessa vez, ao contrário de Piracicaba, os cineclubes de periferia iriam se organizar “para vencer o leão em sua toca”, e comemorar os dez anos da Carta de Curitiba com uma nova diretoria do CNC.

Gomes narra os fatos que se sucedem:

Diante do impasse, a mesa anunciou que haveria nova votação e que haveria abstenções. Abstenções? Uma de cada lado? Será possível? A mesa ordena; “Atenção! Em processo de votação!” Silêncio geral. Voto nominal. [...] Votação por estado. [...] São Paulo por último. Até àquela altura, as posições mantinham-se as mesmas. Votação em andamento e por ordem alfabética. Letra “d” de Diogo, como vota o companheiro? Abstenção! Silêncio momentâneo, olhares estarecidos, indignação! Letra “e”, Eufraudísio, como vota o companheiro? Abstenção! De um lado, metade da plenária, inertes, olhos fixos, raiva contida, cresce a indignação; congela a imagem. Do outro lado, sorrisos contidos, uma explosão de alegria parada no ar, a imagem descongela: explode, coração!!! (GOMES, 2004a).

Gomes recorda que as Jornadas costumavam ocorrer em julho. Em setembro daquele ano, ele foi a Cachoeira, na Jornada de Cinema da Bahia. Luiz Orlando teria lhe agradecido a posição adotada em Petrópolis porque seria muito difícil organizar um evento em Ilhéus. Além da inexperiência do pessoal do cineclub local, o principal representante tinha mudado de cidade. Ele conta que naquela visita os baianos que haviam classificado a sua atitude como traição em um primeiro momento, e que por pouco não o agrediram fisicamente (“[...] um cineclubista baiano [...] partiu pra cima de nós, [...]”. O cabra chegou bem perto... A porrada dele parece que doeria, viu? Era baixinho, assim ‘troncudinho’, parecido com o Popó. Que sufoco, galera, que sufoco!”), o colocaram na parede. Teria que manter a decisão, explanada na declaração de voto que Modesto exigiu: “Vamos a Curitiba, organizados, concorrer à Diretoria do CNC” (GOMES, 2004a).

Outra consequência da Jornada de Petrópolis, segundo Gomes, é um artigo do Boletim Informativo da FPC de agosto/setembro de 83, com o título “Um ano para derrubar o Conselho”, assinado por Macedo. Gomes reproduz partes desse artigo:

A julgar pela extensa literatura que uma estranha compulsão levou certos cineclubistas a produzirem nos banheiros de Petrópolis, o ano que nos separa da próxima jornada em Curitiba será um período de intensa organização para a tomada do poder no CNC [...]. O ódio expresso nas portas das latrinas – e somente lá – se justifica apenas pela situação eventualmente angustiante em que o redator deveria se encontrar na ocasião e, naturalmente... (GOMES, 2004a).

Ressalto que, tanto o conteúdo reproduzido do artigo, quanto o comentário que segue feito por Gomes, são elementos que expõe de forma clara as chamadas “mágoas passadas”:

Hoje, isso pode até parecer um tanto quanto “hilário” (he, he, he). Mas o estilo continua o mesmo... Meu, pensa bem: o autor era uma personalidade cineclubista nacional das mais importantes. Ele se referia a metade do movimento, tinha imensa responsabilidade... Bem, deixa pra lá, vai! (GOMES, 2004a).

Então, em fevereiro do ano seguinte, Gomes deixa a *Avançar*, durante a Pré-Jornada de Vitória. Nela, ele diz que já não pode mais ficar na direção da Dinafilme, e pede demissão do cargo de administrador-geral, porque estaria se preparando para concorrer às eleições do CNC. Depois, em São Paulo, em reunião da comissão organizadora da Jornada de Curitiba, ele comparece e anuncia que estava organizando propostas para a formação de programa e de chapa para o Conselho.

A reação ao anúncio dele é um movimento pró-chapa CNC chamado *No pasarán*. De acordo com Gomes, tratava-se de uma alusão a um filme, produzido pela Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional, de El Salvador, que ele e Macedo trocaram por obras brasileiras no Festival de Havana, para ser distribuído por intermédio da Dinafilme (GOMES, 2004a).

Para ele, *No pasarán* era “pretensioso” e “démodé”. O que se apresenta de fato é a Frente Cineclubista Nacional Popular (FCNP), concebida às vésperas da 18ª Jornada de Curitiba, conforme manifesto reproduzido por Gomes: “A FCNP surge pouco antes das eleições do CNC. Nossa mobilização inicial foi, inclusive, causada pelo aprofundamento das discussões sobre a situação atual do movimento, a partir de uma reunião convocada para a formação de uma chapa para concorrer a essas eleições” (GOMES, 2004a).

A resposta é outro manifesto chamado “Não, dos Feios, Sujos e Malvados”:

Os que usam a informação como poder sobre a maioria silenciosa não perdem por esperar. O grito de revolta que a incompreensão do silêncio gera sobre a informação virá. Ai dos analfabetos que não têm acesso aos códigos dominados pelos “cultos”, deles serão sempre vítimas. Ai da razão quando não compreende a emoção. Chegará o dia em que os Feios, Sujos e Malvados saberão, mesmo emocionalmente, escolher seus aliados sinceros. Dirão NÃO à “hegemonia uniforme” imposta pelos que usam a informação como direito individual (GOMES, 2004a).

As cores do que foi o pleito eleitoral que se seguiu ficam mais vibrantes na fala do próprio Gomes:

[...] e o impossível aconteceu. Para espanto de alguns, mesmo depois de todo este processo, o pessoal da “Avançar”, chapa “Renovação”, só acreditou que realmente iríamos concorrer quando nossa chapa foi registrada no último segundo [...]. O clima dos debates era o mesmo da última plenária de Petrópolis: acirrado. Até o número de votantes era igual: par. A contagem dos votos foi feita assim: o vice-presidente da mesa era o Jaime Sodré, do Cineclub “Grande Otelo”, da Bahia, candidato a vice-presidente na chapa “Moviment/ação”, dos “Feios, Sujos e Malvados”; o Nelson Krumholz era novamente o presidente da mesa e do CNC que seria substituído, cujo candidato era Felipe Macedo; o Jaime abria o voto, e o Nelson o anunciava. Faltando dois votos para encerrar a contagem, o pleito estava empatado (GOMES, 2004a).

Quase como em um roteiro de filme, Gomes concluiu seu relato:

Jaime percebeu que um voto estava meio aberto e deu pra ele ler: abstenção. Malandramente, ele puxou o outro voto, abriu e o Nelson anunciou: “Moviment/ação.” Jaime pega o último voto, abre, lê para si, dobra o papel e o entrega ao Nelson. Na plenária, reina um silêncio tenso, clima de expectativa, apreensão. Nelson abre o voto, e a expressão do seu rosto denuncia o impacto. Ele titubeia, mas diz: “Abstenção.” Num processo legítimo, vencemos – por um voto, mas vencemos (GOMES, 2004a).

Macedo (2008) registra essa eleição como uma linha divisória que marca o que chama de fim de um período. Na visão dele, o embate principal se dá em torno do tipo de película no qual se sustentará o Cineclubismo, o 16 mm, base da Dinafilme, ou o 35 mm, padrão das produções profissionais e de mercado:

Reforçando sua própria crise, o movimento cineclubista se divide profundamente. O setor que o dirigira até então e que tenta relançar o movimento em torno da atividade em 35 mm, como base de apoio para os demais cineclubes, é derrotado por apenas um voto nas eleições da Jornada de Curitiba desse ano. A partir dessa data, os principais acontecimentos cineclubistas se darão de maneira mais ou menos isolada, realizados por cineclubes importantes, mas já praticamente sem ligação com as organizações do movimento. A nova gestão, de Diogo Gomes dos Santos, é justamente marcada pelo combate, nas Jornadas, aos cineclubes 35 mm, chamados de "burgueses" (MACEDO, 2008, p.77-78).

No texto *Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro*, Macedo (2005) avança nesse sentimento de ruptura que significou para ele a vitória de Gomes na eleição do CNC de 84. Ele enumera agentes que representavam a geração derrotada naquela oportunidade. Além dele próprio, cita Marco Aurélio Marcondes, Luiz Fernando Taranto, Antonio Claudino de Jesus, Néelson Krumholz, Marisa Anoni de Souza, Vera Moss, Ricardo Araújo, Fernando “Kaxassa”, Marcos Valério Guimarães, Antonio Gouveia Jr., e Carlos Seabra (MACEDO, 2005a).

Contudo, a crítica mais contundente dele a respeito desse processo de 84 e suas consequências está em um artigo de 2004. Nele, Macedo (2004a) primeiro faz uma avaliação da postura eleitoral do grupo liderado por Gomes: “Uma característica política ‘vencedora’ dos Feios, sujos e malvados era que não debatiam em público suas ideias – nem rebatiam as propostas dos adversários – eles se ‘prepararam’ e ganharam por um voto, sem discussão” (MACEDO, 2004a).

Depois, configurando o momento histórico do Cineclubismo na época, refere questões que estavam presentes naquele cenário: a redemocratização do país, o começo da rediscussão dos rumos do Cinema Brasileiro e da Embrafilme, a crise do 16 mm e o surgimento dos

cinelubos em 35 mm. Em seguida, Macedo aponta os equívocos cometidos frente a esse contexto:

O sectarismo e estreiteza dos Feios, sujos e malvados afastou de imediato os cineclubes 35 mm – justamente os cineclubes mais sólidos e experientes que estavam criando salas nessa bitola dentro de um projeto de apoiar a grande maioria, em 16 mm, e tentar ampliar a ação da Dinafilme, criando bases econômicas mais fortes e independentes para o movimento. Mas aquele “novo” CNC também deixou estiolar-se o diálogo com o resto do Cinema Brasileiro, perdeu os canais de negociação com o Estado, foi reduzindo um forte movimento cultural nacional a um grupo estreito e sem representatividade. Dividiu, enfraqueceu e isolou o movimento cineclubista brasileiro [...] (MACEDO, 2004a).

Ressalto que quando entrevistei Felipe Macedo, em 2014, ele reiterou esse conjunto de críticas efetivadas em diferentes momentos (2004a, 2005a, 2008) a respeito deste período de disputas no Cineclubismo Brasileiro.

Por sua vez, Gomes (2004a) procura trazer dois documentos que caracterizam a divisão havida no movimento cineclubista. Após a Jornada de Curitiba, a FCNP lança o texto *CNC: fisiologismo e oportunismo ganham por um voto*: “Disso tudo resultou uma chapa de um homem só”. Ao mesmo tempo, o Boletim do Cineclub de Maringá, de setembro de 84, vai pela linha contrária: “O ‘novo’ venceu o ‘velho’, como sempre acontece. É infalível. O ‘velho’ é a estagnação, a burocracia, o passado – já cumpriu seu papel. O ‘novo’ tem roupas coloridas, é descontraído, tem a cabeça aberta e o futuro nas mãos” (GOMES, 2004a).

Em relação às posições político-partidárias, os episódios que começam em Piracicaba, 82, chegando até Curitiba, 84, também requerem uma observação. Enquanto nos anos 70 a presença observada no Cineclubismo é a do PCB, nos anos 80, agentes, relações, posições, recursos, capitais, valores, estratégias e *habitus* do movimento cineclubista se espriam por outras siglas que surgiam.

Gomes conta que muitos cineclubes de periferia, em São Paulo, tinham se transformado em diretórios do PT, do PCB e do Partido Comunista do Brasil (PC do B). Na Jornada de 82, nos ônibus que faziam o traslado do alojamento para as plenárias, cantavam-se duas músicas: “Uma: ‘Petê-petê, pe-tê-pe-tê!... Petê-petê, pe-tê-pe-tê!... Petê-petê, pe-tê-pe-têeeee!...’ A outra era sempre em resposta: ‘Pra que petê, pe-tê-pe-tê?... Pra que petê, pe-tê-pe-tê?... Se-nós-te-mos-o-pe-cêeeee!’” (GOMES, 2004a).

De outra forma, Gomes diz que os *Feios, Sujos e Malvados* nunca foi uma facção política dentro do Cineclubismo, mas uma reação. Para ele, era inaceitável que um grupo se mantivesse único e exclusivo no poder, em detrimento de novas lideranças. Gomes define que a *Avançar* reunia os militantes do PCB dentro do movimento cineclubista, exceto os mineiros.

Todavia: “Se o Partidão sabia disso e consentiu, não sabemos” (GOMES, 2004a). Em contraposição, Gomes descreve os *Feios...* como um grupo suprapartidário: “tinha gente de todos os lados [...]. Tinha militantes do PCB, do PC do B, do PMDB³⁷, do PT, do PSB³⁸, e tinha gente sem filiação partidária” (GOMES, 2004a).

Por outro lado, Macedo (2004b) em resposta ao texto de Gomes (2004a), descarta um suposto conflito entre um grupo representante do PCB e outro dos cineclubes de periferia:

[...] é uma peça de ficção como outra qualquer, costurando datas reais com a versão que você resolveu dar à história do movimento cineclubista, em que naturalmente você é o grande protagonista e “única unanimidade nacional”, incentivado pelo povo e por companheiros que sua memória seleciona, convenientemente esquecendo alguns dos mais, digamos, discutíveis. Afinal, entra quem quer nessa sua onda de cineclubes operários e de periferia perseguidos por um PCB “hegemônico” (seja lá o que você queira dizer com isso), ubíquo e racista (MACEDO, 2004b).

Dando continuidade às disputas de poder no CNC nos anos 80, Gomes (2012) conta que no pleito seguinte elegeu seu sucessor, José Gil de Almeida³⁹, para o biênio 86-88. Mas, depois rompeu com Gil de Almeida, “que demonstrava pouca habilidade para o exercício da democracia dentro do movimento, com ações que não respeitavam os Estatutos do CNC” (GOMES, 2012).

Macedo (2008) avalia com contundência esse período:

Cada vez mais enfraquecido, na Jornada de Brasília, em 1986, é eleita, com apoio da então direção do CNC, uma diretoria meio anedótica, na verdade trágica para o movimento: um grupo originário do Paraná, que se vangloria de ser financiado pelo presidente da Líbia, dublês de fascistas e fundamentalistas (andavam armados, combatiam os cineclubistas judeus e desprezavam as mulheres, “que são inferiores pois adoecem uma vez por mês”) (MACEDO, 2008, p.78).

Gomes (2004a) se contrapõe de forma veemente a acusação de que Gil de Almeida seria terrorista ou fascista. Sobre Macedo diz: “O cavalheiro que levanta e propaga uma mensagem como esta, nos dias de hoje, pode muito bem ser comparado com outro cavalheiro

³⁷ Partido do Movimento Democrático Brasileiro.

³⁸ Partido Socialista Brasileiro.

³⁹ José Gil de Almeida foi funcionário do extinto Banco do Estado do Paraná (Banestado). Ele participou da criação do cineclubes Maringá em 1974. Gil de Almeida relembra que havia perseguição por conta das atividades envolvendo o cineclubes local. Foi presidente deste cineclubes de 81 a 84, coordenador estadual da Federação Paranaense de Cineclubes de 85 a 90, tendo em 86 ocupado, simultaneamente, a presidência do CNC. Autor do livro “A História do Movimento Cineclubista no Paraná”, lançado em 2008. Hoje mantém o jornal Água Verde em Curitiba, o jornal de bairro mais antigo de Curitiba, com 23 anos de circulação ininterrupta (PRADO, 2014).

da mesma estirpe, G. W. Bush⁴⁰. Posição de intolerância como esta é no mínimo indigna” (GOMES, 2004a).

Todavia um ponto em comum uniu Gomes e os *Feios...* e a *Avançar*: o desrespeito de Gil de Almeida aos estatutos. Assim, formaram uma frente ampla com o propósito de derrubá-lo na 21ª Jornada em Curitiba, 87. Segundo Gomes (2012), na eleição de uma nova diretoria, a *Avançar* não quis compor uma chapa de unidade, e foi para o enfrentamento. Os *Feios...* teriam avaliado que o melhor era abrir espaço para quem quisesse assumir a direção do CNC naquelas condições. A chapa com Antonio Claudino de Jesus na presidência toma posse com menos de um terço dos votos válidos. No ano seguinte, realiza-se a 22ª Jornada Nacional, em Campinas, e elege-se Fernando “Kaxassa” José da Silva para presidência. Gomes sobre o episódio diz que Kaxassa “recebeu a ‘chave’ já com as luzes apagadas”, eis que a Jornada estava “esvaziada” e “o movimento em frangalhos” (Gomes, 2012).

Macedo (2008) narra esse final dos anos 80 como uma época de desarticulação do movimento cineclubista. Em relação à Jornada de Curitiba, registra a substituição da diretoria destituída por um colegiado de antigos dirigentes do CNC com mandato-tampão. Sobre Campinas, lembra que estavam sendo comemorados 60 anos de Cineclubismo, o que também era uma tentativa de reerguimento moral. No entanto, julga que já era tarde:

[...] em 1989 realiza-se uma última e melancólica Jornada em Vitória, ES, e é eleita uma diretoria que mal chega a assumir e já não consegue reunir forças suficientes para manter os cineclubes atuando como um movimento. Vão se passar 14 anos até os cineclubes se reunirem novamente [...] (MACEDO, 2008, p.78).

4.4 DE VOLTA A 2003

Como visto o ano de 2003 para o movimento cineclubista representa o fim de um hiato de 14 anos (1989-2002) do ponto de vista de articulação e organização. Verificar e analisar os interesses no jogo que se segue implica em ter conhecimento prévio das disputas anteriores: as que dominaram o movimento cineclubista até o final dos anos 1980, as resultantes de encontros e desencontros que surgem a partir do final do século XX e as que acompanham a eleição presidencial de Lula e do PT. O que poderá se chamar então de campo do Cineclubismo Brasileiro é/será as relações objetivas entre agentes que disputaram e continuam disputando esses interesses, bem como entre aqueles que estão entrando ou

⁴⁰ George Walker Bush, presidente dos Estados Unidos da América entre 2001e 2009.

entrarão, ocupando posições, preservando ou transformando esse espaço. E tudo que daí decorre.

Retorno, portanto a 21 de agosto de 2003, à reunião em Brasília, organizada por Nunes, que tem o caráter de Pré-Jornada. Gomes (2004a) registra que propôs naquele momento a vinda de Macedo para a Jornada que ocorreria adiante, sugerindo que ele fosse homenageado. Diz Gomes: “Imaginei que o distanciamento⁴¹ lhe conferia posição privilegiada, e que aquela posição, proposta em Piracicaba⁴², poderia agora ser reeditada” (GOMES, 2004a).

Esse registro demonstra como as relações objetivas do tempo das “mágoas passadas” continuavam presentes dentro dos limites, das fronteiras, do Cineclubismo Brasileiro. Como Pimentel (2012) narra:

Após esta reunião iniciou-se, em vários estados, mas principalmente naqueles que historicamente lideraram e/ou tiveram grande peso político nos processos eleitorais do CNC realizados do final dos anos 70 até a total desarticulação da entidade ocorrida em 1989, um processo de intensa articulação, mobilização de “bases” e “eleição” de delegados para o Encontro. **Historicamente “dividido”, tais movimentações, articulações e mobilizações, se mostraram, desde o princípio, especialmente conflituosas no estado de São Paulo, onde remanescentes dos “grupos liderados” por Diogo Gomes dos Santos e por Felipe Macedo, mesmo após 15 anos, ainda mantinham o mesmo antagonismo, divergências e desconfianças mútuas** (PIMENTEL, 2012, grifo nosso).

No dia seis de setembro, a Cecisp realiza um seminário chamado *Olhar sobre Telas*, no Espaço Unibanco, para discutir a reorganização dos cineclubes e elaborar as teses que seriam defendidas durante a Jornada Nacional que se avizinhava. Gomes (2012) relata que a ideia era lançar “a semente”, “impulsionar as coisas”, “pôr em prática” os objetivos (GOMES, 2012).

Neste evento, Diogo Gomes, Jean-Claude Bernardet, Assunção Hernandez Moraes de Andrade, Jairo Ferreira (1945-2003) – falecido em 25 de agosto daquele ano – são homenageados. Segundo Gomes, Bernardet chamou a atenção para o “clima nostálgico que rondava o ar”, e falou dos cuidados que deveria se ter com “o novo e as novas tecnologias” em um país, que estava em processo de mudanças (GOMES, 2012). De certa forma, essas alertas antecipam, ainda que amenamente, algumas das disputas do período de rearticulação do movimento cineclubista.

⁴¹ Macedo estava no Canadá, fazendo uma pós-graduação na Universidade de Montreal.

⁴² Jornada de 1982.

Ocorre ainda a exibição do filme *Greve* (1979), de João Batista de Andrade, em 16 mm, com a sala lotada, de acordo com Gomes, “por boa parte de figuras do cinema paulista, autoridades e cineclubistas céticos – que não tinham aparecido até então” (GOMES, 2012).

Gomes ilustra outros aspectos desse seminário:

Já podíamos dizer: “Os cineclubes estão de volta”. Ali foi cunhada a expressão “Os Dinossauros”, pela Jornalista Maria do Rosário Caetano nesta frase: “Gente estou no meio dos cineclubistas históricos, vocês são verdadeiros Dinossauros! Uma bela homenagem, obrigada!” Ali também, Jean-Claude Bernardet, chamava atenção para um clima nostálgico que rondava o ar e dizia dos cuidados que devíamos ter, com o novo e as novas tecnologias em país em franco processo de mudanças [...] (GOMES, 2012).

Jeosafá Gonçalves lê o manifesto de rearticulação, que leva o nome do seminário e, segundo Gomes, recebe o apoio de toda a comissão de organização da Jornada de Brasília. (GOMES, 2012). Este manifesto está na íntegra no Anexo A dessa dissertação.

Destaco duas partes que correspondem a crenças, investimentos e interesses em torno dos quais as disputas no Cineclubismo nacional se articulam: o Cinema Brasileiro e as Políticas Públicas.

SE NÃO CRIARMOS UMA TELA PRIVILEGIADA PARA O CINEMA BRASILEIRO, ELE NUNCA DIALOGARÁ COM O SEU PÚBLICO, PORQUE O SEU PÚBLICO NATURAL ESTÁ CONDICIONADO A VER O FILME ESTRANGEIRO – AMERICANO -. SEMPRE QUE O FILME BRASILEIRO CHEGOU AO SEU PÚBLICO, ELES SE ENTENDERAM MUITÍSSIMO BEM.

E:

[...] Um dos pilares da democracia em qualquer nação é o estabelecimento de uma política pública capaz de incentivar a pluralidade de suas manifestações culturais, nas quais a produção local encontre mecanismos que garantam sua difusão, em oposição à tendência monopolista do mercado, que cria obstáculos para que as particularidades vivam e floresçam, tendência que esmaga manifestações comunitárias em favor da “hamburgerização” global, que substitui o indivíduo pelo consumidor, e que despreza o homem como ente histórico, portador de necessidades culturais essenciais, cerne de sua própria identidade (SEMINÁRIO DA CECISP, 2003, grifo em maiúsculas do autor).

Entre a reunião de agosto e a Jornada de Brasília, há ao menos dois episódios que me parecem relevantes porque neles as relações entre agentes que disputam interesses e o poder no Cineclubismo Brasileiro aparecem bem caracterizadas. Gomes (2012) descreve que na Pré-Jornada, conversou com Orlando Bomfim Netto sobre a necessidade de trazer Antonio

Claudino de Jesus para aquele processo. Após um período sem manifestação de Bomfim, Gomes consegue o telefone do Claudino e liga:

A pessoa que me atendeu, anunciou quem estava do outro lado, por três ou quatro minutos o telefone ficou em silêncio, mudo... Algum tempo depois... A mesma voz gentilmente anunciou: Por favor, aguarde mais um pouquinho, ele está muito emocionado (devo dizer que não foi o único). Destaco-o por motivos óbvios e que adiante melhor entenderão. Apesar das nossas diferenças, estava ligando para um amigo, digo: um grande e querido amigo e esse foi o tom de nossa conversa, por quase uma hora. Marcamos de nos encontrar no Rio de Janeiro (GOMES, 2012).

Gomes articula com amigos comuns o encontro no Rio de Janeiro. No aeroporto Santos Dumont, ele recepciona Claudino de Jesus: “Ao nos cumprimentarmos, nos abraçarmos; nossos corpos tremiam de emoção; que ainda julgo verdadeiras. Com este ar de alegria, emoção e fraternidade que sempre nos marcou, fomos para a reunião com o pessoal do Rio” (GOMES, 2012).

Gomes também relata um telefonema que recebeu uns quinze dias antes da Jornada:

A voz do outro lado disse (não leiam ao pé da letra):
 - É o Diogo?
 - Sim... (ele corta)
 - Seu filho da puta, então vocês estão reorganizando os cineclubes, vão para Brasília e pensam que vão me deixar fora dessa é?
 - Um filho da puta a mais, um a menos, e cada vez chegando mais, né, ô Pimentel... O problema é que não tenho contato de todos... (Confesso aqui que fiquei tentado a chamá-lo pelo nome do troféu que ganhou numa dessas Jornadas que o consagrou no movimento: “Eterno Pimentelho”. Faço agora em forma de homenagem. [...]) (GOMES, 2012).

Gomes classifica essa conversa como “cordial”, “tranquila, sincera e festiva”. Relatou a Pimentel que estavam chamando todos, e que as condições de ida de avião ficaram por conta do MinC e do Festival, mas que as vagas para isso já estavam fechadas. No entanto, a hospedagem e alimentação estavam garantidas. De acordo com Gomes, Pimentel foi a Brasília com recursos próprios (GOMES, 2012).

Sem entrar no mérito desse telefonema, Gomes, Pimentel, Macedo, Claudino e muitos outros participam da 24ª Jornada Nacional de Cineclubes, o encontro inicialmente pensado por Leopoldo Nunes. Realizada entre 20 e 23 de novembro de 2003, no Hotel Nacional, o evento entrou na programação do 26º Festival de Cinema Brasileiro de Brasília. Gomes (2004b) registra que estiveram presentes 101 participantes, de quinze unidades da federação. Ele ressalta as presenças de Juan Carlos Arch, presidente da Federação Argentina e secretário

para a América Latina e o Caribe da FICC, e Felipe Macedo e Deisy Velten⁴³, residentes no Canadá, além de diversos cineastas (GOMES, 2004b).

No relato de Pimentel (2012), cerca de 50 cineclubes em atividade estiveram representados. Conforme a narrativa dele, duas teses divergentes dividiram esses participantes. Uma, que corresponderia à comentada combinação estabelecida na reunião de 21 de agosto, defendendo a realização durante o encontro de assembleias gerais de mudança nos estatutos e de eleição para o CNC. E outra, que acabou prevalecendo, sendo aprovada por aclamação pela plenária, propondo que a reorganização da entidade precisava passar por um processo mais orgânico. Seu cerne era a eleição de uma comissão nacional de rearticulação, visando organizar, em 2004, uma Pré-Jornada e a 25ª Jornada, quando a reforma estatutária e a eleição da diretoria aconteceriam. Ou seja, como diz Pimentel, se existia acordo, ele não foi cumprido (PIMENTEL, 2012).

Gomes (2012) conta que foi para Brasília para celebrar o renascimento dos cineclubes. Isso começava pelas homenagens de algumas personalidades escolhidas: Felipe Macedo, por iniciativa tomada no encontro chamado de Pré-Jornada por ele e Antenor Gentil Júnior; Marialva Monteiro, do Cineduc⁴⁴, do Rio de Janeiro; Máximo Barro⁴⁵, da Fundação Álvares Penteado (FAAP); e Claudino de Jesus, que teria sido incluído, quando da organização do cerimonial de abertura, por sugestão de Marcos Valério Guimarães.

Segundo Gomes:

Com exceção do Felipe Macedo, todos entenderam que aquele era um momento que reconhecíamos, neles, os relevantes serviços prestados ao Movimento. Pela cara e pela fala, no seu direito, Felipe diz que entendeu, mas ironizou. Registra-se: Quando Felipe, vindo do Canadá, chegou a Brasília, acompanhado de sua companheira, Deisy, fiz questão de ir cumprimentá-los (GOMES, 2012).

No texto de Gomes (2004a), igualmente há a referência a Deisy Velten. Isso foi motivo de resposta naquela oportunidade por parte de Macedo (2004b), que disse que poderia deixar passar o fato de Gomes mencionar ser autor da proposta de vinda de “Felipe Macedo e sua companheira” para a Jornada. Macedo qualifica essa alusão como uma má disfarçada,

⁴³ Deisy Krüger Velten começou sua trajetória cineclubista nos anos 1980 no Espírito Santo, chegando à secretária-geral da federação estadual. Em São Paulo, além de dirigir a Federação Paulista, Deisy fundou os cineclubes Oscarito e Elétrico (MACEDO, 2004b).

⁴⁴ O Cineduc – Cinema e Educação – é uma entidade sem fins lucrativos, fundada em 1970, e declarada de utilidade pública por lei municipal do Rio de Janeiro, em 84. É o representante brasileiro junto ao *Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse* (CIFEJ), órgão da Unesco com sede em Montreal. Tem como missão promover a reflexão sobre as linguagens audiovisuais com o público infanto-juvenil e educadores, formais e informais, a fim de contribuir no processo educativo transformador, através do desenvolvimento da consciência crítica e da expressão criativa (CINEDUC, 2014).

⁴⁵ Um dos cineclubistas mais idosos em atividade no país na época.

machista e preconceituosa tentativa de reduzir a importância de Deisy, dando uma conotação de favor e mordomia para a presença dela. Ele esclarece que Deisy recebeu convite separado da Cecibra, da SAV e do Festival. E sobre a homenagem, Macedo a classifica como “de tipo funéreo, a ideia era me enterrar de vez, como ficou claro em Brasília” (MACEDO, 2004b).

Gomes (2004b, 2012) descreve que a Jornada acontecia em uma sala que ficava ao lado dos locais de debates do Festival de Brasília. Isso possibilitou que diversos representantes do cinema brasileiro passassem pelo encontro cineclubista para saudar aquela iniciativa (GOMES, 2012). “De maneira entusiástica e muitas vezes carinhosa, fomos recebidos por cineastas como Guido Araújo, Maurice Capovilla, Tizuka Yamazaki, Leopoldo Nunes, Marcelo Lafitte e Assunção Hernandez” (GOMES, 2004b).

Gomes (2012) expõe ter sido convidado por Pimentel para participar de uma reunião no quarto de hotel onde estava Macedo. Havia entendido que seria uma conversa entre poucas pessoas, mas quase não conseguiu entrar. Ao chegar lá, o encontro estava no fim. Notou que as “poucas pessoas” eram as que no tempo das “mágoas passadas” haviam ficado do lado oposto ao seu, exceto por alguns novatos, como ele refere. Na opinião de Gomes: “Foi uma conversa, [...], no lugar errado e na hora errada”. Para ele, “não era uma Jornada tradicional cineclubista com as articulações políticas, conchavos, etc.”. (GOMES, 2012).

A posição dele era de que qualquer decisão deveria ser tomada na plenária. Nessa descrição, Gomes assume a tese vencedora, mostrando-se aliado aos que queriam eleger uma comissão nacional, deixando a reforma estatutária e a eleição da diretoria para 2004. Outra decisão que considerava relevante era a do local que sediaria esses eventos (GOMES, 2012).

Observo que a divisão no contexto paulista continuava evidente como nos anos 80, mas, de acordo com quem conta a história, por vezes, São Paulo é tratado como um grupo só. O próprio Gomes diz algo nesse sentido sobre a Jornada de Brasília: “Claro que até hoje, muitos ainda dizem que São Paulo foi arrogante, que já estávamos pensando no poder e nos conceituam da pior maneira possível. Mas, o mais grave é que tentam nos ignorar, tentam fingir que não existíamos...”. Ele lembra uma intervenção de João Batista de Jesus Felix:

[...] no meio do auditório, com a plenária ensandecida, ele com aquela potência de voz que Deus lhe deu, faz-se respeitar e a plenária silencia e ouvem-no dizer [...]: - “Peraí gente! Eu não acredito no que estou ouvindo! Vocês são muito caras de pau. Isso é demais. Vocês estão querendo o quê afinal? Só porque delegação de São Paulo veio organizada, vocês querem sacrificá-la? Além dos que vieram de avião; São Paulo foi o único Estado que trouxe um ônibus cheio de cineclubistas. Porque São Paulo pensa, trouxe uma revista⁴⁶ [...], trouxe banners, trouxe camiseta, vocês querem prejudicá-los...?” (GOMES, 2012).

⁴⁶ Revista Cineclubes Brasil: <http://www.cineclubesbrasil.com.br>.

Após isso, Gomes justifica que a proposta de São Paulo saiu vencedora porque “a plenária recobrou a razão”, e não porque se formou “um rolo compressor”. Recorda ainda que na reunião no quarto de Macedo houve o reconhecimento da capacidade de São Paulo para organizar uma Jornada eleitoral, onde se deliberaria a reorganização do CNC, mudanças nos estatutos, e a eleição de uma diretoria. Gomes cita de memória que Macedo ao final do evento teria lhe dito que: “No que pese nossas diferenças, eu sei que teremos a próxima jornada e vai acontecer, vocês fazem, isso eu sei” (GOMES, 2012).

Pimentel (2012) e Gomes (2012) trazem os resultados finais da plenária deliberativa da 24ª Jornada. A Pré-Jornada no ano seguinte seria sediada em Rio Claro, e organizada pelo CREC, com a coordenação executiva de Pimentel. A 25ª Jornada seria em São Paulo, organizada pela Cecisp e coordenada pela comissão nacional de rearticulação do Cineclubismo Brasileiro, formada por: Antonio Claudino de Jesus; Diogo Gomes dos Santos; Antenor Gentil Júnior; Luiz Orlando da Silva; Hermano de Figueiredo Mendes; e dois novatos, representando o estado do Rio de Janeiro, Débora Butruce⁴⁷; e do Rio Grande do Sul, Luiz Alberto Cassol⁴⁸, (PIMENTEL, 2012; GOMES, 2012). Por fim, foi deliberado que essa comissão deveria chamar todos os cineclubes, cineclubistas, grupos, coletivos e iniciativas que pudessem, em algum momento futuro, vir a ser um cineclubes, e que não caberia àquela comissão definir o que seria ou não um cineclubes (GOMES, 2012).

A plenária também aprovou o conteúdo do documento final da 24ª Jornada Nacional denominado Carta de Brasília que está no Anexo B dessa dissertação. Essa Carta difere pouco do manifesto do Seminário *Olhas sobre Telas* de meses atrás.

⁴⁷ Débora Butruce é mestre em Comunicação e graduada em Cinema pela UFF. Sua atuação cineclubista se consolidou a partir de 2002, como fundadora do Cachaça Cinema Clube, um cineclubes que privilegia curtas brasileiros, e após as sessões promove degustação de cachaça e uma festa, no cinema Odeon, na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Butruce é coordenadora do acervo do Centro Técnico Audiovisual (CTAV), sendo que está nesta instituição desde 2007. Também exerce a função de coordenadora técnica da digitalização de conteúdos audiovisuais da Cinemateca Brasileira e da restauração de títulos do acervo Cinédia. Trabalhou no Arquivo Nacional, de 2002 a 2006, e na cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), entre 2001 e 2002, além de em acervos particulares como o da Luiz Carlos Barreto Produções. Desde 1995, atua como diretora de arte em filmes de curta-metragem (CACHAÇA CINEMA CLUBE, 2014; UNIVERSO PRODUÇÃO, 2011).

⁴⁸ Luiz Alberto Cassol, presidente do CNC na gestão 2010-2012, considera-se cinéfilo desde a infância. Começou como cineclubista em 93, quando ingressou na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e passou a frequentar o cineclubes Lanterninha Aurélio como expectador. Com a interrupção das sessões do Lanterninha, Cassol fez parte do grupo fundador de um novo cineclubes, o Otel. Nessa época, passou a tomar parte das atividades de organização, ampliando sua participação cineclubista. Nos anos seguintes também trabalhou como realizador audiovisual e organizador de festivais. É a partir da rearticulação do Cineclubismo Brasileiro, que acontece o seu envolvimento com a política do movimento, sendo um dos representantes do RS na retomada. Após duas gestões na vice-presidência do CNC, Cassol chegou à presidência. Sua indicação foi apoiada por Antonio Claudino de Jesus, presidente do Conselho até então, e o responsável pela preparação e formação dele para o cargo. Em 2011, foi convidado pelo secretário da Cultura, Luiz Antonio de Assis Brasil, para o cargo de diretor do Instituto Estadual de Cinema (Iecine), do RS (BALDINI, 2012, p.94-95).

O recomeço, a rearticulação, a reorganização, a retomada do Cineclubismo Brasileiro em 2003 se encerra como um prólogo para primeira Jornada eleitoral do movimento cineclubista no século XXI, que será realizada no ano seguinte. Antigos e novos agentes estabelecem e restabelecem relações, assumem ou reassumem posições. Fronteiras se delimitam em uma estrutura contemporânea, construída a partir de disputas históricas, mas não só por elas. Tudo agora remetendo ao ano de 2004.

4.5 CAUIM, CREC, FALCATRUA E MUITA DISCUSSÃO

Em 2004, a reinauguração do cineclube Cauim em Ribeirão Preto é uma das primeiras consequências da rearticulação iniciada no ano anterior. No dia 13 de fevereiro, o renascimento desse cineclube histórico justifica a participação de sua principal liderança, Fernando “Kaxassa” José da Silva, na reunião de 21 de agosto do ano anterior, conforme relatou Gomes (2012). Na cidade onde o então ministro da Fazenda Antônio Palocci havia sido prefeito até 31 de março de 2002, o cineclube onde Leopoldo Nunes morou e iniciou na atividade cineclubista estava de volta.

Fabiana Assis (2009), em reportagem sobre o aniversário de 30 anos do Cauim, conta que, com base nas leis de incentivo fiscal, o cineclube conseguiu uma sala com 808 lugares do Cine Bristol no centro de Ribeirão Preto, “que tinha fechado e depois, como tantos outros, virou igreja”. Consta que o dono era conhecido de “Kaxassa”, e preferiu fazer uma parceria cultural a vender o prédio (ASSIS, 2009).

A edição número 2 da revista Cineclube Brasil, de abril de 2004, registra que um espaço com aquela dimensão era “uma ousadia”, “quando a tendência é justamente o contrário, várias pequenas salas em lugares de grande concentração”. Assim, o Cauim, além de tudo, estava recuperando uma tradição de cinemas de rua. Na reabertura foram exibidos os filmes *A Lata* (2003), curta-metragem de Nunes, e *Latitude Zero* (2001), de Tony Venturi. E, no final de semana, *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, e a reprise da obra de Venturi (CINECLUBE BRASIL, 2004a, p.18).

Assis (2009) expõe que o renascimento implicou uma mudança de proposta. Nos anos 80, havia o projeto *Cauim Discute*, que levantou temas importantes como a constituinte, o índio, a mulher e o negro. Em suma, uma prática cineclubista alternativa e engajada, que se modifica no século XXI:

“Antigamente, era mais filme europeu, filme brasileiro, filme alternativo, porque antes tinha muita sala no centro”, lembra Kaxassa. Agora, “blockbusters” como “X-Man Origins” [sic], “Wolverine”, “Se Eu Fosse Você 2”, “Uma Noite no Museu 2” ou “Quem Quer Ser um Milionário”, levam ao cinema mais de 60 mil pessoas por mês. De graça! Na semana passada, o Cauim conseguiu passar a “Era do Gelo 3”, antes dos cinemas comerciais da cidade. Resultado: até seis sessões por dia, todas lotadas (ASSIS, 2009).

A recuperação do cineclube Cauim ilustra em parte o momento que se vivia: rearticulações, recomeços, retomadas... No entanto, como estava claro desde 2003, isso também significava permitir que disputas antigas tivessem lugar na estrutura de relações no campo, ao mesmo tempo em que possibilitava a entrada de novos agentes neste espaço.

No cenário principal surgido com a constituição de uma comissão nacional de rearticulação do movimento cineclubista ao final da Jornada de Brasília, esta se pôs a dar conta de suas tarefas, de acordo com as possibilidades que lhe eram colocadas: a organização de uma Pré-Jornada e da 25ª Jornada Nacional de Cineclubes. Macedo (2005) pontua que isso ocorre em meio há três grandes grupos, que desde o ano anterior já era possível identificar:

1. os cineclubistas mais antigos, com muitos dos que dirigiam o movimento entre 1974 e 84 [...] e que, na maioria dos casos, apenas começam a organizar seus cineclubes a partir deste ano, em várias partes do País;
2. os cineclubistas que gravitam em torno do [Cecisp] e da liderança de Diogo Gomes dos Santos, presidente do CNC na gestão 84/86, a que se somam novas iniciativas impulsionadas por um segmento do [PC do B], também principalmente em São Paulo;
3. os cineclubistas surgidos nos últimos anos (desde o final dos anos 90), bastante ligados à realização de filmes e a novas experiências técnicas e de organização: destaca-se o Rio de Janeiro, com o maior número de entidades, mas igualmente o Rio Grande do Sul e vários outros estados (MACEDO, 2005a).

Na avaliação de Macedo, os dois primeiros grupos – que recorro, representam de certa forma a *Avançar* e os *Feios...*, respectivamente – apresentam dificuldades de entendimento entre si, o que se reflete em alguns dos novos cineclubes, com um pouco de retração do ponto de vista da motivação para atuar no movimento. Outra crítica dele sobre esse período é de que a comissão teria se afastado em alguns momentos dos objetivos do mandato a ela investido ao negociar com o governo federal um projeto de organização de cineclubes em todo o país não debatido no âmbito maior do Cineclubismo Brasileiro (MACEDO, 2005a).

Quanto à primeira tarefa da comissão de rearticulação, no final do mês de março, Pimentel (2004a), como coordenador executivo, lança a convocatória para a Pré-Jornada Nacional de Cineclubes, em Rio Claro, que aconteceria de 29 de abril a 1º de maio, organizada pelo Centro Rio Clarensense de Estudos Cinematográficos (CREC) e outras entidades. A Pré-Jornada é chamada com o caráter de instância de avaliação e discussão de

temas e experiências para o encaminhamento do processo de reorganização e de deliberação, visando a Jornada Nacional:

[...] podendo dela participar todos os cineclubistas brasileiros, experiências cineclubistas, realizadores e organizadores do setor de audiovisual e demais interessados em debater seu temário [legislação nacional, formas de organização e de representação do Cineclubismo, projeto nacional cineclubista], avaliar as experiências e as formas de organização históricas, apresentar e discutir sugestões de reestruturação e encaminhar formulações políticas que contribuam para a consolidação do movimento cineclubista e sua inserção efetiva nas diferentes instâncias governamentais e não governamentais do audiovisual brasileiro (PIMENTEL, 2004a).

Antes da realização do encontro, Macedo (2004c), morando em Montreal, no Canadá, impossibilitado de comparecer a Rio Claro, escreve um artigo com o título de *por um CNC modelo 2004, cavado, godê*, que seria uma homenagem e alusão a um manifesto dos homossexuais presentes na Jornada de Campo Grande, em 1981. Neste extenso texto, ele aprofunda críticas e expõe seu ponto de vista do que espera da Pré-Jornada. Suas preocupações giram em torno de matérias como a democracia, a relação com o Estado, a organização do movimento e o projeto nacional cineclubista (MACEDO, 2004c).

Em sua análise, considera que desde a Jornada de 2003 até aquele momento, o período foi mal aproveitado no sentido do fornecimento de elementos, comunicados e informações que possibilitassem que os cineclubes pudessem participar melhor preparados do evento em Rio Claro. Ressalta a precariedade e a falta de sistemática desse processo, adstrita a um único relatório da comissão de rearticulação, distribuído em março, concluindo que:

Com isso, coisas fundamentais – principalmente um Plano Nacional de Cineclubismo [...] – não foram discutidas amplamente, não contaram com a contribuição e crítica da maioria dos interessados e até poderão vir a ser aprovadas numa reunião – a Pré-Jornada – que, ainda que eventualmente reúna muita gente, não é (e nem seria o caso) representativa e tem como atribuição, tirada na Jornada anterior, apenas de preparar a Jornada, o congresso deliberativo por excelência dos cineclubes (MACEDO, 2004c).

Na sequência, o exame de Macedo sobre o momento avança justamente pelas formas de tomada de decisão que a organização do Cineclubismo Brasileiro requeria. Para isso, ele lembra que a Pré-Jornada é uma oportunidade para reunir cineclubistas e propiciar uma maior aproximação com o processo de preparação da Jornada. No entanto, ela é na essência um encontro ampliado da comissão de rearticulação, cujos integrantes são os únicos com direito a voto (MACEDO, 2004c).

Para Macedo, eventos são espaços interessantes e saudáveis para que todos possam se expressar, mas considerava indispensável à criação de canais de deliberação que representem o que chama de “cineclubes reais, atuantes”. Nas suas palavras: “o processo [...] deve ser conduzido por cineclubes comprovadamente em atividade, não por personalidades, ex-cineclubistas, especialistas, ou por cineclubes que serão criados nos próximos dias. Esses, como eu, devem ter o mais amplo direito à palavra, mas não ao voto”. Macedo usa um mantra para reforçar esse conceito em diversos pontos do artigo: “Cada cineclubista um voto. Voto só para cineclubista” (MACEDO, 2004c).

Naquele momento, a questão da (in)dependência do movimento cineclubista em relação ao Estado já era objeto de apreciação por parte de Macedo. A inflexão de posição do campo de poder em relação à atividade cineclubista no país que identifiquei em 2003 é vista por ele como razão para expectativas e oportunidades inéditas, mas não passível de complicações:

A existência de recursos a distribuir – ao invés de recursos a reivindicar, como seria o normal – principalmente diante de um movimento não organizado, sem representatividades definidas, em que faltam critérios transparentes e democráticos de participação, pode dar origem a iniciativas apressadas, mal planejadas, inadequadas e com poucos resultados. E uma verba mal aplicada pode comprometer não apenas aquilo em que foi utilizada, mas até o processo de reorganização do movimento ou seu relacionamento posterior com o Governo e com o Estado (MACEDO, 2004c).

A meu ver, Macedo tenta expor neste trecho parte das contradições presentes naquele momento. Por um lado, a esperança de um novo tempo, que trazia junto um volume de investimentos para o qual o movimento cineclubista não tinha organização e preparo para gerir. Por outro, naquela solução, estavam embutidas questões maiores como a da dependência ao Estado, bem como a possibilidade da perda do que também poderia ser uma oportunidade. Em suma, isso revela que as tarefas necessárias para rearticulação do Cineclubismo Brasileiro iam além de preparar uma Pré-Jornada e uma Jornada eleitoral.

Considerando que as disputas entre a *Avançar* e os *Feios...*, ou entre aqueles que de alguma forma representavam as ideias dessas correntes, era um fato constatado (MACEDO, 2005a), e que, naquele ano de eleição, os interesses em jogo tendiam a girar em torno da organização e representação do movimento, o que significava, inclusive, discutir o que era cineclubista e quem eram os cineclubistas, observo que, novamente, Macedo (2004c) vai apontar que o caminho para superar aquelas contradições que acompanhavam os recursos a distribuir segue por como se definem estes interesses dentro do movimento. No caso, sua proposta é “criar canais de consulta, de participação e de controle sobre as instituições que

nos representarão na negociação e gestão desses recursos” (MACEDO, 2004c). Interpreto essa manifestação como resultado de preocupações acerca do caráter democrático das decisões e da necessidade da existência de mecanismos que permitissem que elas fossem fiscalizadas.

Prosseguindo no tema da organização e representação no Cineclubismo Brasileiro, Macedo apresenta seu julgamento sobre o encaminhamento das reformas estatutárias que seriam efetuadas na Jornada. Na oportunidade, uma sugestão de estatutos havia circulado por descuido do responsável na lista eletrônica de discussões da Pré-Jornada. Essa minuta teria partido do Cineclubes Brasil (ressalto que não havia um cineclubes atuante naquela época com esse nome), que era o nome da revista organizada por Gomes, como publicação do movimento cineclubista, tendo a comissão de rearticulação como base de seu conselho editorial. A partir desse contexto, Macedo envereda pela dissecação da proposta, explicitando a história do campo cineclubista como seu parâmetro de análise: “É claro que essas colocações, ainda que reflitam uma experiência de 80 anos de cineclubismo em todo o Mundo, podem ser contestadas” (MACEDO, 2004c).

Macedo tenta contraditar a minuta de estatutos, alegando que ela não se coadunava com os princípios históricos do movimento que estariam refletidos nos argumentos dele. Aqui, como antes de 2003, e como outras vezes depois, há uma concorrência entre visões diferentes sobre a atividade cineclubista. De um lado, a posição assumida e defendida por Macedo. Do outro, uma posição ainda não explicitada publicamente por Gomes no período de rearticulação, ao menos naquele momento (abril de 2004), mas que correspondia a corrente de pensamento que ele liderava desde 1984, gestada ainda em Piracicaba, 82. Macedo demarca essa disputa assim:

Uma proposta de Estatutos, que inadvertida e envergonhadamente foi distribuída através da lista, procura justamente “superar” essa visão de cineclubismo, propondo uma nova forma de organização, de inspiração claramente neoliberal, em que um “cineclubes” seria formado por sócios absolutamente desiguais: pessoas físicas ou jurídicas, nacionais ou estrangeiras (Art. 8 da Minuta de Estatutos do “Cineclubes Brasil”), tudo junto, e onde os sócios fundadores concentrariam o essencial do poder de decisão de forma permanente (arts. 9, 23, 28, entre outros) (MACEDO, 2004c).

Macedo amplia sua crítica, fazendo um exercício de imaginação a respeito de como seria se esses princípios propostos (que ele chama de “modelinho”, “de inspiração claramente neoliberal”) fossem utilizados para representar os cineclubes em substituição às federações ou ao CNC:

Muito bem escritinho, reproduzindo todos os requisitos da legislação sobre entidades de interesse público, o “modelinho” ia funcionar muito bem junto a fontes de patrocínio – afinal fala a linguagem deles – com o único defeito de matar a democracia que antes costumava-se valorizar. Sem esquecer o fato de que os sócios fundadores controlariam a entidade (será que você seria um dos eleitos? – aqui no sentido divino da palavra), ela reuniria uma plenária em que, por exemplo, teriam o mesmo voto um simpático e influente artista da televisão, a prima do governador, a companhia telefônica do seu Estado (ou várias do País), uma distribuidora de filmes de Hollywood querendo colaborar, um cardeal talvez, e o seu cineclube! A não ser, claro, que os sócios fundadores vetassem alguém dessa lista... (MACEDO, 2004c).

Dito isso, ele expõe seu posicionamento, concordando com o relatório da comissão nacional, que dizia que seriam tomados como base os estatutos em vigor do CNC, cuja reforma datava de Curitiba, 24 de julho de 1987. Isto é, um instrumento mais próximo da “experiência de 80 anos de cineclubismo em todo o Mundo”, como pregava Macedo. Ainda no quesito das formas de organização e de representação do Cineclubismo, Macedo trata da retomada das federações estaduais e/ou regionais. Para ele, as federações aproximariam cineclubes que partilham vários aspectos de uma mesma realidade; permitiriam reuniões mais frequentes; criariam uma interlocução regional para tratar junto às autoridades, empresas e outras instituições de demandas diversas; e dariam um peso maior à participação regional dentro do movimento nacional, estimulando a democracia, facilitando um melhor diagnóstico de necessidades e uma maior participação no controle e gestão de recursos (MACEDO, 2004c).

Depois, Macedo se dedica ao que pode ser considerado como uma extrapolação dos objetivos do mandato da comissão, no caso, a negociação com o governo federal de um projeto de organização de cineclubes em todo o país não debatido no âmbito do Cineclubismo Brasileiro. Ele ressalta de plano uma contradição dentre o relatado pela comissão em março e o que de fato houve:

Dizia o relatório da Comissão, no começo de março: “Foi apresentado a proposta do projeto que foi amplamente debatido e encaminhado para discussões mais amplas e contribuições, que deverão ser canalizados através dos membros da comissão nacional...”. O sublinhado é meu. Claro que não houve nenhuma discussão ampla (MACEDO, 2004c, grifo do autor).

O projeto a que Macedo se refere era um embrião do que viria ser o *Cine Mais Cultura*, em 2007. Dividido em três eixos, ele contemplava a realização de cursos e oficinas sobre o Cineclubismo, o Cinema, o uso e conservação de equipamentos, películas e fitas, a distribuição e a exibição; a consolidação ou criação de até 50 cineclubes no país com aporte de projetor, sistema de som, telão, câmera de vídeo, fitas virgens e materiais de divulgação

como cartazes e camisetas; e constituição de acervo de filmes, privilegiando o cinema brasileiro de curta e longa metragem.

Macedo cobra a ausência de debate em relação à proposta, ainda que parecesse inevitável que o Estado, o Governo, detentor do poder econômico no campo e, *ipso facto*, da capacidade de impor seus interesses, assim o fizesse:

Não creio que ninguém vá alterar a força irresistível do interesse direto de algumas pessoas nesse projeto, da disposição do Governo de implementar algo com os cineclubes e até mesmo da nossa sempre premente necessidade de recursos. Mas que podia haver mais compostura, isso podia. Por que não discutir esse projeto abertamente, através das listas de discussão, recolhendo sugestões, informações? “Após isto, o projeto será apresentado na Pré-jornada e encaminhado à SAV/MINC para negociação de sua viabilização”. Vapt-vupt. Por que não fazer um levantamento mais cuidadoso – mesmo que ideia não existisse desde antes de novembro, tivemos agora mais 5 meses para preparar qualquer coisa que viesse a ser apresentada à Pré-Jornada [...]? (MACEDO, 2004c).

Ele aproveita para recordar que, em 1988, ele participou como diretor do CNC na elaboração de um “Plano Nacional de Cineclubismo”, que continha alguns dos pontos divulgados. Entretanto, aquele “Plano” era parte também de uma proposta de “Política Nacional de Cineclubismo”, que tratava da inserção do movimento cineclubista na problemática do país e do cinema brasileiro.

Para ele, o que estava sendo apresentado não tinha as indicações de sua adequação às necessidades e realidades do Brasil naquele momento. Essa carência era reforçada pelo fato de que o que foi divulgado tinha características de resumo, gerando o receio de que a proposta fosse “um pouco simples demais, uma mera extensão de uma experiência e de uma visão muito particulares [...]” (MACEDO, 2004c).

Como em trechos anteriores, Macedo avança, indicando, mesmo que com extensos questionamentos, as opções nas quais acredita para a matéria, e que reconhece não serem fáceis de aplicar. No país haveria vários projetos, dos mais variados setores, tratando do acesso ao cinema. Para ele, esse era um problema ligado à necessidade de um mercado para o filme nacional, do fortalecimento de formas audiovisuais não convencionais e da superação das carências educacionais e culturais da população.

De acordo com Macedo, era preciso saber mais sobre essas iniciativas e abordagens, realizar um levantamento dessas propostas, conhecê-las, compor com as que se entendesse serem saudáveis e, inclusive, combater as que poderiam ser nocivas, a partir da perspectiva cineclubista:

É importante criar um cineclubes numa cidade de razoável tamanho que não tem cinema, ou é melhor criar incentivos para um pequeno empresário? Um cineclubes não pode surgir – fazer parte do projeto, eventualmente – dentro desse cinema, como tantas cidades do interior sempre fizeram? Pode-se compor de alguma maneira, aproveitar para a perspectiva de uma atividade permanente, os inúmeros e diferentes projetos de “cinema na praça”, que parecem ter inundado o País? **Que critérios serão estabelecidos – e por quem – para apontar regiões onde esses recursos serão aplicados? Que cineclubes têm prioridade para ser consolidados?** Por que 50 (esse era o número proposto anualmente pelo CNC em 1988) e não uma linha de financiamento, um fundo de fomento aberto a projetos culturais, sem discriminação de bitolas ou sistemas [...]. Para que pedir camiseta ao governo federal? **Por que não fazer um amplo levantamento e discussão, com os cineclubes e com a sociedade, deixando para a Jornada a deliberação não apenas de um projeto para criar cineclubes, mas de uma verdadeira Política, inclusive apoiada em disposições institucionais permanentes, sustentada pelo Congresso nacional, ancorada no Estado e não apenas no governo?** (MACEDO, 2004c, grifo nosso).

Noto que este artigo revela a presença de Macedo no debate cineclubista, ainda que do Canadá. Ele apresenta suas posições em relação aos interesses em jogo, e permite identificar algumas de suas estratégias. Uma das principais era recorrência a sua trajetória e aos capitais sociais e culturais que acumulou dentro do Cineclubismo. Recordo algumas falas que corroboram isso. Sobre sua trajetória no campo, lembra: “Em 1988, como diretor do CNC, pude participar da elaboração de um ‘Plano Nacional de Cineclubismo’ [...]”. Em relação à origem dos capitais acumulados a que sua posição está associada, diz: “É claro que essas colocações, ainda que reflitam uma experiência de 80 anos de cineclubismo em todo o Mundo, podem ser contestadas” (MACEDO, 2004c).

Especificamente, identifico que a preocupação de Macedo nesse momento é com a excessiva velocidade das decisões (“[...] ‘Após isto, o projeto será apresentado na Pré-jornada e encaminhado à SAV/MINC para negociação de sua viabilização’. Vapt-vupt [...]”), que a comunicação eletrônica em tempo real não consegue superar porque a proximidade física ainda tem caráter importante neste processo. Após os exaustivos exames que realizou, seu apelo é por mais informações e mais tempo para a reflexão:

Eu não conseguiria chegar em Rio Claro, sem nenhuma informação anterior, e decidir, aprovar, delegar a outros a realização de um Plano Nacional de Cineclubismo. Nesses seis meses que nos separam da Jornada, vista a excelente disposição do governo, o que impede que as questões mais prementes, os projetos mais urgentes, sejam encaminhados pelos próprios cineclubes ou por entidades regionais que venham a surgir? (MACEDO, 2004c).

Entre a virada de abril para maio, ocorre então a Pré-Jornada. Na sua *Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro*, Macedo (2005a) registra o sucesso dela, devido ao trabalho desenvolvido pelo CREC, apesar de todos os senões levantados antes. Na versão de

Macedo, havia mais de 100 representantes de cineclubes de grande parte do Brasil (MACEDO, 2005a). A revista Cineclubes Brasil (2004b) é mais modesta. Na sua terceira edição, comenta que cerca de 60 pessoas de vários estados brasileiros estiveram presentes na cidade do interior paulista (REVISTA CINECLUBE BRASIL, 2004b, p.38). Por outro lado, Macedo (2005a) repete a crítica de que esta Pré-Jornada deixou de aprofundar o debate sobre a organização e projetos do movimento (MACEDO, 2005a).

Na programação do evento, registro os principais agentes envolvidos. Na abertura oficial foram homenageadas Vera Moss e Marisa Anoni, e exibidos os filmes *Greve* (1979) e *Vida de Artista* (2004), ambos de João Batista de Andrade. O tema da legislação nacional tem a coordenação de Pimentel, relatoria de Sebastião Ribeiro Filho e participação de Carlos Seabra, Antonio Gouveia Jr. e Arnaldo Vuolo. A organização e representação do movimento é assunto de outra mesa, coordenada por Marco Aurélio Marcondes, relatada por Joseane Alfer, com a presença de Nelson Krumholz, Fernando “Kaxassa”, Hermano Figueiredo, Jeosafá Gonçalves, Cassol e Débora Butruce. E o projeto nacional cineclubista fica a cargo da coordenadoria de Claudino de Jesus, com Jorge Eduardo Paes Aguiar Barbosa (conhecido como “Carioca”, que apesar da alcunha atua em São Paulo) como relator, tendo Nunes, Gomes, Luiz Orlando, Gentil Júnior, Bomfim Netto e Wolney Malafaia como participantes (REVISTA CINECLUBE BRASIL, 2004a, p.16).

A rearticulação do movimento havia gerado várias listas eletrônicas de mensagens. As funções principais delas eram promover o diálogo entre os agentes cineclubistas e colaborar com os preparativos para a realização dos eventos de 2004. A primeira se chamou *Cineclubismo*, iniciando em 29 de dezembro de 2003. Após a Pré-Jornada, havia várias listas em funcionamento (*Cineclubistas*, *25jornadanacionalcineclubes*, *Cineclubes BR*, etc.), inclusive, gerando uma pequena rusga sobre qual delas seria a legítima para tratar da 25ª Jornada em São Paulo. Todavia, as listas se tornaram uma ferramenta fundamental a partir daquele momento. Em 20 de dezembro, duas semanas depois do evento paulista, surgiu a *CNC diálogo*, que em agosto de 2014 continuava em funcionamento.

Particularmente, uma dessas listas concentrou as disputas mais acirradas, a *Cineclubes BR*. Ela se apresentava como espaço de informações para todos interessados nas discussões sobre o Cineclubismo, sob a responsabilidade da Cecisp (entidade que organizaria a 25ª Jornada). Ela foi criada em cinco de maio e chegou a ter 85 membros inscritos (em 2014, a *CNC diálogo* contabiliza mais de 1.200 associados).

Em meados de junho, surge o Movimento Popular Cineclubista (MPC), que começa a participar de forma intensa dos debates na lista *Cineclubes BR*. O principal interlocutor do

MPC é Jeosafá Gonçalves, presidente da Cecisp. Dias antes, Gonçalves (2004a, 2004b) já havia enviado a lista dois de seus artigos que relacionavam o Cineclubismo, respectivamente, com entidades de massa e populares. Entre outros, ele faz referência ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e à União Nacional de Estudantes (UNE). Estes textos haviam sido publicados originalmente no portal *vermelho.org.br*, mantido e gerido pela Associação Vermelho, em convênio com o PC do B (GONÇALVES, 2004a, 2004b).

A primeira mensagem do MPC (2004a) na lista foi uma saudação aos vinte anos de luta do MST, em 20 de junho (MPC, 2004a). Como resposta, André Gatti (2004a, 2004b), pesquisador da indústria audiovisual, doutor pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), envia dois comentários. Primeiro, diz que textos apócrifos dificultam qualquer comentário (GATTI, 2004a). Depois, de forma irônica, pergunta em inglês: “*Who are you?*”. Quem é(são) você(s)? (GATTI, 2004b). Gonçalves (2004c), então, apresenta o MPC:

[...] O texto enviado por nós está assinado: Movimento Popular Cineclubista. É uma assinatura coletiva, que expressa uma visão de cineclubismo, plural, popular, inclusiva. Não há assinatura pessoal pois ainda estamos concluindo a montagem, da Coordenação Nacional do Movimento, que vem somar ao cineclubismo brasileiro com projetos de [formação] de novos públicos, particularmente os trabalhadores (GONÇALVES, 2004c).

Na sequência, em outra mensagem, o MPC (2004b) faz um chamamento aos “companheiros que o compõe”, com o objetivo de orientar o procedimento de inscrição na 25ª Jornada. Destaco neste comunicado alguns aspectos, tais como, a necessidade de produção de um relatório sobre a história e os projetos do cineclube; montagem de pasta com comprovantes de atividades, exemplificadas como fotografias de realização ou participação em eventos, vídeos ou DVDs, matérias da imprensa, folhetos de programação e cartazes ou outras formas de comprovação. Novamente, Gonçalves assina pelo MPC (MPC, 2004b).

A partir de algumas mensagens em resposta a essa convocação, Gonçalves (2004d) vai revelando mais sobre o MPC. Por exemplo, dando um retorno a um questionamento de Tiago Alves Pereira, identificado com a UNE, é exposta a preocupação com o prazo para comprovação da atividade cineclubista que tinha sido instituído: 31 de julho. Gonçalves diz que daquele momento em diante as propostas circularão assinadas pelo MPC e informa que:

Há vários textos nesta lista da 25a. Jornada assinados por mim que expressam a opinião que agora assume identidade nacional no MPC [...]. Estamos elaborando uma tese à [...] Jornada, e a opinião da UNE é essencial em toda medida, particularmente no que tange ao cineclubismo universitário e aos movimentos cultural e de juventude (GONÇALVES, 2004d).

Em meio à crescente assunção de Gonçalves a uma posição de líder de um grupo político organizado para as disputas da Jornada paulista, Pimentel (2004b) se manifesta na lista *Cineclube BR*, com certo estilo, que interpreto como uma resposta velada ao que estava acontecendo. Primeiro, relaciona o advento do MPC e a participação do MST e da UNE com o aparecimento vertiginoso de novos agentes, acompanhado de certa preocupação com a subsistência desses, tudo isso feito com satisfação e suposto apoio:

[...] enche-me também de satisfação o nascimento do [MPC], bem como o interesse e participação do MST e da UNE, entidades com as quais fraternalmente me relaciono no [...] GT Cultura do Fórum Social Brasileiro, Social Mundial e Cultural Mundial e das notícias (quase diárias) dando conta do surgimento de novos cineclubes, principalmente, na região metropolitana de São Paulo... **Em nome do [...] CREC [...] saúdo e externo nosso desejo de boa sorte e torcida pela estabilidade e perenidade das iniciativas...**

.Para depois entrar na questão da legitimidade das ações da Cecisp em relação aos temas eleitorais e de funcionamento da Jornada:

sem querer polemizar, informo que nunca questionamos a LEGITIMIDADE do [Cecisp] quanto as questões relacionadas à ORGANIZAÇÃO da Jornada [...], (a qual, apoiamos em Brasília com nosso voto) e portanto, quanto a necessidade da criação inicialmente de uma LISTA e posteriormente, um SÍTIO visando instrumentalizar e agilizar a comunicação entre os [Cineclubes] já mapeados e a divulgação do evento junto a mídia e outros grupos interessados... tal fato aliás pode ser comprovado através da leitura do histórico de mensagens desta lista...e das outras listas existentes

lembramos por outro lado que, conforme deliberado e aprovado na Pré-Jornada [...], a responsabilidade pela qualificação de votos, temário, regimento interno, etc relacionados a Jornada é da Comissão Nacional e não apenas do [Cecisp] (PIMENTEL, 2004b, grifos nossos e em maiúsculas do autor).

Não há uma resposta direta a Pimentel, nem por parte do MPC, nem por Gonçalves. Porém, um dos temas, o do surgimento de novos cineclubes, aparece de forma transversal em um retorno dado à manifestação de Guilherme Studart, do cineclube da Casa Amarela Eusébio de Oliveira, do Ceará, no qual Gonçalves (2004e) já fala pela coordenação nacional do MPC. Studart havia reclamado do prazo curto até 31 de julho para efetuar a inscrição e comprovação da atividade cineclubista para um encontro que só aconteceria em dezembro. Isso permite que seja ampliada a crítica por parte de Gonçalves, dizendo ser aquela uma reivindicação não só do Ceará, e que o problema teria sido ampliado por uma falha da comissão nacional (GONÇALVES, 2004e). Esta última ponderação é rebatida por Débora Butruce (2004), em nome da comissão, dividindo com a Cecisp essa responsabilidade (BUTRUCE, 2004). Ainda na mensagem à Studart, Gonçalves (2004e) discorre sobre os

papéis de cada agente. Ele demonstra todo foco que concentra no processo eleitoral, defendendo que todos os cineclubes tenham direito de voto – os existentes e os que surgirem até a abertura da Jornada: “É a nossa tese e nossa posição: cineclubes existentes e participantes, é cineclubes votantes. A hora é de ampliar ao máximo a participação, e não de restringir” (GONÇALVES, 2004e). E antecipa quais em sua opinião serão as disputas em São Paulo:

1. Será ou não criada uma Central Cineclubista Brasileira?
2. O Conselho Nacional de Cineclubes será ou não reativado?
3. Quem serão os eleitos para integrar uma ou outra forma de direção nacional do movimento?

O Movimento Popular Cineclubista defende o Item 1, sem necessária exclusão do 2, mas considera que o 1 é o mais correto hoje (GONÇALVES, 2004e).

Até esse momento, Felipe Macedo ainda não havia se manifestado, mas após uma provocação de Gonçalves (2004f) para ele e para Claudino de Jesus, dizendo que eles estavam fazendo falta no debate, e que, com isso, haveria “discussão da boa, sem dúvida”, “[mais] ainda do que já tem havido” (GONÇALVES, 2004f). Mas, Macedo (2004d) o ironiza:

Legal, Jeosafá. Mas que discussão? Eu me afastei uns dias e depois fui me inscrever na “lista de informações sobre a Jornada”. Mas cerca de um terço das mensagens nesta lista são suas, muitas reproduzindo textos seus já publicados no “site” do PC do B. Depois tem mensagens do MPC do B, ou Movimento Popular Cineclubista do Brasil – que você coordena – e mensagens de cineclubes recém-criados por companheiros do seu partido. E re-re-re-publicações de textos e manifestos publicados nos dois números da revista CineclubesBrasil, coincidentemente também de sua autoria. E elogios em círculo, para as mesmas pessoas, os mesmos textos, a mesma revista. Nada contra o PC do B criar cineclubes para irem à Jornada (eu quase ia dizer: já vi esse filme – ou conheço esse alfabeto, essa gramática). Desejamos longa vida. Nada contra seus textos, também, sempre educativos. Mas quanto à discussão, ela está meio unilateral, monocórdica. E a informação – razão principal dessa lista “oficial” da Jornada – convenhamos, não abunda (MACEDO, 2004d).

O rebate de Gonçalves (2004g) não deixa dúvidas que a posição que ele e o MPC têm assumido é a oposta a de Macedo, demarcando de público a partir daí às relações entre eles e os agentes que os cercam. Apesar das disputas de ideias estarem ainda ausentes, o cabo-de-guerra fica explícito. Gonçalves faz referências a um conjunto de mensagens anteriores, nas quais, Deisy Velten, Pimentel, biAh weRTher⁴⁹ (grafia solicitada), e outros fizeram contestações à Cecisp e à lista *Cineclubes BR*, e termina provocando Macedo:

⁴⁹ Nome artístico de cineclubista que, em entrevista, solicitou que fosse assim grafado e que fosse divulgada sua identidade civil. Diretora de arte, roteirista, atriz e produtora na Cinema8ito (*sic*), em Porto Alegre. Diretora de comunicações do CNC na gestão 2006-2008 (WERTHER, 2014).

Eis que, por uns segundos, ficam à sombra os bonecos de cordão e vem à luz o próprio titereiro E em seguida, surgem bonecos e titereiro atuando simultaneamente e sem ensaios (aliás, cadê seus ensaios, por falar nisso?). A cena ficou realmente feia, pela quantidade de mensagens ofensivas e desprovidas de propostas que encheram minha caixa postal. Como disse na mensagem anterior, você ainda nos deve uma mostra de seus textos novos - os de 20 anos atrás podem ser conhecidos em seu sítio na internet. Aproveito para agradecer a agressividade com que respondeu à minha mensagem tão cordial de boas vindas. Lembrou-me de que as onças não perdem as pintas (GONÇALVES, 2004g).

Este embate persistirá entre a última semana de junho até o final de agosto. Por vezes, diretamente entre Macedo e Gonçalves; em outras, em mensagens deles para outros agentes, mas com referências óbvias; além de várias altercações entre os que se mostram apoiadores de um ou do outro, o que certa altura leva alguns a serem qualificados como o “fã-clube do Felipe” (Velten, Pimentel e weRTHer, principalmente) pelo MPC, enquanto ao lado de Gonçalves se sobressaem cineclubistas ligados à Cecisp, João Marcelino Subires (suplente na comissão nacional de rearticulação) e Sumaya Fouad Chawa.

A maior parte das manifestações vem acompanhada de acusações. Sem entrar em méritos ou responsabilidades, procurei verificar como os agentes se posicionaram e se relacionaram nas contendas principais ou mais exemplares. Em uma delas, Gonçalves (2004h), evocando a sua condição de presidente da entidade que vai sediar a Jornada, questiona a comissão nacional a respeito das razões pelas quais uma moção apresentada por Luiz Orlando na Pré-Jornada, após ser aprovada por unanimidade, teria sido substituída pelo que chama de *petit comité*⁵⁰ organizador daquele evento. Além disso, não teria havido registro de outra moção que protestou “contra a diferença de tratamento dado a uns, alojados em hotel de múltiplas estrelas e a outros, alojados em hospedaria suja, mofada, sem água, sem chuveiro, sem condução, sem comércio próximo etc.” (GONÇALVES, 2004h).

Quem faz o esclarecimento pela comissão é Claudino de Jesus (2004) que se manteve ausente dos debates antes disso como ele próprio explica:

A moção que foi lida na plenária final da pré jornada não foi escrita em *petit comité* [*sic*] nem na calada da noite. Nunca foi de meu feito participar de coisas deste tipo e fui um dos que participou daquela legítima moção escrita e assinada por uns vinte cineclubistas de diferentes estados presentes à pré jornada. Outro esclarecimento: a moção que seria de autoria da Comissão, que não concordei com o seu teor mas fui voto vencido e portanto acatei, não chegou a ser redigida até onde estou informado. Quem a propôs e quem a defendeu deveria ter ficado com a responsabilidade de [redigi-la] e encaminhá-la à mesa, o que não ocorreu e [ninguém] da Comissão ou do [Cecisp] que [também] participou da dita decisão se manifestou ou tomou providência no momento que devia. ***Portanto, não acho saudável ficar criando fantasmas onde não existem.***

⁵⁰ Grupo pequeno de pessoas.

E continua:

Por fim quero esclarecer [que] não pretendo participar de polêmicas que considero desnecessárias e só estou tentando esclarecer um fato do qual participei e que não teve, em nenhum momento, o sentido que se tenta dar-lhe. Tenho evitado me manifestar o tempo todo porque faço parte de um coletivo e temo que, do jeito que as coisas têm andado nesta lista, qualquer um possa entender manifestações pessoais com deliberações coletivas. No mais estou aguardando ansiosamente a reunião da Comissão Nacional para que possa discutir tudo o que tenho lido nas listas e que remetem à necessidade de tomada de posição. Só depois me sentirei à vontade para emitir opiniões e conceitos (CLAUDINO DE JESUS, 2004, grifo do autor).

Claudino de Jesus é sucedido pelas manifestações de dois outros membros da comissão. Hermano Figueiredo (2004) se solidariza a ele:

Clau, meu querido, agradeço sua solidariedade e [já] tenho que oferecer-lhe a minha. [Parece] que agora é moda. [Essa] mania de se referir a comissão ou parte dela como a um bando de moleques. [De] repente qualquer um enche a boca ou não controla o [frenesi] nos dedos e fala e ou digita muito mais [rápido] do que pensa. **Também tenho feito silêncio até porque certas coisas eu prefiro ouvir e responder cara a cara. também anseio por essa reunião** (FIGUEIREDO, 2004, grifo nosso).

E Gomes (2004c) faz um apelo:

Solicito a todos: que parem com ataques pessoais. Peço que aguardem as deliberações da Comissão Nacional, que deve se reunir entre os dias 10 e 11 de julho, [...]. Até lá, convido a todos a um armistício. Este silêncio a que fomos submetidos, nestes últimos anos, nos impõe certa disciplina, em que a fala é essencial e o silêncio, início da maturidade, processo de escuta que exige capacidade de produzir muitas perguntas e produzir algumas respostas. Estamos no meio de um redemoinho de vontades e atitudes cineclubistas, onde a facilidade para cairmos numa cacofonia entrópica é muito fácil. Agregar é a palavra. Necessária (GOMES, 2004c, grifo nosso).

O referido encontro ocorreu durante o 3º Santa Maria Vídeo e Cinema, na cidade gaúcha que empresta o nome ao evento, nos dias 9 e 10 de julho. Na *Cineclube BR*, Gomes (2004d) é o porta-voz de uma *Nota Oficial da Comissão Nacional de Rearticulação do Movimento Cineclubista Brasileiro*, que tenta assumir a posição de mediadora – “moderadora e norteadora” – das disputas, cada vez mais exaltadas, na comunicação eletrônica entre os agentes do Cineclubismo Brasileiro (COMISSÃO NACIONAL DE REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA, 2004a *apud* GOMES, 2004d).

Nesta reunião estavam presentes Gomes, Claudino de Jesus, Figueiredo, Gentil Júnior, Débora Butruce, “Lú Cachoeira” (suplente de Luiz Orlando), Beto Mattos (suplente de Luiz Alberto Cassol), Eduardo “Carioca” (representando a Cecisp) e Pimentel, como convidado da

comissão (COMISSÃO NACIONAL DE REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA, 2004b *apud* GOMES, 2004e).

Na extensa ata deste encontro divulgada também por Gomes, cabe realçar alguns aspectos. Nos informes, o convidado Pimentel tem seu capital social (conexão político-partidária) exposto em um agradecimento feito por Gentil Júnior a Juca Ferreira, ministro interino do MinC, que viabilizou a realização da reunião, com a liberação de passagens para todo quórum da comissão, sendo que isso se deu graças a Pimentel e sua interlocução com o Ministério – no caso, com Juca Ferreira, com quem tem ligação no contexto da militância cultural e política – PV, o que não é explicitado no documento (COMISSÃO NACIONAL DE REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA, 2004b *apud* GOMES, 2004e).

Sobre o que chamam de conjuntura nacional, a comissão reafirma sua decisão sobre o prazo de inscrição de cineclubes com direito a voto na Jornada, e diz que:

Esta decisão permanecerá até a instalação da plenária de abertura da jornada [...], quando [...] a decisão sobre quem devem votar, acontecerá e, quem votará nesta assembleia, serão os cineclubes que se inscreverem até o dia 31 de julho próximo e forem credenciados com direito a voto. Os cineclubes que se sentirem prejudicados, devem recorrer a plenária de abertura (COMISSÃO NACIONAL DE REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA, 2004b *apud* GOMES, 2004e).

Quanto às relações internacionais do Cineclubismo Brasileiro, há o informe do restabelecimento de contato com a FICC e de que o comitê executivo dessa entidade indicou a América Latina (Brasil ou Argentina) para sediar a sua próxima Assembleia Geral, no primeiro semestre de 2005, na qual ocorreriam eleições, sendo que esta era primeira vez que o evento ocorreria em país fora da Europa⁵¹. Além do que, na 25ª Jornada, seria acolhidas uma mostra ibero-americana de filmes e vídeos e a Assembleia Latino-Americana da FICC. E em relação à Jornada propriamente dita, a comissão apresentou uma sugestão de programação (COMISSÃO NACIONAL DE REARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO CINECLUBISTA, 2004b *apud* GOMES, 2004e).

No período da reunião e nos dias seguintes, as rixas continuavam fortes na lista *Cineclube BR*, até porque a *Nota Oficial* e a ata do encontro só foram divulgadas algum tempo depois, respectivamente, em 13 e 19 de julho. Enquanto isso não ocorria, os interesses que

⁵¹ Essa previsão não aconteceu. As assembleias seguintes da FICC foram à Itália, em Matera, 2006, e Loreto, 2008. A primeira fora da Europa só ocorreu em 10 de dezembro de 2010, no município de Moreno, na região metropolitana de Recife (FICC, 2014).

estavam em disputa no Cineclubismo Brasileiro naquele momento foram explicitados, senão escancarados.

Macedo (2004a) lança um artigo intitulado *Cinecura ou o oportunismo manifesto*, em que a palavra sinecura, que alude ao exercício rendoso sem exigência de trabalho, é grafada com uma letra “c” no lugar do “s”, referenciando-se ao Cineclubismo defendido por seus adversários. Macedo visava precaver os cineclubistas para coisas que considerava bem graves, contrapondo-se a um manifesto do MPC (2004), que divulgou junto ao seu texto para que deixasse de circular em segredo (MACEDO, 2004a).

O documento classificado por ele como secreto se chamava *Por um novo cineclubismo*. Epigrafado com uma citação de Karl Marx (“Gente é o que importa ou, noutras palavras”, “O maior capital do homem é o próprio homem”), trata-se de um longo manifesto que faz referência ao passado do movimento cineclubista de forma bastante crítica, responsabilizando o modelo anterior pela desorganização ocorrida, alertando para os perigos de uma retomada nos mesmos termos e propondo outro caminho.

Os trechos a seguir compõem a metade final do documento e ilustram a natureza da proposta do MPC (2004 *apud* Macedo, 2004a). Primeiro, destaco a parte que contextualiza a questão mais relevante para eles: “Sem cineclubista não há cineclube”.

É urgente que construamos entidades de base do movimento, ou seja, cineclubes, com a maior liberdade de organização possível e imaginável. E igualmente é urgente organizar formas de representação cineclubista – não apenas de cineclubes –, pois são eles os que devem dizer o que o movimento deve ou não ser, e não o contrário. Que natureza, que objetivos, que configuração terão nossas entidades são questões de responsabilidade do cineclubista, dos que estão e dos que virão agregar-se a esse esforço cidadão de constituir instituições que lutem pelo aprofundamento de nossa democracia, sempre tão periclitante. **Nos fóruns antigos do movimento, o cineclubista não votava, votava apenas o representante do cineclube. É o que desejamos para o nosso movimento hoje? Constituiremos uma comissão de notáveis a decidir o que é ou não o movimento, ou todos os cineclubistas, com pleno uso do voto o decidirão? Estamos abertos às novas experiências, reconhecemos sua importância vital, validamos suas práticas e lhes franqueamos totalmente o movimento, ou pomos na porta do movimento uma catraca, protegida por um segurança encarquilhado a cobrar carteirinha de associado ao petit comité? Queremos mais gente se tornando cineclubista já, participando de jornadas centradas nas questões essenciais do movimento, ou desejamos, o que já vem ocorrendo, administrar a crescente exclusão de pessoas de nossos fóruns, voltados às lógicas que perderam a validade há mais de 14 anos? Queremos um Estado que fomete ou que tutele?**

Na sequência, em meio a palavras de ordem, vão surgindo os interesses em jogo, as disputas a que o MPC se propõe. Quem é cineclubista, quem o representa, como formá-lo, o que é Cineclubismo, o que é cineclube, quais os valores no campo, além das razões eleitorais, base da estratégia dele:

Portas abertas aos novos cineclubistas: **quer virar cineclubista? Pode. É cineclubista? Vota.**

Por entidades de cineclubistas, estaduais e nacional, e não apenas de cineclubes. Por jornadas de cineclubistas, estaduais e nacionais, e não apenas de cineclubes. Por um forte movimento de formação de novos contingentes de cineclubistas, e não apenas de cineclubes.

Por uma política para o movimento que tenha como centro o cineclubismo, plural, amplo, democrático, diversificado, com toda sua riqueza de experiências, natureza e formato, que reconheça, respeite e incorpore os contrários.

Por um debate sobre o que são o cineclubismo, o cineclubista, e os cineclubes, debate franco, aberto, sem esquematismos ou apegos a fórmulas excludentes, e que resulte em novas instituições representativas do movimento.

Somente gente pode reativar nosso movimento com a força de que ele necessita para desempenhar o papel que pode e deve. Gente, gente, gente. Gente votando. E quanto mais, melhor. Não temos nada a perder, temos um mundo a ganhar (MPC, 2004 *apud* MACEDO, 2004a, grifo nosso).

Para responder a esse documento, Macedo (2004a) escreveu um artigo, fazendo um retrospecto da atuação do grupo que subscreve o manifesto, criticando a forma como a história do movimento é apresentada, e avaliando o conteúdo proposto, em sua opinião, tão antigo “como o stalinismo”, mas que se quer moderno (MACEDO, 2004a).

Na introdução, ele oferece a sua interpretação mais ampla e direta de quais interesses estão realmente em disputa a partir do manifesto do MPC: a questão da (in)dependência política, ideológica ou econômica dos cineclubes. Macedo reconhece a importância do financiamento da atividade e o fato de ser um problema de difícil solução. E tenta estabelecer um divisor entre o que chama de verdadeiro Cineclubismo e a postura de dependência que identifica no documento que delata e daqueles que o redigiram, representando uma linha antiga de pensamento dentro do movimento. O que, para Bourdieu (1996), seria a denúncia de uma estrutura dualista de indivíduos e grupos se opondo uns aos outros, no caso, na visão de Macedo (2004a), os que fazem o “verdadeiro cineclubista” e os que buscam uma “cinecura” (BOURDIEU, 1996; MACEDO, 2004a).

Macedo caracteriza assim as duas posições:

Para a maioria, creio, o verdadeiro cineclubista é o que consegue atuar, se manter, preservando seu projeto, sua independência, a ligação orgânica com seu público, sem ceder a interesses de outra natureza, econômicos ou ideológicos. Outros, ao longo da história do movimento, não hesitaram em entregar, em maior ou menor grau, a orientação dos seus cineclubes a terceiros – ou já criá-los sob um modelo de dependência a uma outra instituição. Estes constituem uma longa linhagem histórica, que começou com os cineclubes ligados à Igreja, passou pelas entidades mantidas por empresas ou associações patronais de diversos tipos e acabou nos que foram financiados por bancos e, no processo [...] abandonaram a própria denominação de cineclubista. **A manifestação mais recente dessa postura de dependência – tanto política e ideológica quanto econômica – que este artigo pretende analisar, está exposta num certo “Manifesto por um Novo Cineclubismo” que circula “secretamente” há mais de um mês, [...] (grifo nosso).**

E explica também a proposta do artigo:

Num furo de reportagem, trazemos ao conhecimento do conjunto do movimento cineclubista ao mesmo tempo o “manifesto” e a avaliação dessa proposta que, sob uma roupagem pretensamente democrática e inovadora, esconde uma visão reacionária, autoritária, e um indisfarçável oportunismo que cada vez mais se assemelha a um golpe mesmo, nas instituições que o movimento ainda está formando (MACEDO, 2004a).

Adiante, Macedo expõe o que intitula de *Rápido retrospecto ou Golpismo, doença infantil do cineclubismo*. Lembra que no início de uma das listas “um elemento do [Cecisp] referiu-se rapidamente à necessidade de se ‘regulamentar a profissão de cineclubista’, sendo logo aplaudido por outro membro do seu grupo”. Contudo, ao serem questionados, abafaram o assunto.

Depois, recorda o caso dos estatutos do Cineclube Brasil, já relatado neste capítulo, defendendo a igualdade de votos entre cineclubistas e cineclubes, proposta que igualmente sumiu em seguida. E ainda reclama de práticas de Gonçalves e dos filiados à Cecisp que estão aliados na constituição do MPC, como o controle sobre a lista de discussões, a movimentação desse grupo focada no exercício de voto na Jornada, a “nova torrente de inscrições de cineclubes, [...] de várias partes do País” e o estranho fato de que “a quase totalidade desses novos inscritos – muitos declarando que ainda vão começar as atividades – já faz parte do [MPC], já nasce engajado numa tendência”.

Sobre esse último ponto, Macedo comenta: “Um ‘movimento’ que ainda não divulgou nenhum princípio ou proposta, [...] mas que já congrega e mobiliza com extrema organização e ‘timing’ preciso cineclubes distantes e até os que ainda estão no estágio de projeto” (MACEDO, 2004a).

Na seção *O velho e o novo ou Lobo em pele de cordeiro*, Macedo volta ao tempo das “mágoas passadas”, fazendo elas ainda mais presentes naquele momento de rearticulação do movimento cineclubista. Sem rodeios, afirma que “os criadores do [Cecisp], MPC, e da ideia retumbante e inovadora de dar voto a militantes são os mesmos responsáveis pela agonia e desarticulação do movimento, que começou em 1984”. Faz o mesmo em relação ao que entende ser o principal interesse de toda essa disputa: “É que essas idéias – a bem dizer, uma ideia: a do cineclubista com voto e salário – são consequência justamente da trajetória, longa e infeliz, desse grupo”. E aponta o dedo para aquele que entende estar por trás de todo esse processo:

Em [84], o corifeu moral desse grupo, Diogo Gomes [...], foi eleito presidente do CNC por um voto de vantagem, à cabeça de um movimento que se autodenominava os “feios, sujos e malvados” [...], em oposição ao restante do movimento, considerado burguês. Mas note-se: “burguês” não era uma crítica política, era apenas uma postura sectária contra pessoas diferentes, roupas diferentes – se o leitor acompanha a lista da Jornada, verá que mesmo agora afloram considerações sobre gente que “tem tempo livre para ficar no computador”, e outros juízos, mais rancorosos que políticos, entre esses neo-feios, sujos e malvados (MACEDO, 2004a).

Macedo conecta todos e tudo que considera estarem reunidos sob a denominação MPC. Gomes, Gonçalves, Cecisp, a revista Cineclube Brasil, os *Feios...*, o conflito entre as bitolas de 16 mm e 35 mm, e a transformação da atividade cineclubista em um emprego rendoso. Essa conexão é explícita no trecho que segue:

[...] todos os associados que até hoje se manifestaram em nome do [Cecisp]; toda a “diretoria-executiva” da revista CineclubeBrasil [...], os que se manifestaram em nome do Movimento Popular [...] ou faziam parte dos chamados Feios, sujos e malvados [...] ou se juntaram ao grupo, já sem essa denominação, quando este “herdou” o Cineclube Bixiga, abandonado pelos seus fundadores, no final dos anos 80 – em que pese o caráter “burguês” que eles tanto combateram, até que um cineclube 35 lhes caiu na mão. Diga-se, de passagem, que em poucos meses, marcado pela mesma aura de sectarismo e até atos de hostilidade com jornalistas, aquele memorável cineclube morreu (transformou-se numa sala comercial – coisa inédita - o que demonstra que ainda era viável) (MACEDO, 2004a).

De acordo com Macedo, um “novo” componente estaria fazendo parte da estratégia desse grupo: uma aliança de caráter partidário. Para ele, não era surpresa que um partido resolvesse instrumentalizar a atividade para, pelo intermédio de um cineclube (e do cinema), “aliciar pessoas e penetrar em comunidades”. Macedo denuncia tanto a tática utilizada como sua fórmula “pequena, velha, velhaca”:

Dispondo de canais de comunicação próprios e de militantes disciplinados, prontos a cumprir ordens e tarefas, é muito fácil “criar” rapidamente diversos cineclubes onde quer que o partido tenha influência suficiente: sindicatos, associações, no movimento estudantil, até em cursos que usam filmes como instrumento didático... Cineclubes que automaticamente “fecham” com a orientação recebida e votarão em massa seguindo o comando partidário, que pode estar concentrado num “responsável”. Dependendo da extensão dessa “mobilização”, uma maioria circunstancial pode se apossar do movimento cineclubista. Ilusoriamente: ele morrerá. Ou nascerá livre em outro lugar. Nada disso, portanto, é novo (MACEDO, 2004a).

Nas duas partes finais do artigo, primeiro, *Voto e salário//Manifesto para “aparelhar” projeções e*, depois, *e descolar um empreguinho*, títulos que se complementam, Macedo se dedica a examinar a proposta do manifesto e expor de vez todos os interesses que a mobilizam. Como base em um trecho do documento do MPC que propõe que diversas

experiências audiovisuais sejam reconhecidas e incorporadas ao movimento (“tela, seja a que for, de lençol ou cristal líquido; ação, a que for efetiva, da produção à crítica, da exibição à educação”), aponta que isso corresponderia a uma perda de identidade por parte dos cineclubes, transformados em organizações genéricas, “reunindo desde professores que usam filmes em suas aulas (como empresas usam, para treinar ou ‘estimular’ funcionários), blogs pessoais, produtoras comerciais, literalmente qualquer coisa”. E completa: “Por que não Hollywood? Vale tudo nesse ‘novo cineclubismo’, desde permita que qualquer um se habilite como ‘cineclubista’ apto a votar” (MACEDO, 2004a).

Segundo Macedo, essa abrangência tem um objetivo: “ela quer abrir espaço para que ‘cineclubistas’ profissionais possam ter mais mobilidade entre cineclubes, sejam capazes de controlá-los e às entidades representativas dos cineclubes e, [...], ainda ajuda a tentar arrumar um empreguinho numa prefeitura ‘amiga’, quem sabe com indicação do partido...” (MACEDO, 2004a).

Ele então encerra o texto, tratando da ideia da “profissionalização” do cineclubista. Macedo elenca questões como a da legislação em vigor, mesmo que antiquada, que permite um cineclubista pagar salários, vedado a atribuição de vantagens pecuniárias a seus dirigentes, mantenedores e associados. E agrega a possibilidade de um cineclubista pagar seus membros na condição de animadores culturais, direito reconhecido aos empregados em entidades da área da cultura, com ou sem fins lucrativos. Pois nesse quadro, questiona: “por que essa ideia de ‘cineclubista regulamentado’?” (MACEDO, 2004a).

No fundo, para ele “[...] o que os formuladores dessa ideia pretendem é justamente tentar remunerar o indivíduo ‘especialista em tocar atividades de caráter cineclubista’ [...]. Salário para quem, sejamos claros, quer na verdade substituir o cineclubista”. E ironiza: “Tantos bons militantes sem emprego fixo, coitados... E olhem, há gente capaz de instrumentalizar setores do poder público – em pequena escala, mas suficiente para as ambições de certos ‘cineclubistas’ – no sentido de premiar, empregar e remunerar ‘bons militantes’” (MACEDO, 2004a).

Gonçalves (2004i) por sua vez é lacônico em comparação a Macedo:

O Felipe fala de manifesto secreto... Vamos esclarecer: - O texto de que trata lhe chegou às mãos porque o fizemos chegar; - O texto foi enviado a muitas pessoas para colher parecer, opiniões, acréscimos etc. Não só pessoas ligadas a Felipe o receberam, mas muitas mais. Assim que tivermos diversas opiniões, procuraremos dar redação final que seja diplomática, em momento oportuno. - Quanto às ofensas que Felipe me dirige - e outros já o fizeram, não merecem comentários: o que importa é revigorar o movimento cineclubista (GONÇALVES, 2004i, grifo nosso).

Seguem mais mensagens de Macedo, Gonçalves, Velten, Pimentel, etc. Antes e depois das manifestações da comissão nacional, a *Cineclubes BR* seguiu funcionando com muita discussão entre os principais agentes. Ao final de agosto, ocorre um dos episódios mais tensos. No dia 29, Macedo (2004e) envia para a lista um conjunto de propostas para a 25ª Jornada. No texto, entre outras, tece críticas à Cecisp, que na opinião de Macedo, atrapalhou o estímulo ao debate e a participação efetiva dos cineclubes em relação às questões referentes à Jornada, uma das missões da comissão nacional, devido às repetidas tentativas de se apropriar e de aparelhar espaços e recursos. Ele completa essa apreciação com uma denúncia:

Sua mais recente manobra nesse sentido foi apresentar ao [MinC] um projeto de patrocínio da Jornada – no valor de quase 1 milhão de reais! sem o conhecimento da Comissão Nacional. Como um ato dessa natureza já resvala no terreno da corrupção, é indispensável e urgente criar mecanismos de fiscalização (ad hoc e permanentes) por parte do coletivo de cineclubes brasileiros (MACEDO, 2004e).

Gonçalves (2004j) no dia seguinte interpela Macedo:

Queira explicar claramente o que pretendeu dizer com o que escreve em sua correspondência anterior, particularmente no que tange à acusação de tentativa de [aparelhamento], apropriação de recursos de terceiros e de corrupção que faz ao [Cecisp]. Caso a explicação não isente integral e publicamente o [Cecisp] da [acusação] feita, serão encaminhadas imediatamente medidas judiciais cabíveis contra vossa senhoria, para que vossa senhoria tenha oportunidade de provar em juízo acusações tão graves (GONÇALVES, 2004j).

Macedo (2004e) volta à lista, colocando-se a disposição para provar as afirmações que tem feito. Reitera que sua principal referência é ao projeto para financiamento da Jornada Nacional no valor de quase um milhão de reais:

O “Centro” fez isso [...] sem consulta ou autorização da [comissão nacional], única e legítima representante eleita pelo movimento e responsável exclusiva por esse tipo de tratativa. [...] De fato, ao tomar conhecimento, pouco antes de reunião oficial com o Ministério para tratar da questão, a dita [comissão] houve por bem substituir o referido “projeto” por outro, num valor um pouco mais realista – 6 vezes menor! [...] esse encaminhamento “pelas costas” da Comissão constitui uma manobra indigna e ilegal, um claro desrespeito a deliberações do conjunto do movimento, usando-o como pretexto para obter recursos nada desprezíveis, cuja necessidade nossos representantes não reconheceram. **É evidente que essa “diferençazinha” de 800 mil reais iria fazer falta em algum projeto que fosse realmente de interesse do movimento, não é?** Resta saber - e eu desafio você [Gonçalves] e o resto da turma, a divulgarem o projeto que enviaram para o Minc [...] – sobre a aplicação desse quase milhão de reais que a [comissão] julgou um pouquinho excessivos. Que pessoas e serviços seriam exatamente remunerados? Que relações existem entre os “prestadores de serviços, alugadores de espaços e equipamentos” e vossas senhorias todas, [...]? [...] Vamos lá, fanfarrão, me processe (MACEDO, 2004e, grifo nosso).

Gonçalves (2004k) por sua vez, recorre ao expediente da concisão: “Ilmo. Sr. Macedo: A partir de agora, nossos advogados passarão a respondê-lo. Sem mais, Jeosafá Fernandez Gonçalves Presidente do Centro Cineclubista de São Paulo” (GONÇALVES, 2004k).

Naqueles três primeiros meses, de junho a agosto de 2004, foram trocadas 628 correspondências eletrônicas na *Cineclube BR*. Para dar ideia do volume dessa comunicação, esta lista sobreviveu ativa até dois de fevereiro de 2005 (quando a *CNC diálogo* já estava funcionando plenamente), sendo que a única mensagem nesta data tinha o número 873. Ou seja, esse intenso momento de participação correspondeu a mais de setenta por cento do que foi tratado durante os nove meses de atividade dela.

Neste período, os debates no Cineclubismo Brasileiro também se mobilizaram em torno de dois outros fatos, provocando um movimento inverso de convergência de posições entre os agentes em relação aos específicos acontecimentos conhecidos como: o caso do cineclubes Falcatrua, da UFES; e a questão da proposta de criação da Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancinav).

Em 14 de julho, Gabriel Menotti⁵² (2004) enviou mensagem na lista *Cineclube BR* informando que havia sido organizado na UFES um projeto de extensão chamado Videoclube Falcatrua, com o objetivo de “construir um espaço de exibição alternativo, explorando as tecnologias digitais tanto para a distribuição fílmica quanto para a própria exibição”. As obras eram obtidas na rede mundial de computadores, e projetadas em formato digital. A defesa da ideia era os baixos custos, permitindo também uma autonomia de programação. O projeto realizava sessões semanais e gratuitas, com público médio de 200 pessoas. E seu foco eram filmes que considerava “alijados do circuito convencional, por qualquer que seja o motivo, qualquer que seja o seu gênero”. Entre alguns exemplos estão *Clube do Suicídio*, *Fritz the Cat* e *Kill Bill* (em uma sessão de 4 horas, *as it was meant to be seen*⁵³) (MENOTTI, 2004).

Em 30 de junho, o próprio Menotti divulga reportagem da Folha de S. Paulo do dia anterior, assinada por Diego Assis (2004), com o título alarmista *Universidade federal em Vitória decreta "falcatrua" no cinema*. Assis inicia falando da estreia capixaba de *Kill Bill Vol. 2*, de Quentin Tarantino, meses antes da previsão nacional (outubro): “Engano? Decisão estratégica das distribuidoras? Que nada: pura falcatrua” (ASSIS, 2004).

⁵² Gabriel Menotti é capixaba de Vitória, nascido em 1983, se define como artista, animador, curador e pesquisador independente, trabalhando com formas variadas de cinema. Integrou o grupo Cine Falcatrua desde que foi criado, quando cursava Jornalismo na UFES, em Vitória. Ao longo de sua trajetória, organizou exposições de cinema pirata, festivais de filmes, campeonatos de videogame, oficinas de roteiro pornô, instalações com projetores super8, mostras de arte generativa e simpósios acadêmicos. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, e PhD em Comunicação e Mídia pelo Goldsmiths College, Londres, onde leciona atualmente (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2013).

⁵³ Do modo como deve ser visualizado.

A matéria conta um pouco sobre o projeto, mas se concentra na questão dos direitos de propriedade sobre as obras exibidas. Segundo Assis, “o cineclube não consegue se esquivar de um único senão: de acordo com a legislação nacional, o que faz é violação de direito autoral, sujeita a pena de dois a quatro anos de reclusão” (ASSIS, 2004).

O texto traz a posição da Associação de Defesa da Propriedade Intelectual (Adepi), na palavra de seu diretor-executivo, Carlos Alberto de Camargo: “Violar direito autoral é a mesma coisa que roubar um carro de alguém, com a diferença que a propriedade intelectual é um bem imaterial”. Camargo completa dizendo que assim que a Adepi tomar conhecimento, irá notificar e cobrar a responsabilidade dos envolvidos (ASSIS, 2004).

O ponto de vista do Falcatrua e da UFES é apresentado em duas falas. O aluno Rodrigo Alves de Melo, membro do cineclube defende o projeto como questionamento dos modelos de direito autoral e de propriedade intelectual como entraves a democratização e circulação de informações na sociedade: “Não queremos furar o olho do Severiano Ribeiro⁵⁴ [...]. Apenas incentivar as pessoas a baixar filmes e fazer projeções coletivas. Pirataria? Chame como quiser” (ASSIS, 2004).

O orientador do projeto de extensão universitária Cine Falcatrua, professor Alexandre Curtiss indica que a intenção da UFES é a realização de um seminário sobre direitos autorais, pirataria, limites e usos da internet, com participação de representante do MinC. Já quanto à legalidade, pensa que “[...] a coisa é mais tortuosa e mesmo no âmbito jurídico uma 'última palavra' não foi dita. Mesmo as velhas fitas VHS, quando usadas em salas de aula, também ‘agredem’ distribuidoras e produtoras” (ASSIS, 2004).

No dia 11 de agosto, às 20h55min, o noticiário eletrônico Tela Viva (2004) dá conta do desfecho da aventura do Cine Falcatrua:

Cinema digital pode até ser o futuro da exibição cinematográfica, mas nem tudo será simples. O embate entre a realidade digital e os limites legais ficou claro com o fechamento do CineFalcatrua. Tratava-se de uma experiência da UFES em que os alunos, com apoio material da reitoria, exibiam publicamente filmes cujas cópias estão disponíveis clandestinamente na internet. A exibição aconteceu também sem autorização dos distribuidores no Brasil. Foram promovidas, por exemplo, as “estreias” de Farenheit 9/11 e Kill Bill Vol. 2 (que só estrearia comercialmente em outubro). **As distribuidoras Europa e Lumière, detentoras dos direitos desses títulos no país, conseguiram uma decisão da 2ª Vara Cível do Espírito Santo ordenando o fim do empreendimento e a implicação da reitoria no episódio. Também se manifestaram em notificações judiciais contra o CineFalcatrua a [Adepi] (associação de distribuidoras), a Abraplex (associação dos cinemas multiplex) e a Abracine⁵⁵** (TELA VIVA, 2004, grifo nosso).

⁵⁴ Um dos maiores empresários de salas de cinema do país (ASSIS, 2004).

⁵⁵ Associação Brasileira de Exibidores de Cinema.

Em 2007, a UFES viria a ser sentenciada a pagar indenização à distribuidora Europa.

Já a ideia de criação da Ancinav era um assunto mais “antigo”. Em 2002, nos dias 3 e 4 de dezembro, na Biblioteca Nacional, ocorreu um seminário nacional de audiovisual, coordenado por Orlando Senna, à época, subsecretário estadual do audiovisual do Rio de Janeiro. O relatório do evento aponta que foi proposta a retomada da formulação inicial da Ancine, “com a re-incorporação do setor da televisão, a partir do conceito da vinculação entre os diversos tipos de produção audiovisual”, ou seja, a criação da Ancinav; e o fortalecimento destas agências (a existente e a futura) como órgãos gestores da atividade cinematográfica e audiovisual.

Este seminário foi realizado pela equipe de transição e pela coordenação do programa de Lula. Participaram dirigentes de entidades de classe e associações profissionais, produtores, distribuidores, exibidores, realizadores, técnicos, atores e especialistas, definidos por Senna, como “uma alta representatividade do segmento Audiovisual brasileiro”. Entre os principais objetivos do encontro estavam “a ratificação da condição estratégica do audiovisual para o Projeto Nacional a ser desenvolvido pelo próximo Governo da República” e “o princípio da diversidade cultural” (SENNA, 2002).

No documento final da 24ª Jornada Nacional, em 2003, a Carta de Brasília também há a referência a Ancinav, considerando-a como uma demonstração da existência de vontade política para democratizar o audiovisual brasileiro em todos os níveis.

Mas foi no dia 5 de agosto de 2004 que a questão chegou à opinião pública. Naquele dia, conforme o noticiário eletrônico Tela Viva, o MinC chamou uma entrevista coletiva, na qual o secretário executivo Juca Ferreira explicou alguns pontos do projeto de lei para política audiovisual que se pretendia encaminhar em 30 dias para o presidente da República, sendo a Ancinav um dos principais temas. Ferreira relatou que na data havia sido realizada reunião do Conselho Superior de Cinema (CSC), quando foi apresentado um texto para discussão. O entendimento do MinC era que havia a necessidade de um ajuste regulatório dada a evolução tecnológica e a falta de regras para o mercado audiovisual.

A matéria do sítio Tela Viva ainda registra as pressões que o projeto viria a enfrentar, devido às restrições aos exploradores estrangeiros do mercado audiovisual. Em relação à coletiva, a notícia por fim registra que a Globo⁵⁶ foi “duramente atacada pelo MinC na coletiva, pelo tom ‘stalinista’ dado à matéria do jornal O Globo desta quinta, 5, ‘sem ouvir o MinC e tirando os artigos de contexto’” (TELA VIVA, 2004).

⁵⁶ Organizações Globo, o maior conglomerado de mídia do Brasil e da América Latina, sendo um dos maiores de todo o mundo. A sua principal e mais conhecida empresa é a Rede Globo de Televisão.

A referida matéria de *O Globo*, escrita por Arnaldo Bloch e Monica Tavares (2004), iniciava relatando a polêmica que a proposta para a Lei Geral do Audiovisual havia provocado, sendo “classificada de intervencionista e estatizante por especialistas que tiveram acesso ao texto”. O fato é que o documento havia circulado na rede mundial de computadores no dia anterior antes do encaminhamento oficial. O plano tornado público havia causado “indignação também na classe cinematográfica e nos segmentos de exibição, distribuição e de confecção de cópias”. Bloch e Tavares relatam uma divisão entre o MinC e o Ministério das Comunicações em relação ao anteprojeto de lei por conflitos com a Lei Geral de Telecomunicações (BLOCH; TAVARES, 2004).

A notícia segue com a opinião dos “especialistas que tiveram acesso ao texto”, alguns não identificados. Um dos anônimos dizia que a proposta era “obscura e pouco detalhada”. O ex-ministro Miro Teixeira, então deputado federal, afirmava que não haveria qualquer espécie de controle de conteúdo no plano, pois esse “[...] seria um passo muito perigoso”. Segundo Bloch e Tavares, o representante dos distribuidores Rodrigo Saturnino Braga não partilhava dessa certeza. Nas falas dele que são reproduzidas constam afirmações como “[...] se o texto oficial coincidir com este que está sendo veiculado, estaremos diante da pior legislação sobre cinema que já se fez no Brasil”; “[se] isso for verdade [...], o cinema no Brasil vai virar uma atividade para a classe A”; e “[a] restrição ao número de cópias vai matar as salas de pequenas cidades”. O presidente do sindicato da indústria cinematográfica Paulo Thiago reclamava que o texto levou oito meses sendo elaborado e “[...] subitamente é mandado para o Conselho Superior e temos apenas uma semana... Depois já vai para o Congresso”. E o diretor da Globofilmes e membro do CSC, Carlos Eduardo Rodrigues, denunciava que o “projeto onera muito o setor, encarece os ingressos e inibe a publicidade”; “[...], interfere na liberdade de expressão e programação”; e “[..], pune o sucesso” (BLOCH; TAVARES, 2004).

Acompanhando o noticiado, o jornal arrola alguns artigos, referidos como polêmicos. Na realidade são recortados e colados alguns trechos (*caput*, incisos, parágrafos ou apenas frases), intercalados com críticas. O foco maior está no conselho diretor da Ancinav, com cinco membros e decisões por maioria simples. No conjunto de julgamentos feitos por *O Globo*, o documento vai sendo tratado como uma tentativa de dirigismo e autoritarismo cultural, cheio de itens que ferem liberdades constitucionais, sugerindo inclusive impossibilidades práticas, ilustradas como frases como “[a] cultura ficará entregue à decisão de três pessoas”; e “[o] texto sugere que possa haver sessões secretas de um grupo restrito decidindo os destinos da cultura nacional” (O GLOBO, 2004).

Os dois episódios, o fechamento do Cine Falcatrua no dia 11 e os ataques que a criação da Ancinav passou a receber a partir do dia 5, motivaram que 44 cineclubes (lembrando que na Jornada de 2003, o universo de cineclubes representados foi cerca de 50), encabeçados pelo CREC, e onze entidades da área cultural, assinassem uma nota no dia 14 de agosto. Pimentel, presidente do CREC, fez a entrega oficial do documento ao ministro chefe da Casa Civil, José Dirceu, durante visita à cidade de Rio Claro. A nota tinha o título de *Ameaça às instituições*, acompanhado de uma frase de Senna como epígrafe: “Pela primeira vez, o foco da política pública do cinema é o público”. O texto faz referência às duas notícias classificadas como de enorme importância e que teriam abalado os meios de comunicação e a sociedade brasileira nos últimos dias: “Em terrenos diferentes e em esferas só aparentemente distintas, ambos os acontecimentos configuram ataques a instituições e direitos fundamentais da cidadania” (NOTA DOS CINECLUBES BRASILEIROS, 2004 *apud* Pimentel, 2004d).

Sobre a criação da Ancinav, a nota reconhece imprecisões, falhas e lacunas no anteprojeto de lei disponibilizado ao público no sítio do MinC, que seria um esboço preliminar, reunindo “antigas, permanentes e urgentes reivindicações do cinema brasileiro”, o que, dentro de uma normalidade democrática, seria sanado no processo de discussão no Congresso Nacional. A reação dos cineclubes se dava em razão de que:

Essa proposta de discussão, contudo, foi recebida com incrível virulência por alguns setores e algumas personalidades, nomeadamente os mais ligados aos interesses das grandes empresas multinacionais de comunicação, aos monopólios nacionais e estrangeiros que atuam no Brasil e a segmentos tradicionalmente privilegiados por equívocos e vícios da legislação em vigor. Com surpreendente ferocidade e amplo destaque na grande imprensa – diretamente associada aos interesses em jogo –, a propositura do governo foi [...] tratada com uma linguagem delirante, permeada de imagens do tempo da chamada Guerra Fria, de fato lembrando eventos – do passado e do presente – em que poderosos grupos econômicos, ligados a interesses externos, dedicaram-se a desestabilizar as instituições democráticas na América Latina. Consternados, vimos alguns grandes nomes do nosso cinema – felizmente uma ínfima minoria – aderirem meio histéricos a essa verdadeira Marcha do Capital com o Monopólio pela Liberdade Irrestrita de Mercado. O cineclubismo brasileiro [...] denuncia e repudia essa perigosa campanha golpista que visa calar o debate democrático sobre o audiovisual no Brasil e impedir que ele renove nossas instituições no sentido do interesse da maioria da população (NOTA DOS CINECLUBES BRASILEIROS, 2004 *apud* Pimentel, 2004d, grifo nosso).

A nota continua falando do que chama de ataque ao Cine Falcatrua e agressão contra a UFES, relatando a medida judicial, que seria “[...] altamente irregular, com o indisfarçável propósito de acabar com as suas atividades e provocar um ‘exemplo’ aterrorizador em qualquer iniciativa independente que não se sujeite às disposições dos monopólios audiovisuais”. Ela sinaliza para o contraste dessa situação em relação ao debate sobre a

Ancinav, sustentado pelas empresas que têm interesse nesses monopólios. A liminar concedida contra a atividade de extensão curricular é citada, na qual foi determinada “a imediata suspensão da exibição ao público de obras audiovisuais ligadas às autoras”, incorrendo em uma multa diária de cinco mil reais em caso de descumprimento da decisão, além da exigência de 480 mil reais de indenização “por concorrência desleal” (NOTA DOS CINECLUBES BRASILEIROS, 2004).

A partir desses fatos, os cineclubes fazem sua profissão de fé, expondo as disputas que estabelecem com o mercado, colocando-se como a possibilidade popular e democrática de inovação e renovação do audiovisual, na contrapartida de interesses comerciais, limitadores de novas experiências de arte e linguagem. Frente ao capital econômico do adversário, apresentam seu capital social, sua história como movimento, e seu capital cultural diferenciado, sua atuação nas “fronteiras do audiovisual”, fazendo um apelo ao campo de poder por mecanismos legislativos que defendam a atividade cineclubista:

Além da contribuição básica e fundamental que aportam ao cinema há cerca de 80 anos, os cineclubes representam a forma mais flexível, diversificada, popular e democrática de permanente renovação do audiovisual no Brasil e no mundo. Origem de grande parte das instituições do cinema, os cineclubes hoje atuam nas fronteiras do audiovisual, experimentando e criando novas formas de arte e de linguagem. Sem ampla liberdade e flexibilidade de atuação, sua capacidade de invenção e renovação fica comprometida: o cinema se estiola, os filmes viram variações em torno de um sucesso, o audiovisual se torna apenas produto de permuta comercial. **Atuando com objetivos exclusivamente culturais, sem fins de lucro, os cineclubes constituem uma forma institucional particular e precisa, que deve ser reconhecida em suas particularidades e regulamentada com urgência – e essa é uma lacuna importante do anteprojeto da Ancinav – sob pena de serem destruídos pelas “forças livres” das empresas monopolísticas e pelo ‘punho invisível’ do mercado.**

Pela regulamentação democrática do audiovisual!”

Pela regulamentação do cineclubismo!

Pela liberdade de associação e expressão!

Em defesa do Cineclubes Falcatrú! (NOTA DOS CINECLUBES BRASILEIROS, 2004, grifo nosso).

Após toda polêmica e as críticas, o projeto da Ancinav acabou sendo abandonado. Em 17 de julho de 2007, em entrevista a Eduardo Carvalho, do portal Carta Maior, Senna falou sobre o assunto:

Houve um bloqueio claro, público, que todos viram e reconheceram. Uma espécie de muro de contenção do setor de teledifusão à proposta da Ancinav, pois era apenas uma proposta e não um projeto feito e acabado. Foi o que aconteceu, uma contenção, uma recusa de debater o assunto e uma tentativa de impedir que ele fosse debatido (SENNA, 2007).

Assinalo essas posições convergentes assumidas em relação ao Falcatrua e à Ancinav pelos cineclubistas para demarcar que as disputas entre eles se circunscrevem, principalmente, aos interesses relativos ao movimento e à atividade que desenvolvem. Na maior parte das vezes, quando os interesses em jogo se deslocam desses pontos para situações que abarcam campos mais amplos onde eles também lutam com outros tipos de agentes, o *habitus*, que os aproxima, que os define e que os moldou no campo do Cineclubismo, os induz a adotarem posições semelhantes.

Neste período que pode ser delimitado pela reinauguração do Cauim e o episódio do Cine Falcatrua, procurei verificar como os agentes cineclubistas se posicionavam e se relacionavam. Após isso, ainda faltariam três meses de preparação para a Jornada de 2004, que só viria a ser realizada em dezembro, durante os quais os ânimos se mantiveram acirrados, com muita reação e pouca reflexão. Talvez, por isso, as posições assumidas pelos agentes e as relações estabelecidas não apresentaram alterações significativas, considerando-se o relatado até aqui, seja em termos de distribuição de capitais, seja em termos de interesses disputados.

4.6 CINECLUBISTAS CONTRA CINECLUBES

Entre 27 de novembro e 1º de dezembro de 2004, ocorreu o I Encontro Ibero-Americano de Cineclubes, Centro Cultural Roberto Palmari, em Rio Claro, realizado em parceria pela comissão nacional, que estava rearticulando o movimento cineclubista no Brasil, e a FICC. A reunião foi coordenada por Claudino de Jesus e organizada pelo CREC e pelo Centro de Voluntariado de Rio Claro. Isto antecedeu a 25ª Jornada Nacional de Cineclubes, na cidade de São Paulo, programada para 1º a 5 de dezembro. (PIMENTEL, 2004c).

A responsabilidade de coordenar a atividade em Rio Claro, às vésperas da Jornada, era apenas mais um indicativo da posição de referência que Claudino de Jesus assumia dentro da comissão nacional. Contudo, isso será totalmente clareado ao final do evento na capital paulista, quando ele se tornará o primeiro presidente do CNC no século XXI. Para conhecer essa história e outros aspectos importantes, estive no dia 21 de junho de 2014, um sábado em meio ao feriadão de *Corpus Christi* e jogos da Copa do Mundo, na casa dele, em Vila Velha, ES. Ele me concedeu essa entrevista ainda em recuperação a uma operação de hérnia de disco entre vértebras cervicais, realizada na terça-feira anterior.

Quando falávamos sobre a comissão nacional de rearticulação do Cineclubismo Brasileiro, formada por ele, Gomes, Gentil Júnior, Luiz Orlando, Hermano Figueiredo,

Débora Butruce e Cassol, Claudino de Jesus (2014) recordou que os sete tinham ficado com a missão de mapear o movimento e organizar uma Jornada em São Paulo. Ele relata que nesse intervalo de tempo houve o contato da FICC manifestando interesse em participar da Jornada. No entanto, o italiano Paolo Minuto, principal representante da Federação Internacional, por questão de agenda, não poderia estar no Brasil em dezembro de 2004. Para viabilizar a sua presença surge a ideia do Encontro Ibero-Americano (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Claudino de Jesus continua contando que após a partida de Minuto, chega para a Jornada o secretário para a América Latina da FICC, o argentino Juan Carlos Arch, que junto com observadores do México, foram convidados para acompanhar o andamento dos trabalhos, eis que já antevia uma divisão no movimento, a partir das divergências manifestadas dentro da comissão nacional. Claudino de Jesus expõe seu primeiro sentimento sobre isso: “Eu achava muito chato, muito ruim, porque não era uma coisa explícita no sentido político, não se explicitava que a divisão era por visões políticas distintas do que era o movimento cineclubista” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Que visões eram essas? Para Claudino de Jesus, a divisão fundamental era: a organização deve ser de cineclubes ou de cineclubistas. No caso, a organização referida era o CNC. Ele diz que:

Parece que não tem diferença. Tem uma diferença fundamental, gravíssima. Cineclube é uma célula democrática, que tem que ter uma direção eleita, com mandato que é renovável, que discute com seu público, que tem todo um rito. Tem definição, tem uma resolução da Ancine que foi construída por nós que define legalmente inclusive o que pode ser reconhecido como cineclube no Brasil, que é a instrução normativa 64 da Ancine (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

E cineclubista? Para ele, a questão em torno do cineclubista é importante e ela está ligada ao fato de que para fazer cineclube esse indivíduo também precisa sobreviver. A proposta que existia dentro da comissão de rearticulação nesse sentido era liderada por Diogo Gomes. A ideia era que fosse estabelecido em nível estatal uma programa para sustentar às pessoas que se dedicassem ao Cineclubismo. De acordo com Claudino de Jesus, essa era a leitura mais profunda da divisão política na comissão, que ele fez naquele momento:

Era uma posição defendida por São Paulo, que era liderada por Diogo [Gomes] nesse momento. [...] Até hoje ele defende. [...] Diogo defendia essa posição, mas isso não era colocado desse jeito, na verdade, o Diogo manifestava diferença com nós outros todos, exceto Luis Orlando [...]. Eu via que alguns de nós faziam o mesmo, aí eu rasguei a seda, disse “oh, acho que tá batendo aqui é isso”, [...] “ah, porque tu está querendo desqualificar”, “eu não estou querendo nada” [...] (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Tive a oportunidade de esclarecer com Gomes parte dessas questões alguns dias após a conversa com Claudino de Jesus. No final de um domingo, após trocarmos algumas mensagens pelo Facebook, começamos a conversar via Skype, em uma entrevista que invadiu a madrugada de segunda. Especificamente, sobre esse ponto, Gomes (2014) afirma que a estrutura do cineclube exige certa profissionalização porque é uma atividade profissional no entendimento dele. E esclarece a sua posição:

O Estado te chama pra participar, te dá a chance de se profissionalizar, criar pequenas empresas ligadas a grupos menores, um circuito de exibição... Mas as pessoas têm certo receio com isso. As pessoas falam que o movimento é revolucionário, mas revolucionário em que? Então continuam mantendo uma estrutura amadora sem condições de manter o próprio amadorismo (GOMES, 2014).

Recordo aqui o termo cunhado por Felipe Macedo (2004a), a figura da “cinecura”, a ideia da sinecura cineclubista – de um cargo, talvez, público, com rendas e sem responsabilidade, que imputava a Gomes e seus companheiros. Essa era a crítica explícita mais forte a essa proposta de profissionalização. No conjunto de entrevistas que realizei, alguns agentes se manifestaram nessa linha, mas solicitaram para não ser identificados. Um deles resumia a situação que se apresentava em 2004 da seguinte maneira:

Aquele era o momento em que o PT tinha acabado de assumir, e, portanto, toda militância que estivesse desempregada estava indo correndo atrás de uma boquinha. E aquilo [...] aos poucos foi se desenvolvendo e na jornada se clarificou de que deveria inclusive ser criado em nível de estado brasileiro [...] a figura do cineclubista. Concurso... ser contratado pra tocar o movimento cineclubista (depoimento).

Os relatos de Claudino de Jesus (2014) e de Gomes (2014c) se aproximam do debate que era travado nas listas eletrônicas e a divisão interna da comissão, em torno da disputa de como o CNC seria reorganizado, como uma entidade de cineclubes ou de cineclubistas. Essa diferença superou qualquer outra divergência que pudesse haver naquele momento, seja entre velhos e novos, cineclubistas tradicionais e ativistas culturais contemporâneos, etc.

De acordo com Claudino de Jesus (2014), os jovens do grupo, Débora Butruce e Cassol, foram os responsáveis pela articulação dentro da comissão nacional para que ele fosse o coordenador do grupo. Depois na Jornada, quando acabou a função da comissão e se elegeu uma mesa, fizeram campanha para elegê-lo presidente da mesa, e depois montaram uma chapa pra levá-lo à presidência do CNC. Para ele, “foi exatamente o novo que elegeu o velho” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Vejo como importante fazer um rápido registro sobre a presença de Butruce e Cassol, que, ao contrário dos demais integrantes da comissão, eram agentes novos naquelas posições no campo, de proximidade ao campo de poder. Sobre Butruce, quem recorda a participação dela é o próprio Cassol (2012), em depoimento colhido e transcrito por Baldini. Ele afirma que após o período de rearticulação, ela acabou não sendo de nenhuma diretoria, dedicando-se ao Cachaça Cinema Clube e à CTAv. Na comissão, ela supriu a necessidade de que houvesse um representante do Rio de Janeiro, estado historicamente importante, e que, “estava *super* articulado, só que era uma nova geração cheia de cineclubes que nem sabia direito muito o que era CNC [...]” (CASSOL, 2012).

Em relação à Cassol, segundo Claudino de Jesus (2014), ele foi eleito pela delegação gaúcha para participar da rearticulação nacional do movimento (CLAUDINO DE JESUS, 2014). Outro aspecto que pode tê-lo levado a essa posição é a sua ligação com o PT. Ele era um militante de esquerda, como muitos dos agentes cineclubistas. Um militante do partido no poder. O que implica na ampliação da sua capacidade de atuação tanto como militante como cineclubista, consequência da alteração dos volumes e valores do capital político no país.

Voltando a Claudino de Jesus (2014), ele pormenoriza como a disputa entre as posições ia se dando entre os membros da comissão e algumas das estratégias utilizadas:

E aí a gente convida o Paulo Minuto. Ao vir aqui pouco antes da jornada, ele sacou imediatamente a divisão interna da comissão de rearticulação. Um puta político internacional, já estava no quarto mandato de presidente da [FICC], tinha sido presidente da federação italiana, professor de cinema da Universidade Dante Alighieri, não é nenhum bobinho, nenhuma criança e tal e percebeu. [...] **Ele chegou [...] eu apresentei a comissão. Por quê? Por causa desse movimento de Débora e de Cassol de fazer de que eu virasse referência da comissão, que não existia. [...]** Eles ganharam o apoio de [...] Antenor [Gentil] Júnior e de Hermano [Figueiredo]. **O baianinho ficou em cima do muro, [...] “eu adoro Claudino e tal, mas não sei se a gente precisa de coordenador e tal, então vou me abster”. E o Diogo contra.** Foi mais ou menos isso a votação, [...]. E assim a gente se organizou, e aí então por isso o presidente da [FICC] vem e contata comigo. **A primeira coisa que eu fiz foi montar um programinha pra ele, evidentemente eu não estou morto, chamei o Diogo, falei, “Diogo, eu quero que você programe um dia do presidente da [FICC] com você, aí você leva ele para cineclube que você bem entender, [...] para você conversar o que você quiser [...].** E ele, “ué, mas por quê?”, eu falei não é só com você, é com todo mundo, todo mundo da comissão vai ter um dia [...]. Mas na verdade tudo era por causa dele, pra que ele pudesse ter voz, porque senão ele não ir ter voz. **Aquela altura estava [claro] que ele estava massacrado, massacrado no sentido de voto, [...] tomar decisão, não que ninguém estivesse calado [...], mas até porque o Luiz Orlando resolveu parar de apoiá-lo, não apoiava ninguém, mas se abstinha.** Luiz Orlando achou muito exagero as posições dele em relações às nossas. [...] Não as posições políticas dele, posições pessoais dele contra, pessoalmente contra as nossas pessoas, ele tomou a si como se fosse uma briga pessoal, particular (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

Após essa vinda de Minuto, Claudino de Jesus relembra o que ele lhe disse na despedida no aeroporto: “Olha, entendi tudo que se passa aqui, mas, por favor, organize a entidade e deixa que a massa decida”. No caso, a decisão seria na capital paulista. De acordo com Claudino de Jesus, “[...] essa jornada então tem o grande embate. Aí foi que *o bicho pegou* mesmo” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Sobre a 25ª Jornada, Claudino de Jesus relata que queriam que ele a levasse para o Espírito Santo, seu estado, mas ele defendeu que ela ocorresse em São Paulo, terra de Gomes, que teria que coordenar o evento por morar lá, com Claudino de Jesus se colocando a disposição para ir toda vez que fosse necessário (CLAUDINO DE JESUS, 2014). E é esse contexto territorial que provoca então a situação expressa por ele.

Na plenária de abertura, “*o bicho pegou*” quando foi colocado em debate quem teria direito a voto. A proposta local era um voto para cada cineclubista porque havia mais paulistas que a soma de todo resto. A sugestão oposta era de um voto por cineclube. O problema seria sobre quem iria cancelar quem era cineclube. Por esse motivo, a comissão tinha mandado ainda no primeiro semestre uma convocatória, pedindo que todos trouxessem comprovação de atividade, de diretoria, de funcionamento de pelo menos seis meses e outros. Mesmo assim, era preciso recolocar tudo isso na plenária. Com a abertura do evento, a comissão já não existia mais, e tudo precisava ser ratificado. Claudino de Jesus conta o que aconteceu:

[...] a comissão já tinha posto essa proposta [voto por cineclube]. O Diogo, antes da comissão apresentar essa proposta, que tinha sido aprovada na comissão, [...] vai e apresenta outra proposta [voto por cineclubista], e a gente nem teve chance de votar porque aí o pau quebrou. Débora e Cassol levantaram, e se sentiram traídos. Filha da putisse, manobra mesmo. E aí o resto do país começou a entender. [...] foi horrível porque foi quase basicamente o Brasil inteiro contra [...], digamos que os baianos ficaram quietos, mas não defenderam ele [Diogo] também, [o Brasil inteiro] contra quase todos os paulistas. [...] Eu tive que sair pedindo racionalidade e tolerância: [...] “eu estou presidindo a mesa”, “eu vou falar isso lá na frente, que vocês que estão aí me apoiando são intolerantes, e que eu estou contra vocês”, “eu vou ficar do lado dele”, “isso não dá, vamos discutir como adultos”. Resultado final: a discussão foi acalorando, acalorando, acalorando [...], mais da metade dos paulistas foi embora, ou seja, não tinha compromisso com a discussão, tal sorte que quando chegou a hora da votação de qual seria o método, acabou amplamente aprovado que a comissão, inclusive com a participação do Diogo, que era da comissão, avaliasse cineclube por cineclube, conforme ela tinha solicitado seis meses antes. E aí o Diogo perdeu. Nesse momento ele rompe em plenário e faz assim [dá uma banana] para as pessoas lá da frente. Sai com seus seguidores. Sai de plenário que acaba de decidir isso. Dá uma banana para o plenário. [...] E sai xingando. Eu pedi licença da mesa, pedi Cassol que me substituísse e fui atrás dele, tentando chamá-lo. [...] primeiro pedi desculpa, [...] se havia havido grosseria [...] “mas você também tem que pedir desculpa” [...] “não devolve grosseria” [...] “grosseria você trata com descaso” [...] (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

Entretanto, observo que, a partir do início do evento e no seu restante, como será demonstrado, o protagonismo de Jeosafá Gonçalves desaparece, some. Os agentes entrevistados e envolvidos no processo não se referem a ele. Gomes assume a posição, que, tudo indica, sempre foi dele.

Claudino de Jesus explica que este episódio inicial marcou o restante da Jornada. A situação criada fez com que os representantes das demais unidades da federação rejeitassem de plano qualquer sugestão que viesse do grupo de Gomes. Esse grupo já não era formado por todos os cineclubes paulistas. Vários resolveram continuar participando. Perderam votações, mas foram para o debate. E outros apoiaram as propostas da comissão (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Para exemplificar o clima, Claudino de Jesus cita sua relação com Eduardo “Carioca”, que qualifica como grande amigo, mas que fazia parte do núcleo de Gomes. Ele lembra que “Carioca”, que sempre esteve vinculado ideologicamente ao pensamento representado por Gomes, defendendo as mesmas ideias. No entanto, também participou várias vezes de diretorias do CNC em que Claudino de Jesus foi o presidente, por causa do perfil ético, trabalhador e de compromisso com o movimento cineclubista (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Falando da relação com “Carioca” naquela e em outras Jornadas, ele também esclarece um pouco suas relações com Gomes:

[...] só que eu e ele [“Carioca”] discutimos e não tem briga, mas, eu e o Diogo, começa a discussão, daqui a pouco alguém tem que chegar perto para não sairmos nos tapas. [...] Não nos entendemos mesmo. [...] Por exemplo, o Eduardo às vezes nessas jornadas fazia propostas coerentes, eu apoiava e votava a favor e o resto todo mundo que votava em mim, votava contra só porque ele era aliado do Diogo. [...] [Diogo Gomes] também, até se a gente resolvesse defender cineclubista, provável que ele votaria contra. Chegou naquele clima de perda de sensatez (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

No dia 3 de dezembro, a Cecisp (2004) lança uma moção tratando dos acontecimentos narrados com o ponto de vista da entidade. O documento dirigido aos presentes no evento fala em fatos lamentáveis acumulados desde a preparação da Jornada, culminando em um impasse naquela data. A divisão da comissão nacional de rearticulação, na qual Diogo Gomes restou como minoria, e a celeuma em relação ao direito de voto ou não de alguns cineclubes são os motes para esta manifestação.

Segue o teor principal desta moção:

De posse de uma maioria ocasional na Comissão Nacional de Rearticulação [...], **um grupo articulado em torno da figura de alguém, residente há muitos anos no Canadá [referência a Felipe Macedo], cassou o direito de voto de inúmeros cineclubes do país para forjar uma maioria artificial na Assembleia Geral e torná-la um instrumento não do conjunto do movimento, mas um rolo compressor para esmagar eventuais oposições, manipulando a Assembleia contra a delegação do Estado que abriga a própria Jornada, que assim passou a ser discriminada, perseguida, humilhada de forma aviltante e incompatível com a tradição democrática do movimento. [...] Parte dessa estratégia violenta, foi eleita para a direção da mesa condutora da Jornada uma pessoa que sequer participa de um cineclube**, o que afronta totalmente princípios mínimos não só de legitimidade do movimento, como também de sua legalidade e institucionalidade, assim como foi eleita outra pessoa que sequer se encontrava presente no plenário no momento da composição da mesa. Criou-se a ideia injusta, arbitrária e profundamente preconceituosa de que o conjunto [...] das delegações do país deve esmagar os cineclubistas, ao ponto de vozes destemperadas, no grito, impedirem que cineclubistas verdadeiros tenham direito [...] sequer de voz (CECISP, 2004, grifo nosso).

Essa moção finaliza com a informação de que a assembleia geral se partiu em duas plenárias, com ambas cumprindo a mesma ordem do dia, informando que:

A plenária que se insurgiu contra os métodos antidemocráticos, em cumprimento à decisão unânime dos delegados, comunica que reconhece o direito de voto a toda entidade legítima presente na Jornada e convida todos e aqueles que ainda se encontram privados do sagrado direito de voz e voto, como os demais cineclubistas já votantes e discordantes da supressão da democracia do movimento, a deslocarem-se para a plenária que os trata com o respeito que merecem, e não apenas como público passivo (CECISP, 2004).

Na realidade, apenas uma plenária se manteve no processo, como recorda Claudino de Jesus (2014), que a presidiu. No encontro final, o grupo de Gomes fez um recurso para que seis cineclubes pudessem votar, uma vez que a plenária era soberana para tomar essa decisão, e todos podiam recorrer a ela, independente da decisão da comissão sobre esse direito. Isso já havia ocorrido no primeiro momento de avaliação, quando a plenária reconheceu alguns cineclubes que a comissão não tinha aceitado. A circunstância se repetiu na etapa derradeira. Dois dos que integravam o recurso de Gomes são aprovados pelos presentes e os outros não. Claudino de Jesus registra que “[...] aí ele [Gomes] fica puto. Chama todo mundo de volta e sai. E não participa da votação. [...] não tinha representante da chapa dele. [...] a chapa é eleita por aclamação. E assim começa o meu primeiro mandato contemporâneo de presidente no CNC que se desenvolveu até 2010” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Cineclubes contra cineclubistas como base de uma entidade que rearticulasse o movimento era a grande questão que dividia os agentes no campo em 2004 (uma das principais antes e depois também). No cerne dessa dualidade, o que estava em jogo era a

forma legítima de autoridade nesse campo, manifestada por intermédio das posições ocupadas pelos agentes eficientes, formando uma estrutura objetiva de relações entre eles.

Essa disputa era mote de discussões nas listas eletrônicas, e marcou a Jornada em São Paulo. Tido como uma das lideranças da defesa de entidades alicerçadas em cineclubistas, Gomes tinha passado o ano sem tratar disso de forma explícita nos espaços de participação mais aberta. O que não significa que essa não era a sua posição. Pelo contrário. Por esse motivo, entendo que conhecer mais sobre o ponto de vista dele é vital para que se conheça de forma plena o que estava em jogo.

No ano de 2004, um dos momentos em que isso ficou mais nítido foi em abril, quando na revista Cineclube Brasil, número dois, ele publica um artigo em conjunto com Gonçalves, intitulado *Entre o que foi e o que será*. Este texto referia a necessidade de se debater a natureza do Cineclubismo que se pretendida promover na 25ª Jornada. Gomes e Gonçalves ofereciam um exame da situação:

O que é um militante cineclubista, essa figura humana sem a qual não há nem cineclube nem cineclubismo? Ele só atua em cineclube? Ele pode continuar a sê-lo no interior de uma instituição que não cineclubista? Se sim, em que instância do movimento ele vota? O que é um cineclube? Uma ONG que não exiba filme nenhum, mas pesquise o cinema brasileiro, ensine etc., pode aspirar o status de cineclube? Realizadores ou pesquisadores associados, podem se constituir enquanto cineclube? Um grupo que edita uma revista de cinema, é um cineclube? Um instituto voltado para a memória do cinema, pode aspirar as credenciais de cineclube? (GOMES; GONÇALVES, 2004)

E apresentam uma ideia de organização:

O momento que estamos vivendo é o exato ponto entre o que foi o movimento e o que ele virá a ser: [...]; e o que será depende das decisões que tomarmos, particularmente até a 25ª Jornada, em São Paulo [...]. Da nossa parte, idéia de uma Central cineclubista, aprendida um pouco nas experiências do movimento dos trabalhadores, que em matéria de organização tem muito a ensinar o movimento cineclubista, figura-nos estimulante, se constituiria como uma espetacular novidade no meio cultural brasileiro, tão necessitado de atitudes ousadas – o que jamais faltou ao nosso movimento (GOMES; GONÇALVES, 2004, grifo nosso).

Além disso, quando da entrevista que fiz com Gomes, aprofundi esse ponto com ele. Perguntado sobre a Jornada de 2004, Gomes (2014) é direto: “[...] é onde ocorre a cisão do movimento”. E expõe a sua leitura “muito” pessoal, como faz questão de registrar, primeiro sobre qual era a posição de Claudino de Jesus e de Macedo em relação aos cineclubes, no caso, dos que podem ter Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ):

Em uma conversa aqui com o Claudino em São Paulo [...], com o Felipe [Macedo] no Canadá alimentando a conversa [...], eles dizem o seguinte: “nós já estamos numa idade avançada, não é tempo de mudar, então vamos fazer como a gente sabe”. A proposta deles [...] era reorganizar o [CNC], manter aquela estrutura como estava antes, todo cineclubista tinha que ter um estatuto e [...] você tem que ter um CNPJ. Essa discussão do CNPJ [...] sempre foi muito confusa. Mas assim, se você quiser pleitear alguma verba do estado [...] você tem que ter um CNPJ. Aquele que não quer fazer isso não precisa exatamente se constituir como CNPJ. **Só que na conversa ficou muito claro que o CNPJ era fundamental porque [...] tinha por trás da gente, da organização, dessa rearticulação toda, o Estado. O Estado estava chamando o movimento para se reorganizar, e estava dizendo, “olha, nós temos verba pra vocês se reorganizarem e criarem uma estrutura e voltar a ser um movimento cineclubista de cultura”** (GOMES, 2014, grifo nosso).

A respeito da impressão resultante dos relatos anteriores, a de que a proposta de Gomes era a de um CNC representante de cineclubistas e não de cineclubes, ele diz que isso é colocado dessa forma para “escamotear a divergência de fundo”. De acordo com Gomes, o que é imperativo é a criação de estruturas de participação. O [CNC] se alicerça nos cineclubes, cada um representando um voto. Para serem reconhecidos como tal, estes precisam ter no mínimo três pessoas em sua constituição. No entanto, o número máximo é livre. Assim, entidades de dimensões diferentes acabam tendo o mesmo peso dentro do Conselho. Por outro lado, para ele, a discussão do que é democrático ou não, também começa pelo questionamento do por que cineclubes formados por dois integrantes não podem se filiar ao CNC. Com “[...] duas pessoas só decide as duas, uma sozinha não decide”, como Gomes argumenta.

E ele complementa:

Então a divergência é porque o modelo que foi colocado, ainda é o modelo, por incrível que pareça, da Terceira Internacional [...], ou seja, [...] é a estrutura do partido comunista, aquela que já está vencida, reconhecida pelo próprio partido comunista. [...] É o modelo do partido único, e isso é uma coisa terrível do ponto de vista se você quer ter o cineclubismo como um movimento social. **Aí você tem todo um inchamento de toda demanda que está na base do movimento, ela não tem uma válvula de escape, [...] porque ela é obrigada a passar por essa estrutura. [...] Eu tenho que participar de uma federação. Então tenho que ir lá pra votar. É aquela discussão chata o tempo inteiro. E isso tira muito a coisa viva do movimento, que é um movimento muito mais de criação do que de movimento político** (GOMES, 2014, grifo nosso).

Na entrevista, Gomes não tratou do aspecto eleitoral, comentado por Claudino de Jesus (2014), denunciado em parte na moção da época feita pela Cecisp (2004). Porém, em 2013, em meio a um debate que sustenta sobre a crise estrutural do movimento cineclubista, há uma menção ao direito de voto na 25ª Jornada e críticas ao processo:

É verdade que por estas paragens campeia o receituário sobre o que deve e como deve ser um cineclube. [...] Relembro aos incautos, que em 2004, na 25ª Jornada [...], o único cineclube de escola que se apresentou com mais de ano de funcionamento, teve seu direito a voto [cassado], com a seguinte justificativa: “cineclube de escola não é cineclube, é atividade de professor que exhibe filme para os alunos.” Outro cineclube, o da UAPO (da União de Aposentados e Pensionistas de Osasco), que exibia filme numa TV e apresentou, entre outros documentos comprobatórios de sua atividade, a capa do Jornal Estadão teve seu voto cassado porque exhibir filme numa TV não era “atividade cineclubista” (GOMES, 2013).

Felipe Macedo, outro agente efetivo do campo do Cineclubismo Brasileiro, também tem feito avaliações do que ocorreu na Jornada paulista (MACEDO, 2005a, 2008, 2011). Para ele, os problemas daquele evento começaram antes, por parte do governo federal, que apresentou um apoio menos claro, e por parte da Cecisp, que demonstrou incapacidade de organização. De acordo com Macedo, a necessidade da presença permanente de Claudino de Jesus em São Paulo, no mês que antecedeu o encontro, se deveu a isso. Ele ainda evidencia que de fato a Cecisp trabalhava muito mais “na perspectiva de garantir o controle da futura entidade e os pretensos recursos que se imagina virão do governo” (MACEDO, 2005a).

A respeito da Jornada em si, Macedo conta o que segue, entre outros, revelando a posição da delegação baiana no campo:

A Jornada corre muito mal, e a maior parte do programa não é realizada. Fica patente o golpe premeditado, uma vez que os "cineclubes" ligados ao [Cecisp], apenas na cidade de São Paulo, apresentam-se em número igual ao da soma de todos os cineclubes do resto do País. E notoriamente [...] a cidade de São Paulo não tem quase nenhuma atividade cineclubista. Essa atitude, porém, provoca um efeito inesperado [...]: a união do restante do País. Cineclubistas mais antigos e mais novos encontram suas afinidades e organizam uma chapa com representação de dez estados e a maioria absoluta da assembleia, além de se acertarem em torno de um programa sucinto [...]. **A lamentar a Bahia, que apesar de ter participado e contribuído com os trabalhos - especialmente na elaboração dos Estatutos da entidade, que foram discutidos e aprovados na Jornada, com muita dificuldade - não toma posição.** A minoria, composta por grupos da capital de São Paulo e mais duas ou três cidades do interior, promove uma ruidosa retirada de plenário, denunciando a arbitrariedade... do resto do País (MACEDO, 2005a).

Em 2008, Macedo reforça suas denúncias sobre a estratégia da Cecisp:

Surpreendentemente, o grupo ligado ao [Cecisp], comparece com mais de 40 cineclubes que reclamam o direito de voto – número que equivalia a todos os outros cineclubes, de todo o País, somados. Era evidente, no entanto, que a maioria desses “cineclubes” não existia e se tratava de uma manobra para conquistar a direção da entidade, que seria eleita nessa Jornada. O estratagema, ao contrário, provoca uma verdadeira catarse entre os cineclubes de todos os outros estados – e mesmo parte de São Paulo. A assembleia nega o direito de voto para a maioria desses “cineclubes” e é formada uma ampla chapa nacional para as eleições, com representantes de 10 estados que, indignados, excluem aquele grupo (MACEDO, 2008).

Mais recentemente, em 2011, em um artigo no qual analisa a crise do Cineclubismo Brasileiro na atualidade, Macedo lembra que entre as disposições que constituíram o movimento estava a unidade que se estabelecia toda vez que os interesses gerais estavam em jogo, bem como o acatamento dos resultados eleitorais em função dessa unidade em torno de princípios comuns. Entretanto, em 2004, isso não teria acontecido, recordando a retirada de plenário ocorrida, citando Gomes como a liderança pela insurgência (MACEDO, 2011).

Do ponto de vista oficial, o CNC (2004 *apud* Pimentel, 2004e) reativado, por sua vez, realizou um relato dos acontecimentos da Jornada, divulgou uma nota oficial, bem como a sua diretoria eleita nos dias que se seguiram ao evento. Inicialmente, há o registro de que a grande maioria dos estados e cineclubes participantes do encontro apoiou a nova diretoria, eleita por unanimidade entre os presentes na assembleia final. Quanto à oposição, é feita a referência de que a Cecisp e os cineclubes da Bahia se ausentaram da plenária e lançaram um manifesto de criação de outro fórum de discussões. O texto menciona a manifestação do presidente eleito, Claudino de Jesus, feita no sentido de ressaltar o respeito às regras, que segundo ele, foram legitimamente estabelecidas pelo conjunto dos cineclubes brasileiros (CNC, 2004 *apud* PIMENTEL, 2004e).

A nota oficial recebeu o título de *Nova direção marca o ressurgimento da entidade nacional e começa a consolidar o movimento cineclubista brasileiro*. Ela também menciona as divergências eleitorais, além de avançar em relação às propostas a serem implantadas pelo CNC:

[...] Sintoma de um claro e renovado alento e de uma onda de criação de novos cineclubes, apenas cerca de metade das entidades presentes respondiam plenamente aos critérios reconhecidos nacional e internacionalmente para o reconhecimento pleno da definição de cineclubes: não ter fins lucrativos, ter estrutura e direção democráticas e comprovar atividade por um período mínimo de seis meses anteriores ao Encontro em São Paulo. Alguns grupos, e cerca de uma dúzia de cineclubes da Grande São Paulo chegaram até a abandonar os trabalhos, frustrados diante dessas exigências consideradas básicas e evidentes pela imensa maioria, mas mal compreendidas por alguns. O incidente, porém, não chegou a prejudicar os resultados dos trabalhos; pelo contrário, parece ter contribuído para selar uma unidade muito grande, agregando todo o País em torno de um ambicioso programa de ampliação e consolidação da emergente rede de cineclubes brasileiros. **Entre as principais resoluções da Jornada figuram vários projetos de fomento à criação de novos cineclubes, atendimento às necessidades básicas dessas entidades e apoio às múltiplas atividades que os cineclubes desenvolvem – que incluem principalmente a formação de público e a produção audiovisual independente.** [...] Os cineclubes também se posicionaram em favor da criação da [...] Ancinav [e] do reconhecimento e regulamentação da atividade cineclubista, conforme proposta já enviada ao [MinC] e ao [CSC] (CNC, 2004 *apud* PIMENTEL, 2004e, grifo nosso).

Por fim, a nova diretoria do CNC é elencada, indicando também a entidade e local de origem de cada membro: presidente, Claudino de Jesus, Cine-Ambiental, de Vitória; vice, Hermano Figueiredo, cineclube Ideário, Maceió; secretário, Gentil Júnior, Cecibra, de Brasília, com a suplência de Eduardo Benfica, cineclube João Bênio, de Goiânia; tesoureiro, Pimentel, CREC, de Rio Claro, com a suplência de Sebastião Ribeiro Filho, CineclubES, de Vitória; diretora de comunicações, biAh weRTHer, Cine8ito, de Porto Alegre, com a suplência de Bruna Rafaela Veiga, Cinenômade, de Curitiba; diretor de formação e projeto, Frederico Cardoso, Cinemaneiro, Rio das Ostras, RJ, com a suplência de Débora Butruce, Cachaça Cinema Clube – Rio de Janeiro; e diretor de arquivo e difusão, Carlos Seabra, cineclube Vila Buarque, de São Paulo, com a suplência de Vinicius Cabral Ribeiro - cineclube CurtaCircuito, de Belo Horizonte (CNC, 2004 *apud* PIMENTEL, 2004e).

As consequências de tanta cizânia em 2004 serão sentidas em 2005 e 2006, conforme observa Macedo (2005a, 2008). **O ano seguinte à Jornada de São Paulo é considerado de “recuo, inação e perplexidade”. O fato principal para isso é a retração do apoio da administração federal ao movimento cineclubista. O CNC não consegue encontrar alternativas de sustentação.** A Jornada prevista para 2005 em Porto Alegre não se realiza. Acontece apenas uma Pré-Jornada, em Ribeirão Preto, com ajuda do governo paulista. E a 26ª Jornada só vai ocorrer em julho de 2006, em Santa Maria, RS, por causa dessas dificuldades (MACEDO, 2005a, 2008, grifo nosso).

4.7 O JOGO, OS JOGADORES E AS JOGADAS

Para fazer a análise de um campo, Pierre Bourdieu recomenda três momentos: 1º) analisar a posição do campo frente ao campo de poder; 2º) traçar um mapa da estrutura objetiva das relações entre posições ocupadas por agentes ou instituições que competem pela forma legítima de autoridade específica desse campo; e 3º) analisar o *habitus* dos agentes, os diferentes sistemas de disposições que adquiriram ao internalizar determinado tipo de condição social e econômica (BOURDIEU; WACQUANT, 2005).

Considerando o processo de rearticulação do movimento cineclubista, começado de forma estruturada a partir de 2003 (21 de agosto), e culminado com a reorganização do CNC em 2004 (cinco de dezembro), o campo do Cineclubismo Brasileiro como espaço de disputas por interesses em jogo se constituía por um conjunto de agentes eficazes ou eficientes, que, na sequência, apresento, bem como suas posições e relações.

O agente no epicentro político deste jogo era Leopoldo Nunes, que inicia 2003 como chefe de gabinete e secretário substituto da SAV. Em junho de 2004, ele sai do MinC para ser diretor de patrocínios da Secretaria de Comunicação Social (Secom) da Presidência da República. O que talvez explique a perda de um apoio mais sistemático para o evento que ocorreria em São Paulo naquele ano. No entanto, deixa como legado a proposta e a preparação para a primeira Jornada Nacional de Cineclubes no século XXI.

Nunes é um cineasta que, no período anterior, havia sido presidente nacional da ABD, e iniciado sua relação com o cinema no Cauim, de Fernando “Kaxassa” e de Ribeirão Preto, cidade onde o ministro da Fazenda, Antônio Palocci, do PT, havia sido prefeito. O titular da SAV nesta época da retomada cineclubista era Orlando Senna. O ministro da Cultura era Gilberto Gil e seu adjunto, Juca Ferreira, ambos do PV, bem como João Baptista Pimentel Neto, naquele momento, representante do CREC, de Rio Claro. E o presidente do Brasil era Luiz Inácio Lula da Silva, do PT.

Neste contexto, Nunes é o agente do Estado brasileiro na rearticulação. E o Estado era e é o detentor do maior capital econômico neste campo, sendo esses recursos as principais cartas de trunfo dos seus representantes, independente dos capitais culturais e/ou sociais que possuem. Porém, quando os têm, reforçam suas posições, já privilegiadas pelo aspecto político e econômico.

A comissão nacional de rearticulação do Cineclubismo Brasileiro, formada ao final da Jornada de 2003, corresponde a um primeiro círculo em torno do campo de poder. Nele estão os agentes que representam diferentes origens de recursos no campo: sociais, culturais e/ou políticas, por vezes, geopolíticas. Antonio Claudino de Jesus, Diogo Gomes dos Santos, Hermano de Figueiredo Mendes, Antenor Gentil Júnior, Luiz Orlando da Silva, Luiz Alberto Cassol e Débora Butruce.

Claudino de Jesus tinha sido presidente do CNC nos anos 80. Participou da tendência *Avançar*, com Felipe Macedo. Fazia parte do PCB, quando esse era preponderante no movimento cineclubista. Mas só se juntou ao processo de rearticulação após a indicação do cineasta Orlando Bomfim Neto, do seu estado, Espírito Santo, que estava na primeira reunião. Ele lembra que em 2003 estava afastado do Cineclubismo. Acreditava que as pessoas que tinham sido chamadas eram as que estavam trabalhando na área, e, portanto, as indicadas a participar de uma reestruturação. Claudino de Jesus (2014) resume assim: “[...] achei que eu não merecia e não tinha nada a ver comigo, e reestruturado [o movimento] é claro eu ia acabar voltando, mas não fui nessa reunião [...]” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

O berço dele no Cineclubismo foi a UFES. Conforme conta, entre 73, 74, quando era estudante de medicina, no restaurante universitário:

Lá tudo acontecia. Lá que a gente ficava sabendo que tinha reunião clandestina, que tinha um grupo de teatro se formando,... [...] certa vez passou por baixo das mesas um bilhete e eu peguei. Era um convite do cineclube pra assistir um filme do Pasolini, “Teorema”, no IC2 [identificação de um dos prédios da UFES]. [...] alunos da administração com um da engenharia, meia dúzia de pessoas, começou um cineclube lá. Também não me pergunte como porque eles nunca me contaram. **Era uma máquina, numa sala de aula que não escurecia nem nada, e a gente sentava nas cadeiras, passava o filme e [...] debatia depois. Mas era uma atividade proibida, aos poucos fui sabendo, que havia sido proibido, que o [CNC] tinha sido jogado na clandestinidade, com o AI-5 em 68** (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

Diogo Gomes (2014) participa do encontro de agosto em 2003 alertado por Luiz Orlando. Também foi presidente do CNC nos anos 80. Era da *Avançar* com Claudino de Jesus e Felipe Macedo, quando a oposição a eles reunia grupos trotskistas do movimento estudantil. Sua ligação com cineclubes de periferia e do movimento negro, especial, o baiano, resultou no rompimento com a *Avançar* e a formação dos *Feios, Sujos e Malvados*. Chegou ao Cineclubismo nos anos 70 por ser operário em São Paulo, por ter entrado no grupo de teatro da Editora Abril, onde trabalhava, por ter ido para outro grupo, que começou a ensaiar na academia de capoeira Capitães da Areia, porque a academia funcionava também como centro de cultura, porque precisavam de gente para ajudar a manter o centro, porque chegou atrasado e sobrou para ele ajudar o pessoal do cinema:

Foi aí que eu fui com o grupo da academia [...] na Rua do Triunfo porque ficaram sabendo que lá tinha uma federação de cineclubes, e tinha uma distribuidora que podia ajudar nessas exibições. [...] lá tinha a Dinafilme, e também funcionava no mesmo endereço o [CNC]. O pessoal da federação foi até o Capitães da Areia, [...] e deu as dicas de que filmes programar, o que eles tinham lá, o que podia servir pra gente. Nosso objetivo era passar filmes para entretenimento, pra aglutinar as pessoas, pra conversar sobre a academia, sobre a capoeira (GOMES, 2014).

Gomes reporta uma dificuldade que considera ter tido durante muito tempo dentro do movimento cineclubista: a falta de capital cultural institucionalizado, capital que é característica da maior parte dos agentes eficazes e eficientes neste campo. Ele não tinha formação acadêmica que permitisse o confronto das informações obtidas na experiência vivida e que lhe eram passadas. Diz que só veio a manter uma discussão um pouco mais ampliada sobre o Cineclubismo Brasileiro depois de 55 anos, quando consegue se graduar, aos 60 anos de idade. Antes tinha apenas o primário. Gomes destaca a importância do conhecimento em comparação ao empirismo na sua trajetória:

[...] tem uma coisa assim de muito *obrerismo* [...], como é um termo muito comum na organização do partido comunista, muito obreiro, [...] “pega, vamos fazer as coisas” [...]. Quando nós chegamos numa situação dessas, você percebe assim, como eu cresço além disso? Preciso de conhecimento. Tem que ter acesso ao conhecimento [...] científico. Só no empirismo não dá, porque tende a ser engolido por uma estrutura como essa [do CNC]. É uma estrutura verticalizada, que não dá aos estados a condição de eles se ampliarem. Ele só amplia na base voluntária. Então a produção do movimento é de voluntarismo e autopromoção hoje (GOMES, 2014).

Todavia, é preciso registrar uma informação adicional sobre a atuação de Gomes no acompanhamento histórico do movimento. Em 2012, ele afirmou que:

As Jornadas e Pré-Jornadas anteriores a 16ª Jornada Nacional/1982, eu as fotografei de forma espontânea, depois disso venho registrando de forma mais sistemática em filme, vídeo e fotografia, todas as Jornadas e encontros que participei. Imagino que tenho o maior acervo particular de imagens e fotos do cineclubismo brasileiro. Documentos... Talvez (GOMES, 2012).

Na sua biografia, ele ainda teve passagem pelo PCB nos tempos da clandestinidade. “Sim. Fui militante do partido comunista a partir da célula [...] da Federação Paulista de Cineclubes”, recorda ao ser questionado sobre a sua atuação partidária (GOMES, 2014).

Hermano Figueiredo esteve na reunião de agosto e posteriormente integra a comissão nacional. A ligação principal dele neste momento de rearticulação é com Leopoldo Nunes, que havia sido presidente da ABD entre 1999 e 2003. Figueiredo não fazia parte desta diretoria formalmente, mas, segundo Nunes (2014), era a pessoa muito próxima (NUNES, 2014). Figueiredo era vice na diretoria que sucedeu Nunes. Essa relação o levará à coordenação executiva do programa de apoio à produção audiovisual Olhar Brasil, do MinC, de 2008 a 2010. No entanto, é importante ressaltar na sua trajetória, que ele também havia sido membro de diretorias do CNC nos anos 80.

Conversei com ele por Skype no início de junho de 2014. Ele ratificou as versões que podem ser encontradas na rede mundial de computadores sobre a sua atividade no Cineclubismo Brasileiro. Em 1977, já participava da programação e organização de sessões de filmes no Cine Teatro do Parque e no Cine Art Palácio, em Recife. Em 78, no primeiro, anunciou *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, mas lá o público teve uma surpresa: era *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, proibido pelo regime militar, que seria exibido. Descobriu-se cineclubista e depois passou a participar do movimento (FIGUEIREDO, 2014).

Gentil Júnior está presente tanto na chamada Pré-Jornada de 2003, como na comissão nacional, por pelo menos três fatores. Ele trabalhava com Lyonel Lucini no Cecibra, tendo o

apoio dele. Lucini era um entusiasta da ABD e de lá vinha suas relações com Nunes. O Cecibra, de acordo com Claudino de Jesus (2014), nunca havia fechado (o que viria ocorrer alguns anos depois da rearticulação). E era uma atividade cineclubista desenvolvida na capital federal, com a vantagem da proximidade física com o campo do poder.

A respeito de Gentil Júnior, há pouquíssima informação na rede mundial de computadores. É, dentre os agentes da comissão nacional que estão vivos, o único com quem não obtive qualquer contato, apesar de tentativas a partir de números de telefone e endereços eletrônicos mais antigos. Nenhum dos agentes contatados pode ajudar com indicações de como acessá-lo. Na conversa com Claudino de Jesus (2014), ele recorda com Gentil Júnior “foi quem puxou muito o início disso tudo” (CLAUDINO DE JESUS, 2014). No entanto, na entrevista com Nunes (2014), o registro é outro:

Eu dei muita confiança assim para ele no começo por conta do Lyonel. Lyonel era um amigo meu, amado, querido. [...] Agora ele [Gentil Júnior] é assim, um cara politicamente complicado. É desses assim, [...] que vivem em costas de prefeituras. Pegam cargo e tal. Eu apostei nele. Dei uma *van* para ele na época. Paguei inclusive um motorista que tinha saído do [MinC], para eles fazerem difusão, fazerem cineclubismo itinerante. Eles fizeram uma bagunça danada. Deixaram um monte de problemas. [...] Eu lembro do Lyonel, que era meu amigo. O Lyonel já estava doente, mas ninguém sabia. O Lyonel foi lá na [Secom] me procurar para dizer que tinha rompido com ele. [...] Foi assim pouco antes dele falecer e tal. Quando o Lyonel falou para mim eu também já estava meio de saco cheio porque o cara tinha me deixado muito rolo assim. Então, ele é todo sério na hora de se apresentar. Terno e gravata, *pá* e tal. Aí depois, na hora que você passa a missão para a figura, é que você conhece de fato [...] Não identifico esse cara como uma pessoa que se for a imagem do cineclubismo é a pior imagem para o cineclubismo (NUNES, 2014, grifo nosso).

Luiz Orlando é único falecido entre os sete membros da comissão nacional. Por tudo que se apurou, ele era uma referência no campo, representando os cineclubes baianos e o movimento negro. Esses dois segmentos na história do CNC nos anos 80 estavam alinhadas a Gomes e a atividade cineclubista de periferia. É por menções feitas por Gomes que se sabe de uma conversa sobre Cineclubismo entre Luiz Orlando e Nunes, durante o Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, em 2001, indicativo de uma militância cultural e política, por sua vez, de um capital social acumulado, relacionado a essas práticas. Gomes também toma conhecimento do processo de rearticulação por Luiz Orlando. Mas como destaca Claudino de Jesus (2014), essa relação no âmbito da comissão nacional se modifica: “[...] Luiz Orlando resolveu parar de apoiá-lo, não apoiava ninguém, mas se abstinha. Luiz Orlando achou muito exagero as posições dele em relações às nossas. [...] Não as posições políticas

dele, posições pessoais dele contra, pessoalmente contra as nossas pessoas” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Quando da morte dele, em agosto de 2006, diversas mensagens registraram lembranças e sentimentos na lista *CNC diálogo*. Entre elas, as de Luís Costa, “Lú Cachoeira” (2006), Figueiredo (2006), Claudino de Jesus (2006), Cassol (2006) e de Macedo (2006):

LUIZ ORLANDO [PÉROLA] NEGRA QUE [CONTINUARÁ] BRILHANDO,
LUIZ ORLANDO = LUZ, IMAGEM E AÇÃO = [SOLIDARIEDADE] PARA SEMPRE
LUIZ ORLANDO ADEUS,
LUIZ ORLANDO HÁ DEUSES NO SEU CAMINHO! (COSTA, 2006, grifo em maiúsculas do autor).

[Luiz] Orlando com caixas de filmes 16 mm formando cineclube na periferia Luiz Orlando com uma sacola cheia de fitas para exibir na associação de moradores não sei de onde [Luiz] Orlando instigando o debate [Luiz] Orlando passando a cópia do DVD para o cineclube do interior Ele sabia compartilhar. [E] o fazia com [urgência] e o fazia com [consciência]... e o mais lindo ... com que prazer ele fazia!!! (FIGUEIREDO, 2006, grifo nosso).

Por mais difícil que seja, preciso falar alguma coisa. Mas, o que falar nesta hora?
Me resta reafirmar que o mundo perdeu qualidade, que a cultura perdeu um lutador, que o cineclubismo perdeu um militante, que o cinema brasileiro perdeu um pouco o sentido...
Que a Bahia [perdeu] tamanho!
Cadê o [Luiz] Orlando?
Cadê o nosso amigo?
Cadê nosso destino?
Onde quer que esteja, meu amigo, um beijo! (CLAUDINO DE JESUS, 2006, grifo nosso).

pois é... que notícia triste. [Muito] triste.
fui colega do Luiz Orlando no Conselho de Rearticulação do Movimento Cineclubista. **Conhecemos uma generosa pessoa. Cineclubista!!! Incentivando o intercâmbio de materiais (curtas, catálogos de festivais, mostras).** Todas as homenagens serão justas e serão poucas (CASSOL, 2006, grifo nosso).

Um adorável companheiro. **Alguém que nunca chegou a ser um adversário, porque como pessoa era impossível deixar de gostar dele e o respeitar. Ele propagava – desde quase 30 anos atrás, né?, mas mais ainda agora, com as manchas brancas naquele cabelão, naquela cara negra linda – uma força que eu, materialista, só posso definir como espiritual (minha teoria é que emana do caráter). Ele incorporava, ética e até fisicamente, uma espécie de simbolismo: tinha a cara imperecível da nobreza da negritude.** E de óculos, então? Ah, querido Luiz Orlando! Ele se correspondia - muito irregularmente, claro – comigo no Canadá. Me mandava cartas escritas em máquina de escrever e material pro saite sobre cineclubismo. Por isso sempre pude me sentir bem, por dentro, de saber que sempre fomos amigos (MACEDO, 2006, grifo nosso).

Durante o período de realização de entrevistas para a presente dissertação, tentei inúmeros contatos com Luiz Alberto Cassol. No entanto, coincidiu que ele se encontrava em Minas do Camaquã, distrito de Caçapava do Sul, na região da Campanha, do RS, localizada a

330 km de Porto Alegre. Cassol integrava uma equipe de 70 pessoas envolvida nas gravações da série *Animal*, do canal fechado GNT. Todos os 13 episódios da série foram gravados e editados no local, o que explica as impossibilidades dele naquele momento (ZH ENTRETENIMENTO, 2014).

Por esse motivo, optei por utilizar a transcrição de uma entrevista, com mais de três horas de duração, feita em 2012, por Juliana Previatto Baldini, que estudou as implicações das Políticas Culturais do Governo Lula na rede cineclubista do RS (BALDINI, 2012). Além disso, levei em conta comentários realizados por outros entrevistados sobre Cassol. E demais dados coletados e documentos pesquisados.

Cassol passa a integrar esse primeiro círculo junto ao campo de poder na Jornada de 2003. Ele e Débora Butruce eram os jovens daquela comissão, representando, respectivamente, RS e RJ, estados que demonstravam uma maior renovação de cineclubistas. Segundo Claudino de Jesus (2014), Cassol praticamente foi eleito pela delegação gaúcha para participar da rearticulação nacional do movimento (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

A respeito desse episódio, Cassol (2012) o contou assim para Baldini:

[...] eu me lembro que eu e a Débora éramos [...] o que eles chamavam de a nova geração do cineclubismo né. [...] os outros cinco eram de uma geração anterior a nossa, mas a gente tinha pego as duas partes. [...] tinha pego lá o movimento dos anos 70, 80. [...] imagina o movimento do cineclubismo dentro do regime militar. Eles faziam sessões escondidas [...] e eles ao mesmo tempo encontram essa nova turma que eu e Débora de certa forma representávamos. Que foi essa galera que foi a Brasília. Porque a gente se encontrou com mais de cem lá né (CASSOL, 2012).

Um aspecto relevante da trajetória de Cassol é sua ligação com o PT. A partir de 2003, com a ampliação do valor desse capital político, isso representou para ele e outros agentes eficientes do campo do Cineclubismo Brasileiro um benefício, produto, consciente ou inconsciente, do investimento pretérito nesta relação político-partidária, no sentido como disserta Bourdieu (2001b).

Na entrevista para Baldini, ele expõe parte da aplicação destes dividendos resultantes da vinculação ao Partido dos Trabalhadores na atividade cineclubista:

Agora quando o secretário Assis Brasil pega meu currículo, que foi indicado, obviamente que eu sou um cara ligado ao PT, tenho meus vínculos com o PT, conheço muitas pessoas dentro do PT, não nego isso. Agora, quando o secretário Assis Brasil e o secretário adjunto Jéferson Assunção me chamam pra discutir e veem aí um cineclubista, conversam comigo sabendo que eu sou um cineclubista, e o meu nome é aprovado sendo um cineclubista, eu vejo aí uma mudança de paradigma, eu vejo claramente, há hoje no Iecine um diretor, e na cinemateca também que vem dos movimentos cineclubistas (CASSOL, 2012).

Gomes (2014), quando trata da falta de estrutura do CNC, ressalta a importância da questão partidária para que Cassol assumira uma posição de relevância no campo. Como agente detentor de recursos adequados, capitais sociais e políticos, em um momento específico, possibilitou a manutenção do movimento:

[...] o Cassol através da cooperativa e do festival e da própria prefeitura de Santa Maria, onde ele tem ligação por conta do partido, deu essa possibilidade. E depois, quando ele foi pra esse cargo do governo estadual aí. Mas com isso, ele chegou lá também por ter essa representação, e tudo isso não é suficiente para estrutura, é uma condição que é dada num momento específico para outra pessoa fazer isso. (GOMES, 2014).

Por fim, completando os sete agentes que constituíram a comissão nacional de reorganização do Cineclubismo Brasileiro, a única mulher do grupo, Débora Butruce. Também fiz algumas tentativas de entrevista. Obtive respostas protelatórias do melhor momento para conversarmos, mas jamais a definição de uma data para tanto.

O que se verifica é que sua atuação como agente eficaz e eficiente no campo do Cineclubismo Brasileiro foi pontual. Ou seja, ocorreu praticamente no período da rearticulação e cargo nas duas primeiras diretorias. Por exemplo, Cassol (2012) afirmou para Baldini, que Butruce trabalhou com ele na comissão, mas depois acabou não sendo de nenhuma diretoria após aquele período, dedicando-se ao Cachaça Cinema Clube e ao seu trabalho como preservadora de filmes (CASSOL, 2012).

Sua presença na comissão nacional se deve a necessidade de que houvesse um representante do Rio de Janeiro, pela importância do estado na história do Cineclubismo Brasileiro, e porque era berço de várias iniciativas cineclubistas no início dos anos 2000, como pode ser verificado nesta outra observação de Cassol: [...] o Rio de Janeiro, eu me lembro, estava *super* articulado, só que era uma nova geração cheia de cineclubes que nem sabia direito muito o que era CNC [...]” (CASSOL, 2012).

No entanto, a eficiência de Butruce no campo pode ser comprovada pela atuação dela na comissão nacional. Entre outros, destaco novamente a manifestação de Claudino de Jesus (2014), a respeito dela e de Cassol, como responsáveis pela articulação dentro da comissão para que ele fosse o coordenador do grupo, o presidente da mesa na Jornada de 2004, e o presidente do CNC. Para ele, “foi exatamente o novo que elegeu o velho” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Após a rearticulação, os novos agentes fluminenses passaram a ser representados por outras pessoas, tais como Frederico Cardoso e Rodrigo Bouillet.

Além de Nunes e da comissão nacional, há alguns outros agentes com posições, relações e trajetórias proeminentes no campo do Cineclubismo Brasileiro, a partir da rearticulação de 2003. Cito aqui Felipe Macedo e João Baptista Pimentel Neto, que apesar de não estarem nem no centro do campo de poder, nem na comissão, possuem uma relevância similar e próxima.

Macedo é o detentor do maior capital cultural acumulado no campo do Cineclubismo entre os agentes brasileiros, o que o torna central neste sentido. Entrevistei-o por Skype no domingo seguinte ao término do 9º Festival de Cinema Latino-americano de São Paulo, que ocorreu de 24 a 30 de julho, no qual ele foi um dos curadores.

Sobre a ideia que surge a partir das leituras de textos dele e de Gomes, de que os dois são o nêmesis um do outro, Macedo (2014) minimiza, diz que é isso que Gomes desejaria, mas não chega a tanto, e que tem tentado aproximá-lo do Memorial da América Latina, onde atualmente atua. Também reduz comentários de Gomes de que ele seria uma espécie de agente do PCB no movimento cineclubista, citando inclusive que ele mesmo abandonou o partido, a que pertenceu por poucos anos, exatamente porque ele queria aparelhar a Federação Paulista de Cineclubes (FPC), entidade que dirigia (MACEDO, 2014).

Macedo diz que a participação do PCB na reorganização do CNC no início dos anos 70, se deve a Federação do Rio de Janeiro e ao cineclubista Glauber Rocha, liderados por Marco Aurélio Marcondes. O Glauber Rocha era praticamente uma célula do partido, e Marcondes representava uma visão e um programa organizativo que ajudou neste processo.

Macedo também participou daquele momento de reorganização durante o regime militar. Assim, entre os agentes efetivos do Cineclubismo Brasileiro, é o mais antigo em participação no movimento. Como Gomes (2014) lembra, em 77, Macedo já era vice-presidente do CNC, na gestão de Marcondes, quando ele e Claudino de Jesus participam pela primeira vez de uma Jornada (GOMES, 2014).

Em meados da década de 90, Macedo sai do país, indo fazer uma pós-graduação em Estudos Cinematográficos na Universidade de Montreal, no Canadá, e desenvolver projetos de pesquisa sobre o Cineclubismo e a organização do público. É de lá que recebe as notícias da rearticulação. Limitado pela distância física, ele produz desse período em diante uma enorme quantidade de textos como forma de manter presente suas posições em relação aos interesses em jogo no campo. Para tanto, não se furta em recorrer a sua trajetória e aos seus capitais sociais e culturais dentro do movimento.

A importância disso pode ser verificada em falas de Cassol (2012) e de Claudino de Jesus (2014). Para Cassol, Felipe é um sujeito emblemático, que faz um trabalho fundamental

e “maravilhoso” de pesquisa: “[...] inclusive eu falo publicamente que ele é o maior intelectual do movimento cineclubista brasileiro, e um dos maiores intelectuais do movimento cineclubista internacional, ele é um grande pesquisador, um cara que consegue ter um discernimento crítico, um distanciamento [...]” (CASSOL, 2012).

Claudino de Jesus indica Macedo como alguém a quem recorrer sobre a história do movimento, até para recuperar informação dos seus próprios períodos de gestão no CNC, pós-rearticulação:

[...] eu fui presidente mais umas três vezes do conselho nacional e aí eu conheço e rodei esse país inteiro, não sei precisamente em que anos, isso o Felipe Macedo tem escrito porque ele tem história do cineclubismo brasileiro, [...] além de ter uma opinião muito própria, muito peculiar, da qual eu divirjo em muito e concordo com a maioria. [...] Então Felipe saberá te dizer quantas vezes eu fui presidente, quando, quais outros cargos eu ocupei, quantas jornadas presidi enfim (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Com Pimentel tive algumas entrevistas agendadas, que acabaram não ocorrendo por problemas profissionais dele. No entanto, sempre me atendeu prontamente pelo Facebook e me passou diversas indicações de materiais para pesquisa. A partir dessas indicações e também das referências feitas a ele por outros agentes, posso caracterizar a sua presença no campo do Cineclubismo Brasileiro.

Pimentel não esteve na reunião de 21 de agosto de 2003, mas discorre sobre fatos ocorridos nela. Ele produziu muitos textos sobre o movimento, em especial, sobre o período de rearticulação. Nestes textos costuma incluir sua trajetória e capitais, por vezes, de forma controversa. Como exemplo, nem Claudino de Jesus (2014), nem Gomes (2014), o citaram, quando entrevistados por mim (CLAUDINO DE JESUS, 2014; GOMES, 2014). A participação dele na Jornada de Brasília não é como convidado, mas com recursos próprios.

Todavia, nos relatos dele, há sempre uma proximidade grande com o campo de poder, bem como, a apresentação de uma posição relevante no campo cultural. Observo isso quando Pimentel (2012) relata ter recebido “em primeira mão” a informação de que Gilberto Gil seria nomeado ministro, ter participado da formulação do programa de Lula, e estar em várias redes e articulações do setor cultural (PIMENTEL, 2012). Neste sentido, na realidade, o que é possível realmente verificar é que ele era um membro ativo do PV, partido de Gil e de Juca Ferreira, com quem tem amizade pessoal. Isso se reflete em casos como o do encontro da comissão nacional em Santa Maria, 2003, quando viabiliza a reunião, por meio de Ferreira, então ministro interino do MinC. Na oportunidade, Pimentel comparece como convidado.

Não se pode negar ainda sua presença como liderança neste período que iniciava. A Pré-Jornada de 2004 foi sediada em Rio Claro, organizada pelo CREC, com a coordenação executiva de Pimentel, presidente deste cineclubes. E ele compõe a diretoria eleita neste ano como tesoureiro titular.

Quem ajuda um pouco a esclarecer a posição de Pimentel no campo é Nunes (2014). Segundo ele, Pimentel não foi contatado para atuar no mapeamento do movimento, ao menos, não pela chefia de gabinete da SAV. Em 2003, no início do ano, teve contato com Pimentel, em um debate sobre política cultural, em São Paulo, mas não tratou da questão do Cineclubismo. Nunes completa dizendo que não o via há uns 15 anos. Em poucas palavras, ele mostra a estratégia de ação de Pimentel: “[...] o Pimentel não estava nessa história. Depois, ele foi porque era amigo do Juca. Foi chegando pelas beiradas [...]” (NUNES, 2012).

Por fim, em meio às discussões da lista *Cineclubes BR*, em 2004, em uma resposta a Gonçalves, Pimentel (2004b) se apresenta do ponto de vista dos capitais que acredita possuir:

[...] também não me ENVERGONHO de mesmo não tendo sequer completado o 2º Grau, ocupar e exercer hoje, os cargos e posições que ocupo, todos eles [...] resultado de longos anos de dedicação e militância no setor cultural e jornalístico; [...] não tenho também vergonha de meus amigos que hoje ocupam cargos, não só no MinC, mas em todo o Governo Lula, [...] e muito menos, das centenas de amizades e parcerias cultivadas ao longo da vida por todo o mundo, e em especial, pela América latina e o Brasil (PIMENTEL, 2004f, grifo em maiúsculas do autor)

Os demais agentes presentes no campo do Cineclubismo Brasileiro na maior parte tempo assumiam posições, de acordo com as relações que tinham com o campo de poder ou com os membros da comissão nacional. Também as “mágoas passadas” ou as opções partidárias e ideológicas de alguma forma estabeleciam isso.

A Figura 1 apresenta um diagrama do campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista. Este diagrama busca representar as posições no campo e as principais relações dos agentes eficientes entre 21 de agosto de 2003 e cinco de dezembro de 2004.



Figura 1: Campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista
 Fonte: elaborado pelo autor, baseado em Bourdieu (1996, p.20)

No grupo representante da proposta de cineclubes como base do movimento, que **Claudino de Jesus** passa a liderar como presidente da primeira diretoria do CNC no século XXI estava **Débora Butruce** e **Cassol**. E ainda biAh weRTher (Porto Alegre), Carlos Seabra (São Paulo), Sebastião Ribeiro Filho (Vitória), Eduardo Benfica (Goiânia), Bruna Rafaela Veiga (Curitiba), Vinicius Cabral Ribeiro (Belo Horizonte), Luiz Fernando Taranto (Rio de Janeiro), Marcos Valério Guimarães (Vitória) e Antonio Gouveia Jr. (São Paulo). Além disso, esse grupo também mantinha certo alinhamento com Felipe Macedo, sendo possível incluir Deisy Velten, entre eles.

Em torno do campo de poder, de **Leopoldo Nunes** e sua influência no MinC e na SAV, estavam **Hermano Figueiredo** e **Gentil Júnior**. Assim como, Fernando “Kaxassa” (Ribeirão Preto), com Frederico Cardoso, do Cinemaneiro, e Rodrigo Bouillet, do cineclubes Tela Brasilis, ambos do Rio de Janeiro, ganhando proximidade na sequência. **Pimentel** se alinhava com o campo de poder, mas pela relação com o ministro adjunto Juca Ferreira.

Ao lado de **Diogo Gomes**, ou comungando de um ideário semelhante, na defesa de um movimento cineclubista de cineclubistas, pode-se dizer que **Luiz Orlando** estava incluído pela posição da Bahia. Além deles, há diversos agentes com origens variadas. Alguns dos tempos dos *Feios, Sujos e Malvados*. E outros das relações que uniam de alguma forma a Cecisp ao PC do B, na forma do MPC e de um conceito de novo Cineclubismo. Na Bahia,

“Lú Cachoeira” e Jaime Sodré. No Ceará, Guilherme Studart. E em São Paulo, Jeosafá Gonçalves, Eduardo Carioca, João Marcelino Subires, Sumaya Fouad Chawa, Cacá Mendes, João Luiz de Brito Neto, João Batista de Jesus Felix, Rui de Souza, Eufra Modesto e Joseane Alfer.

4.8 POLÍTICAS CULTURAIS E DISPUTAS

A construção do campo do Cineclubismo Brasileiro, a partir de 2003, se caracterizou pela continuidade de contendas históricas, bem como, pela inclusão de novas. Deste em ponto em diante, conhecidos os agentes eficazes e eficientes no momento inicial da rearticulação, cujas posições e relações estruturaram o campo e foram estruturadas por ele, como ensina Bourdieu, traçarei algumas das relações que identifiquei entre as posições e os diferentes sistemas de disposições daqueles que se mantiveram e dos que entraram nas lutas contemporâneas. Na recuperação desses embates, procurarei demonstrar o que eles representam e o que disputam. Farei isso apresentando os interesses em jogo, os investimentos e os capitais dos agentes e o *habitus*, que constituem esse campo.

A verificação dessas disputas, por vezes, iniciará com certo desenraizamento. Ou seja, com a separação de questões ou propriedades que se encontram em meio a outras. Isso, como um primeiro andamento. Depois, com a exposição de posições e relações, recuperarei as características de origem no campo, através dos agentes relacionados. Esse procedimento é necessário para que se possa fazer a análise relacional como propõe Bourdieu. No caso a apreensão do espaço social pela distribuição de propriedades observadas entre os agentes.

Um dos primeiros pontos tratados entre os cineclubistas após a Jornada de 2004 pode inicialmente ser definido como o problema de acesso dos cineclubes aos filmes.

Para dimensionar isso, cabe inicialmente registrar que os filmes no campo cinematográfico equivalem ao que os livros representam no campo literário. Produtos culturais, mercadorias, bens simbólicos. Ao analisar a gênese e a estrutura desse último campo, Bourdieu (1996) identificou a consolidação dele em três estados das *regras da arte*: a conquista da autonomia; a emergência de uma estrutura dualista; e a formação de um mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 1996).

A autonomia do campo do Cineclubismo Brasileiro no presente estudo foi verificada com a criação do CNC e sua afirmação como referência coletiva do movimento. A emergência de uma estrutura dualista foi caracterizada pelo embate entre agentes que entendem que a entidade deve ser constituída pelos cineclubes e os que defendem a sua

formação por uma base de cineclubistas. Por fim, o mercado de bens simbólicos neste campo se organiza em torno dos produtos audiovisuais e das possibilidades de consumo deles. Considerando que a atividade não é comercial, o sentido de mercado é o de acesso aos filmes.

Essa lógica específica se assemelha a gênese do campo literário verificada por Bourdieu (1996). É uma economia às avessas, na qual os bens têm dupla face. São mercadorias, mas também são significações, “cujo valor propriamente simbólico e o valor mercantil permanecem relativamente independentes” no nexos cineclubista (BOURDIEU, 1996). No caso, uma lógica simbólica de diversidade cultural se constituiu, por vezes, em identidade diferenciadora em relação ao mercado cinematográfico.

Nas práticas cineclubistas, nas relações entre os agentes, a presença desta questão aborda então um aspecto fundamental para o Cineclubismo e para a cadeia cinematográfica em geral. Sem filme não há cinema. Na França, nas primeiras décadas do século XX, André Bazin volta e meia resolvia esse problema com a persuasão de distribuidores para fornecer projeções privadas. No Brasil, nos anos 70, o CNC criou a Dinafilme com o objetivo de garantir isso em escala nacional, livre de injunções de caráter comercial e da censura, caracterizando-se como um canal alternativo de distribuição.

No início de 2004, antes da Pré-Jornada, Macedo abordou uma questão fundamental, que está entre as raízes desse assunto: o acesso ao cinema no país. Ponto que também está diretamente ligado ao que representa ou pode representar a atividade cineclubista. Ele cita de forma genérica a existência no país de várias iniciativas e projetos, de diversos setores, tratando disso. E refere a abrangência ainda de outras demandas nesse contexto como o problema de mercado para o cinema nacional, o alcance às formas audiovisuais não convencionais, e as carências educacionais, culturais e sociais (MACEDO, 2004b).

Ainda, como resultado do I Encontro Ibero-Americano de Cineclubes, no final de novembro daquele ano, essa preocupação está presente no documento final, a Carta de Rio Claro, que se apresenta como instrumento de defesa da difusão da cultura cinematográfica e disseminação da diversidade cultural. Os parágrafos a seguir abordam essas inquietações:

Nos últimos anos a cinematografia comercial reduziu a oferta cultural ao mero interesse econômico, negando as possibilidades de criação livre e independente. As limitações impostas pelos direitos de exibição reduzem a diversidade cultural e impedem o acesso das maiorias à produção cinematográfica em todo o mundo. A exibição cultural se distingue da exploração comercial, já que nosso interesse fundamental consiste em formar novos públicos para o cinema. Por isso lutaremos pelo reconhecimento de nossas atividades nas legislações culturais nacionais e pela implementação de formas jurídicas que nos permitam contribuir no enriquecimento do patrimônio cultural da humanidade (I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE CINECLUBES, 2004).

Antes de avançar mais no problema de acesso dos cineclubes aos filmes nas disputas contemporâneas do campo do Cineclubismo Brasileiro, já é possível observar a quantidade de tipos de investimentos em interesses em jogo que esse tópico permite. Relações com a cadeia cinematográfica de produção e distribuição e os direitos de exibição. Injunções de caráter econômico, comercial e de censura. Mercado do cinema nacional. Alcance a propostas audiovisuais alternativas, livres ou independentes. Diversidade cultural. Formação e educação do público. Tudo imerso em uma sociedade na qual o nível tecnológico possibilita inúmeras maneiras de fruição de produtos audiovisuais, na contrapartida de um sistema legal que reduz as oportunidades de que isso ocorra, exceto à margem. Por essas razões, há que se ter cuidado com o desenraizamento. Apesar dos agentes assumirem posições relacionadas à matéria, elas, por vezes, são arranjos que tangenciam, abordam, incluem-se em outras afinidades. Então passa a ser necessária a associação com as possíveis procedências de interesses que aproximam ou afastam posições, agentes e propriedades, pensando relacionalmente o campo.

Em 29 de dezembro de 2004, na lista eletrônica *CNC diálogo*, Giovanni Rodrigues lançou uma série de temas que chamou de “Preocupações”. A primeira dizia respeito ao acesso dos cineclubes aos filmes, principalmente onde não havia o movimento estruturado (RODRIGUES, 2004). Rodrigues havia participado da Jornada em São Paulo como representante do cineclubes Tirol, de Natal, RN, entidade que tinha sido fundada em 1961, fechando em meados dos anos 80. Ele ingressou no Tirol em 74, tendo sido bibliotecário, programador e presidente nas gestões de 76 e 79. Neste período, até 82, participou de sete Jornadas e vários encontros regionais. Foi tesoureiro da primeira diretoria da Federação Nordeste, em 75. E do ponto de vista do capital cultural institucionalizado, Rodrigues é graduado e mestre em Ciências Sociais e formado em Comunicação Social (CNPQ, 2013).

Para ele, o problema do acesso passava pela mudança tecnológica: o caminho de extinção da película de 16 mm, tradicionalmente utilizada no Cineclubismo Brasileiro, e a hegemonia dos formatos digitais. O alcance às mídias antigas por parte dos cineclubistas se dava via distribuidoras comerciais ou alternativas, como a Dinafilme. Neste novo momento, Rodrigues (2004) questionava o que fazer: pegar “filmes de locadoras?”: “[...] fico só no problema legal. São proibidos para exibição pública. Mesmo se considerarmos a possibilidade de burlar essa proibição, há um risco da atividade ser legalmente impedida, o que significaria um sério transtorno para um cineclubes que estiver começando [...]” (RODRIGUES, 2004).

Rodrigues citou ainda o caso do cineclubes Falcatrú, processado por utilizar filmes compartilhados na rede mundial de computadores. Para ele, casos assim precisavam ser divulgados e estudados sob os aspectos tanto político como jurídico, para que os demais

cineclubes soubessem as medidas para defesa própria e enfrentamento de eventual repercussão pública (RODRIGUES, 2004).

Sobre o problema do acesso aos filmes, encerrou com esse alerta:

Não podemos esquecer, creio, que o movimento está tendo uma oportunidade única e possivelmente temporária, e, nesse sentido, podemos estar numa corrida, ainda que nem percebamos, contra o tempo. É preciso uma articulação muito boa, e uma capacidade de ganhar visibilidade e presença no âmbito público, o que pode nos dar visibilidade e crédito político. Desse modo, quanto mais ampla for a compreensão do movimento por si próprio e mais azeitado o processo de formulação de um projeto cultural adequado a este novo tempo, melhor o movimento poderá atuar e crescer na sociedade, conquistar e ocupar de fato o seu espaço político, reconhecido e legitimado, não só junto ao ‘meio’ cinematográfico, audiovisual, etc. Mas com uma voz reconhecida em setores mais amplos, para cacifá-lo inclusive nas lides intestinas do ‘meio’. **Ajudaria, bastante, a criação de um leque de interlocutores e apoiadores junto à sociedade civil, não se limitando [...] a dialogar apenas com o Estado, ainda que este seja um interlocutor privilegiado** (RODRIGUES, 2004, grifo nosso).

Nesta última fala, Rodrigues avançou em direção a outra importante disputa no campo, ou seja, o fato de que o Cineclubismo não poderia se restringir às relações com o Estado, aspecto que alude à problemática da (in)dependência dos cineclubes a determinadas políticas públicas. Além disso, quando ele fala em “oportunidade única e possivelmente única” e “corrida [...] contra o tempo”, fica clara a referência a um momento então de rearticulação do movimento cineclubista.

Cabe registrar ainda que a partir 2005, Rodrigues, que atende pelo nome completo de Francisco Giovanni Fernandes Rodrigues, torna-se professor efetivo do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Cria os cineclubes Natal (dez. 2004-jun. 2005) e Mossoró (2007-2010). No movimento, ele participa da gestão 2006-2008 do CNC e das Jornadas de Santa Maria, 2006, e Belo Horizonte, 2008 (CNPQ, 2013).

A primeira resposta à mensagem de Rodrigues, foi de Carlos Seabra, que na Jornada de 2004 representou o cineclube do Ponto de Cultura Vila Buarque, da capital paulista, criado em outubro do mesmo ano. Seabra integrou a chapa eleita do CNC naquele evento na condição de diretor de arquivo e difusão. Na *MiniEnciclopédia Aberta do Cineclubismo Brasileiro*, da página virtual Ponto de Encontro Cineclubista, ele, apesar de ser filho de Mário Seabra, fundador do Cine Belmar, cineclube de Portugal, conta que sua real apresentação ao movimento foi feita pelo Felipe Macedo, com quem aprendeu a organizar entidades, estatutos e eleições de diretoria, além de uma visão de política cultural que ainda o orienta. Começou no Cineclubismo em 1980, organizando uma mostra de cinema português, com o apoio da

FPC e da Dinafilme. Na ocasião, conheceu Diogo Gomes, administrador da Dinafilme, apresentado por Macedo. No ano seguinte, fundou o cineclube 25 de Abril no centro cultural homônimo. Em 82, foi eleito tesoureiro da Federação Paulista na chapa do presidente Eufra Modesto. Tocava o cineclube com Zezé Pina, com quem é casado. Em 84, sucedeu Modesto na FPC, época em que conheceu Pimentel. No mesmo, foi contratado como profissional para administrar o cineclube Bixiga. Três anos depois, assumiu a Dinafilme, na gestão de Claudino de Jesus no CNC. Também participou nos anos 80 da fundação do cineclube da Associação Cultural Agostinho Neto e do Oscarito. E foi vice-presidente da comissão de cinema da secretaria da Cultura do estado de São Paulo (PONTO DE ENCONTRO CINECLUBISTA, 2013).

Para Seabra (2004), a questão levantada por Rodrigues (2004) estava no eixo das implicações legais do uso da tecnologia para se ter acesso aos filmes, isto é, a legalidade da exibição digital. Nesse sentido, ele propõe a instituição de acervos de livre circulação com base no cinema nacional, no latino-americano, nos documentários e curtas, o que considerava ser o que interessa ao Cineclubismo e difícil de encontrar em locadoras. Ele também defendeu a criação de legislação que permitisse aos cineclubes a exibição de filmes de locadoras ou adquiridos em lojas, uma vez que não se visa lucro e sim a formação de público. Além do que, sobre a questão do cineclube Falcatrú, considerou-a uma luta rebelde para expandir limites, “[...] pois essa é uma fronteira da luta pela cidadania na era digital, na luta contra o orwelliano Big Brother. Façamos download do que nos interessa e exibamos, mas sabendo colocar isso na dose certa e calculada de risco”. Por fim, trouxe um alerta sobre o debate maior do que é Cineclubismo: “Claro que temos que fortalecer cada vez mais os cineclubes, inclusive fortalecer o conceito do que é cineclube junto à sociedade, pois muita gente que pega um DVD na locadora e passa para um grupo já acha que está fazendo cineclube (e alguns vão querer direito a voto com isso, né?)” (SEABRA, 2004).

Nesta fala, Seabra pontua de forma transversal outros interesses em disputa que vão além do problema do acesso. Ele alcança questões como o tipo de cinema que deve ser foco do movimento, a característica de atividade não lucrativa, o Cineclubismo como alternativa a ordem estabelecida e o próprio conceito de cineclube, que não poderia ser só uma ação de exibição de filmes, sem deixar de associar isso ao que recém havia mobilizado a Jornada, a representatividade dentro do CNC.

Quando entrevistei Claudino de Jesus (2014), ele falou sobre a postura do movimento quanto aos direitos de exibição, fator de limitação do acesso dos cineclubes aos filmes e de preocupação. Claudino de Jesus, primeiro, diferencia a história contemporânea, período pós-

rearticulação, da atividade nos tempos do regime militar no Brasil: “[...] antes não precisava nem dizer, tinha censura. Tinha certificado de censura. Tinha que pedir carimbo e tudo mais. Aí a gente ia lá, pedia carimbo num certificado de censura de um filme e passava outro. Nós nunca respeitamos esse negócio de que não pode” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Sobre o direito autoral, ele afirma que os cineclubes respeitam sim. No entanto, a questão é saber o que é direito autoral. E aqui, a opinião dele não tem caráter legal, mas justificatório de certa conduta comum no Cineclubismo, à margem das leis. Para ele:

Direito autoral é o que lhe dá propriedade intelectual do objeto, não é o que lhe dá propriedade material do filme. Tanto que 99% dos filmes não são dos realizadores, são dos distribuidores e exibidores. O autor [...] no Brasil [...], posso falar porque conheço os outros países, [...] os artistas não são donos de suas obras. Eles têm autoria intelectual delas, mas são submetidos a produtoras, distribuidores, etc. **Então a gente não liga pra isso não. É balela. Passa [...] qualquer filme que quiser passar. O princípio é esse** (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

Na sequência a Seabra, em 2004, André Piero Gatti, trouxe outro ponto de vista para a questão. Gatti, pesquisador da indústria do cinema e do audiovisual, doutor pela Unicamp, nunca foi um agente na política do movimento cineclubista, tendo assumido plenamente a condição de acadêmico a partir de 94. No entanto, sua relação com o Cineclubismo remonta a 84, quando atuou como programador do cineclubes Humberto Mauro, na cidade de Manaus. Depois, em São Paulo, programou o Oscarito (88-93) e o Elétrico, dois dos principais cineclubes da época. Ainda trabalhou como curador de audiovisual da sala Lima Barreto, do Centro Cultural São Paulo, e da Olido, ambas da secretaria municipal de Cultura (ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA, 2013).

Gatti (2004c) se manifestou na direção do tipo de acesso que os cineclubes deveriam procurar, qual filmografia privilegiar, não considerando tanto nem a questão tecnológica, dada como estabelecida, nem a legal (ausente):

[...] neste momento, penso que existe toda uma política de liberalização de imagens por parte dos produtores que estão **FORA-DO-SISTEMA-INTERNACIONAL de circulação de imagens**. Portanto, passar filmes blockbusters e coisas afins, parece-me equivocado. **Existe toda uma produção inédita e de qualidade que os cineclubes digitais [...] têm a obrigação histórica de exibi-los. Assim, poderemos estar realmente formando um novo regime de circulação do audiovisual. Ou senão reificaremos o sistema mais uma vez** (GATTI, 2004c, grifo nosso).

Pela ótica sociológica de Bourdieu, poderia dizer que os interesses e investimentos na fala de Claudino de Jesus (2014) e, mais forte, na de Gatti (2004c) são os de luta pela subversão das relações de forças simbólicas, um esforço pela autonomia de identidade, pelo

poder de determinar princípios de definição do mundo social. Ou seja, ao se posicionar contra a reificação do que denomina SISTEMA-INTERNACIONAL, ele aponta tanto para o enfrentamento da lógica de dominação – subversão das relações de forças simbólicas – como para a construção de outra identidade – esforço pela autonomia.

Em abril de 2005, Rodrigues voltou a provocar o debate sobre o acesso dos cineclubes aos filmes. Uma das respostas que recebeu foi de Frederico Cardoso, representante da Sala da Cultura do Cinema, de Rio das Ostras, RJ, na Jornada de 2004, da qual saiu como diretor suplente de formação e projetos do CNC. Cineclubista desde 2002 é um dos idealizadores e coordenadores do Cinemaneiro – oficinas de realização em vídeo digital e exhibições de filmes nacionais em favelas. Administrador de empresas e com formação superior em Cinema, realizou 17 curtas e um longa metragem. É curador e diretor da Mostra Rio das Ostras de Cinema (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA-ES, 2012).

Na mensagem à Rodrigues, Cardoso (2005) traz um registro da Jornada de Brasília:

Quem esteve na 24ª Jornada durante o Festival de Brasília, [...] 2003, viu e ouviu o Leopoldo Nunes, então representante do [MinC] falar que os filmes estrangeiros que entram no Brasil em DVD ou VHS já teriam todos os impostos pagos e que, portanto, para finalidades não lucrativas de cunho educativo ou de formação de plateia, deveriam e poderiam ser utilizados. [...] Ele falou também da disponibilização dos filmes realizados com verba pública (CARDOSO, 2005).

Cardoso também relata sua tentativa de verificar as possibilidades legais sobre essa disponibilização, dizendo ter estabelecido comunicação com consultores, por intermédio do sítio do governo federal. A conclusão a que chegou é que apesar de, em princípio, não poder haver a exibição, sendo a finalidade educativa ou de formação de público, os cineclubes poderiam, nas palavras do consultor, “abrir precedente” e “criar jurisprudência”. Para Cardoso, talvez fosse isso que Leopoldo Nunes estivesse estimulando (CARDOSO, 2005).

A posição dele está voltada aos aspectos legais, porém, observo que ela vai ao encontro do que era corrente entre os agentes: o reforço de características do Cineclubismo como a ausência de fins lucrativos, formação de públicos e caráter educativo. Cardoso nesse sentido reitera Seabra (2004), sendo este também um dos principais argumentos para o acesso aos filmes, evitando a necessidade de contrapartida pelos direitos autorais.

Cardoso nos anos seguintes assume espaços relevantes no campo. Em 2006, torna-se presidente da ABD, no RJ. Em 2007-2008, coordenador da Programadora Brasil, da SAV/MinC. E a partir de 2009, coordenador executivo do *Cine Mais Cultura* (SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA-ES, 2012).

Na esteira dessa propriedade em disputa, outra intervenção importante é de Felipe Macedo (2005b). A preocupação de Macedo era com a situação legal. A redemocratização do país havia criado um vácuo legislativo que atingia a atividade cineclubista, tornando ainda mais precárias as condições de disputa com os monopólios da indústria cultural. Ele diz que essa é uma questão central no programa do CNC e justifica:

As observações, ou questionamentos do Giovanni, marcadas pela experiência e conhecimento da legislação que os cineclubes tanto usaram - e em parte criaram - até os anos 90, são absolutamente pertinentes: que é da Lei 5.536/68, que definia cineclubes. Ela era também a “lei da censura” e, pelo menos em parte, foi revogada a partir da Constituição de 88 e da legislação decorrente. Mas os artigos que definiam cineclubes, que não foram especificamente revogados, ainda têm vigência?

[...] De fato, sem uma pesquisa séria, quer me parecer que não apenas os cineclubes, mas grande parte as atividades culturais cinematográficas sem fins lucrativos “sumiram” da legislação na virada da redemocratização do País e esse vazio foi sendo preenchido aos poucos justamente por “precedentes” criados pelo enorme poder de fogo de Hollywood e outros setores monopolizados da indústria de comunicação. Eles ilegalizaram nossa atividade sem efetivamente haver uma legislação sobre isso (MACEDO, 2005b, grifo nosso).

Macedo conecta esse assunto ao programa aprovado pelo CNC, quando da rearticulação na 25ª Jornada, em 2004. O título desse documento é “Recuperar o Espaço Cineclubista”, em alusão ao processo de ocupação pela indústria do cinema do vácuo que o movimento havia deixado. O objetivo principal naquele momento seria a construção e consolidação de uma rede nacional de cineclubes. A introdução deste texto tem como chamada a expressão “Globalização e resistência”. A partir de um alerta de que a época é “de privatização dos interesses sociais, de mercantilização da cultura, de apropriação da criação”, fala-se de um esforço de resistência:

Nos últimos anos, [...] uma reação mundial e popular de dimensões também inéditas vem criando novos espaços de organização, formas revitalizadas de cooperação e intercâmbio, construindo uma resistência planetária contra a exploração econômica, a injustiça social, a uniformização e banalização cultural, a alienação e a guerra. O Brasil é um dos principais centros irradiadores desse sopro de renovação e de democracia (CNC, 2004).

Parece-me que aqui se reitera o cineclubes com uma identidade de subversão das relações de dominação de Hollywood e dos monopólios da indústria de comunicação. Por outro lado, o programa do CNC no qual o problema do acesso aos filmes é classificado como central personificaria um esforço por uma autonomia de identidade, redefinindo o movimento cineclubista no mundo social ou, no caso, voltar a definir, eis que haveria um vácuo legislativo, ao menos.

O Cineclubismo naquele momento não tinha o apoio dos programas do Governo que posteriormente trataram do acesso. Assim, esse debate tinha algumas características que eram preponderantes, como a questão legal, antes de 2007, quando a Programadora Brasil começa a atuar junto aos cineclubes. O advento dessa ação de governo modifica o cenário.

A Programadora era um dos elementos constituintes da proposta do *Cine Mais Cultura*, braço cinematográfico do Programa *Mais Cultura*, lançado em outubro de 2007. Este programa visava possibilitar a manifestação e participação cultural das populações de baixa renda e dos jovens socialmente vulneráveis (BRASIL, 2013a).

A Programadora Brasil seria responsável pela distribuição de mídias digitais de produtos audiovisuais brasileiros: “produções recentes” e “filmes representativos da nossa cinematografia e que estão fora do circuito de exibição”. Em janeiro de 2008, ela estabeleceu uma parceria com o CNC. Até 2012, contava com 1.650 instituições associadas, em mais de 850 municípios, nas 27 unidades da federação. Seu catálogo reunia 825 títulos, organizados em 255 programas em DVDs (BRASIL, 2013b).

A primeira notícia sobre a Programadora na lista *CNC diálogo* foi trazida em 30 de janeiro de 2007 por Beto Leão, então diretor de comunicação do Conselho, na gestão 2006-2008, liderada pelo reeleito Claudino de Jesus. Leão (1958-2009) era formado em jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Tornou-se conhecido como diretor, roteirista, pesquisador de cinema e autor de livros. Fundador da seção da ABD em Goiás, a presidiu, bem como, o cineclubes João Bênnio.

Segundo consta, o CNC e a ABD haviam participado no dia anterior de uma reunião na qual foi apresentada a Programadora Brasil. A informação inicial é que ela seria lançada em São Paulo, no dia 5 de fevereiro, pelo ministro Gil e pelo secretário da SAV, Orlando Senna. O projeto contava com a parceria com a Cinemateca Brasileira e do CTAv. Leão (2007) ressalta os aspectos de difusão do cinema brasileiro e de exibição de filmes em circuitos não comerciais, tais como, cineclubes, pontos de cultura, escolas e universidades (LEÃO, 2007).

Ele relata que a reunião foi presidida por Leopoldo Nunes, naquele momento na condição de diretor da Ancine. Estiveram presentes pelo CNC, Claudino de Jesus, o vice-presidente Cassol, o secretário Pimentel e o diretor de formação e projetos Cardoso. Pela ABD, Guido de Pádua, Marcelo Laffite, Solange Lima e Danielle Bertolini. Pelo CTAv, o presidente José Araripe Cavalcanti Jr. E ainda Caio Cesário, coordenador de programação e circuitos da Programadora Brasil (LEÃO, 2007).

Leão diz que a chegada da Programadora foi bem recebida, devido ao fato de que ela se propunha a ampliar a exibição dos filmes nacionais (em especial, os produzidos pelas leis de incentivo), junto a entidades não comerciais. Também noticiou que uma equipe do CTAV havia identificado cineclubes, TVs públicas e universitárias e centros de cultura que podiam se interessar pelo projeto. Eram mais de 250 pontos.

Além disso, Leão informou que foi anunciado que a Programadora Brasil daria suporte a 100 pontos de difusão digital em todo o Brasil, que iriam receber kits de exibição (projetor, tocador de DVD e sistema de som), resultado de edital do MinC, lançado no ano anterior, durante a 26ª Jornada, em Santa Maria (LEÃO, 2007).

O conceito e a vontade política que parecia acompanhar a Programadora, como disse Leão, teve uma boa receptividade no movimento cineclubista. Ao mesmo tempo, sendo uma ação de governo, que vinha como apoio à distribuição e exibição de produtos audiovisuais, em um circuito alternativo ao comercial, também gerou dúvidas e teve suas dificuldades de implantação. E na ausência, por vezes, de maiores informes oficiais, os agentes tentavam suprir isso de forma colaborativa.

Por exemplo, Mariza Teixeira fez isso em 12 de março de 2007. Teixeira, com quem conversei pessoalmente em Vila Velha, ES, no dia 23 de junho de 2014, tem uma atuação em comunidades e movimentos populares, desde os anos 70. Também esteve ligada ao PCB na época da clandestinidade do partido no país. Em 79, entrou para faculdade de Biologia na UFES, tomando contato com o Cineclubismo universitário. Na década de 80, optou por fazer cineclubes nas comunidades de Vila Velha, chegando a existir dezesseis deles em 86. Em 90, foi a última presidente da Federação de Cineclubes do Espírito Santo (TEIXEIRA, 2014).

Teixeira (2007) compartilhou informações que havia obtido sobre a Programadora Brasil na lista *CNC diálogo*. De acordo com ela, a Associação de Cineclubes de Vila Velha recebeu um telefonema da Programadora, informando que o contrato assinado com os realizadores só permitia exibição em cineclubes com CNPJ. Isso excluiria as associações e federações (TEIXEIRA, 2007).

Lembro que esse ponto foi ressaltado na entrevista que fiz com Diogo Gomes (2014). Ele recorda que desde o início da rearticulação havia uma insistência para que os cineclubes tivessem um CNPJ, o que possibilitaria essa relação com as ações do Estado. O que, por outro lado, colidia com a proposta da corrente de pensamento defendida por Gomes, de que a base do movimento deveriam ser os cineclubistas e não as entidades (GOMES, 2014).

Voltando a manifestação de Teixeira (2007a), ela também ilustra o sentimento dos agentes que era de otimismo: “Que realmente é um presente e tanto pra nós cineclubes não

temos dúvida. Mas é que a programadora tá se firmando, e por isso começando devagar. Se ficou alguma dúvida liga pra lá [que] eles atendem com maior prazer” (TEIXEIRA, 2007a).

Na conversa em 2014, a posição dela havia mudado de certa forma:

A Programadora Brasil começou até como uma proposta muito boa, de ter um acervo bom, mas aí começaram a querer cobrar do cineclube. Cineclube é um alternativo. Não tem fins lucrativos. Aí a gente conseguiu que quem era cineclube não seria cobrado os aluguéis e foi tendo uma maior maleabilidade. Tanto que era dividido quem era cineclube e não pra adquirir o acervo. Mas foi um período muito bom. Não sei por que acabou [...]. Aí vem a questão do [MinC] que acabou com muita coisa (TEIXEIRA, 2014).

Na gestão 2008-2010 do CNC, também liderada por Claudino de Jesus, Teixeira participou da diretoria como suplente. Desde 2010, é tesoureira adjunta do Conselho. Ela também já esteve na presidência da Associação de Cineclubes de Vila Velha e na diretoria executiva da Fundação da Federação de Cineclubes do Espírito Santo, além de ter ministrado cursos de formação cineclubista (TEIXEIRA, 2014).

Em 29 de maio de 2007, Cardoso envia uma mensagem à CNC diálogo comunicando que estava se afastando a partir de junho das diretorias da seção fluminense da ABD e do CNC. Ele havia aceitado o convite para ser o coordenador-geral da Programadora Brasil. Cardoso creditou isso às atividades audiovisuais que desenvolveu em grupo, citando Cooperativa de Cinema Fora do Eixo Filmes⁵⁷, o Cinemaneiro, o cineclube Beco do Rato, a Cidadela, a ABD e o CNC, entre outros (CARDOSO, 2007a).

No dia 18 de junho, já como coordenador-geral, ele faz a apresentação da Programadora. Registra o lançamento do projeto com 126 filmes, organizados em 38 DVDs, contendo encartes com subsídios sobre a diversidade do cinema brasileiro. Neste catálogo havia conteúdos destinados a todas as faixas etárias e vários perfis de público, composto tanto por obras históricas como contemporâneas em curta, média e longas-metragens – animações, documentários, experimentais e ficções (CARDOSO, 2007b).

De acordo com Cardoso, objetivo do ponto de vista prático era disponibilizar material para as estruturas já existentes como as do Programa *Cultura Viva*; os contemplados pelos editais dos pontos de difusão digital e de apoio à produção audiovisual Olhar Brasil, ambos relativos à rearticulação do movimento cineclubista; e as da sociedade organizada, no caso de mostras de cinema em comunidades urbanas, rurais e litorâneas (CARDOSO, 2007b).

Nesta mensagem, ele também fala sobre o que Mariza Teixeira (2014) comenta: “A Programadora Brasil começou até como uma proposta muito boa [...], mas aí começaram a

⁵⁷ Não se trata da rede colaborativa de coletivos de cultura Fora do Eixo.

querer cobrar do cineclube” (TEIXEIRA, 2014). Cardoso (2007b) refere que os pontos de exibição não comercial que aderirem à Programadora Brasil teriam o “direito exclusivo” de aquisição dos DVDs. A primeira implicação disso era quem poderia agregar-se a esse processo: pessoas jurídicas (daí a necessidade do CNPJ). Segundo, aquisição, termo que pressupõe, neste contexto, comprar, pagar por algo. No caso em tela, uma taxa de permissão de uso. Ele explica que essa taxa foi criada para proteger os direitos de realizadores e produtores, possibilitando que os associados da Programadora mostrassem as obras de forma pública com amparo legal (como visto esse é um dos focos das disputas no campo do Cineclubismo Brasileiro em relação ao problema do acesso), por um período previsto inicialmente de dois anos. A taxa visava remunerar então os referidos direitos dos autores dos produtos audiovisuais, o material de consumo (basicamente, os discos) e o custo de envio. A tabela de preços proposta era de 25 reais por DVD, com descontos para pacotes – três por setenta, sete por 130 e os 38 por 600 reais (CARDOSO, 2007b).

Cardoso ao assumir essa posição como representante do campo de poder passa ser referência para diversas demandas. Nesta mesma data, Mariza Teixeira (2007b) o questiona sobre a não entrega de parte dos equipamentos do edital dos pontos de difusão digital para a Associação de Vila Velha. Cita que já havia marcado duas vezes com a imprensa local para registrar a chegada do material, a partir de informes da SAV, e diz que isso significou para a Associação: “[...] estamos em péssima situação, quanto a nossa agenda”. Conclui então: “E aí [você] tem alguma notícia? Porque até agora é total o silêncio” (TEIXEIRA, 2007b).

De pronto, Cardoso (2007c) esclarece que a Programadora Brasil, apesar de complementar, é algo diferente dos pontos de difusão digital. Ou seja, não estava a sua alçada. Ele se compromete a tentar ajudar, as acredita que a greve em curso naquele momento no MinC poderia ser o que estava impedindo a chegada dos equipamentos (CARDOSO, 2007c).

O interessante nesta troca de mensagens é como ela clarifica os efeitos na estrutura do campo que a mudança de posição de um agente pode provocar na sua relação com os demais, estabelecendo novas probabilidades de ações objetivas. Ainda que essa alteração de estrutura tenda a ser gradual, progressiva e, por vezes, imperceptível, no presente exemplo, fica nítido que a assunção de representação do campo de poder por Cardoso afetou, ao menos, em parte, suas posturas e, possivelmente, opiniões e juízos.

Cerca de um mês após, ele traz para a lista *CNC diálogo* outro assunto relacionado à Programadora Brasil: o conteúdo com o qual ela trabalha. É um dos aspectos ressaltados por ele o fato do projeto estar voltado para o acesso dos cidadãos ao audiovisual brasileiro, em especial aquele realizado com recursos públicos, que corresponde a uma grande parcela dele.

Cardoso classifica isso como “[...] um serviço público - não focado no realizador, mas sim (através dos pontos de exibição) para o espectador, o cidadão brasileiro contribuinte e atendemos, ainda, o realizador, difundindo sua obra” (CARDOSO, 2007d).

Sobre o conteúdo, ele disserta que sua composição segue a orientação das políticas de inclusão e regionalização do MinC, sendo que, a partir da edição seguinte da Programadora, a escolha das produções audiovisuais seria efetivada, a cada ano, por uma curadoria constituída com críticos, realizadores e pesquisadores de diferentes regiões. A curadoria, composta por equipes contratadas, teria autonomia para indicar títulos de todas as épocas, em todos os formatos, bitolas e gêneros e de todo país. No discurso oficial isso seria “um mecanismo democrático” para essas escolhas. Outros detalhes são que esse será um processo anual, sem recebimento de material para seleção, sendo que a divulgação e publicação das equipes ocorrerão após o fechamento da edição. As metas para a etapa 2007-2008 era de 250 filmes em 80 DVDs (CARDOSO, 2007d).

Frente a essas informações iniciais sobre a Programadora Brasil, poder-se-ia de alguma forma imaginar que o problema de acesso aos filmes estivesse caminhando para uma solução. No entanto, ao longo das entrevistas realizadas para essa dissertação ao tratar dessas questões, recebi uma série de respostas que apontam para outra realidade. Por diversas razões, esse equacionamento não se concretizou. Antes de discorrer sobre esses motivos, antecipo que o até aqui relatado aponta para certas circunstâncias que poderiam prever isso.

Por um lado, a Programadora se propunha a intermediar as relações com a cadeia cinematográfica de produção, distribuição e exibição. Entre seus objetivos, estavam: favorecer o mercado do cinema nacional; oferecer diversidade cultural; e possibilitar o alcance de propostas audiovisuais alternativas.

Por outro, a natureza burocrática dela, como da maioria dos programas de governo, era um empecilho, principalmente, por envolver organizações de caráter mais informal como são muitos dos cineclubes. A presença de valores a serem investidos para adesão ao projeto também parecia poder afetar seus resultados, levando-se em conta que a atividade cineclubista não tem fins lucrativos. Bem como, a entrega de uma programação fechada era um fator limitador das disposições próprias do movimento.

Claudino de Jesus (2014) recordou a gênese da Programadora Brasil. Ele credita o surgimento das políticas cineclubistas aos documentos produzidos pelo CNC a partir de 2004, motivados pela ação do governo:

[...] o governo que tinha pedido pra gente reunir. Fizemos [os documentos] com o que a gente [achava] que ele [tinha] que fazer. Uma política [...] baseada em formação; renovação do parque tecnológico, porque o mundo é outro; e recuperação das obras cinematográficas brasileiras, com disponibilização de filmes. Foi aí que foi criada no governo, com nosso apoio. Eu participei tanto de curadoria quanto de conselho da Programadora Brasil. E se você pegar o catálogo da Programadora Brasil todos têm entrevistas comigo. O primeiro a capa é comigo. E o Cine Mais Cultura, que aí era cursos de formação com cessão de equipamentos e acesso aos filmes da Programadora Brasil (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

No entanto, ele também se manifestou sobre a situação atual e suas causas. Lembrando que na fala de Mariza Teixeira (2014) sobre a Programadora já havia ficado claro que o projeto não se encontra mais em funcionamento: “Não sei por que acabou. [...]. Aí vem a questão do [MinC] que acabou com muita coisa (TEIXEIRA, 2014). Claudino de Jesus (2014) conta uma história parecida:

[...] na gestão de Cassol, 2010, Dilma⁵⁸ foi eleita. **Com a saída de Lula, entrada de Dilma, aquela confusão no [MinC], o estado brasileiro revisou todas as políticas. Não estou dizendo só de dinheiro para cineclube, políticas culturais cineclubistas de Estado, como a Programadora Brasil. [...] deixou de apoiar atividades cineclubistas que até a ditadura se sentia obrigada a apoiar, como designar recursos para realização da jornada nacional de cineclubes, que tem quatro anos que simplesmente não designam recurso de jeito nenhum** (CLAUDINO DE JESUS, 2014, grifo nosso).

Claudino de Jesus é um agente no campo do Cineclubismo Brasileiro que desde a rearticulação tem representado a posição politicamente dominante no movimento e de relativa proximidade com o campo de poder. Esse não é o caso de Diogo Gomes, que de certa forma é oposição nessa relação. Gomes (2014) em entrevista para essa dissertação foi mais crítico ao avaliar a Programadora. Para ele, o problema era que ela entregava um produto pronto, que não permitia alteração. E ainda cobrava por isso, mesmo que pouco, impedindo por regulamento a cobrança de taxa de manutenção. De acordo com Gomes, assim a Programadora tirou a possibilidade de sustentabilidade da atividade cineclubista. “[...] **gastou-se uma grana razoável e tirou do cineclube uma coisa. Qual a grande célula do cineclube? Que o deixa vivo? A programação. Na programação você realmente disputa o que é cinema**” (GOMES, 2014, grifo nosso).

Programação é desde sempre um interesse em disputa no campo do Cinema e, consequentemente, do Cineclubismo. Para André Bazin (1918-1958), programar é a primeira condição da atividade cineclubista (ANDREW, 2013). Mattelart (2006) lembra o princípio da “exceção cultural”, que permitiu que Canadá e os países da União Europeia implantassem

⁵⁸ Dilma Rousseff, presidente do Brasil desde 2010, e candidata à reeleição em 2014.

cotas de filmes importados, e conseguissem a retirada dos produtos audiovisuais de acordos de livre-comércio (MATTELART, 2006).

Esses países garantiram o seu direito de programar. Já, o Brasil nunca conseguiu enfrentar a importação do filme norte-americano, por causa dos mecanismos do comércio internacional, segundo Bernardet (1980). A restrição do produto cultural americano implicaria em retaliação às exportações brasileiras. Além disso, para ele, a questão não é não é exclusivamente econômica. A indústria cinematográfica internacional formou gostos e acostumou a ritmos: “[...] filmes de mocinho e bandido, com uma narrativa acelerada e *happy end*, cujo modelo é hollywoodiano” (BERNARDET, 1980, p.135).

Então, a quem restava o direito de programar *no* solo brasileiro? Aos cineclubes. Sem fins comerciais e, por vezes, à margem das leis. Isso, até a chegada da Programadora Brasil, que no próprio nome dizia a que veio: programar *o* país.

No centro dessas preocupações está o debate sobre independência ou falta dela na relação entre o Estado e o movimento cineclubista, com o aparelhamento técnico e também ideológico (ao oferecer um determinado conjunto de obras, por exemplo) dos cineclubes, além de formar as pessoas de acordo com certa visão para condução deste processo. No discurso oficial, a Programadora Brasil visa democratizar o acesso à cinematografia nacional (BRASIL, 2013a). Contudo, em relação a essa Política Cultural, Juliana Baldini (2012) identificou a existência de uma crítica semelhante à formulada por Gomes (2014): “[...] aproximar o cineclubismo de uma formatação governamental impede que essa atividade democrática alcance seus objetivos de maneira ampla, o que teve como resultado o afastamento de cineclubes e cineclubistas do movimento” (BALDINI, 2012, p.138).

Ao aparelhar materialmente, e fornecer o conteúdo para os cineclubes, o governo está dizendo como e o que deve ser visto. Observo aqui uma contradição entre o discurso e a realidade. Alguns agentes, como, por exemplo, Gomes (2014), não aceitam porque é na programação que se disputa o que é cinema. E que se “forma público”:

Eles nunca entenderam que o cineclubes é um lugar onde se forma público. [...] Os filmes [...] da Programadora não aguentam seis meses de programação num cineclubes, porque são filmes ultrapassados, que não atendem a necessidade do público. [...] **E eu acho que o [Cine] Mais Cultura veio fortemente a contribuir pra que o cineclubes permanecesse nesse estágio de não ameaçar, de não exigir do Estado uma participação mais de governo mesmo, de colocar o cinema dentro da sua pauta. O cinema não está na pauta, continua e não sai disso.** [...] Filme brasileiro se não for exibido não acontece nada. Nesse sentido o Estado abriu a possibilidade da sociedade acessar em alguns programas, mas por outro criou uma dependência. E um segmento inclusive que precisa se levantar um pouco contra isso (GOMES, 2014, grifo nosso).

Entre esses dois polos representados por Gomes, o dos críticos da Programadora, e Claudino de Jesus, os que a valorizam, há Leopoldo Nunes (2014). No depoimento dele, foi esclarecido que a Programadora Brasil e a rearticulação do movimento cineclubista estavam juntas desde o início nas políticas propostas. A ideia da Programadora era reunir o conteúdo brasileiro até então só encontrado em acervos, prepará-lo, e disponibilizá-lo. No começo, de forma física em DVDs, e no futuro, pela rede mundial de computadores. Nunes, pessoalmente, encaminhou a compra dos direitos em nome do MinC para difusão pública e gratuita, como diz, “para não ter conflito entre setores, de ordem de interesses”. Também foram feitos alguns editais no sentido de ter um conjunto de pontos de exibição equipados, os cineclubes em si (NUNES, 2014).

Para dar conta desse processo, ele montou uma equipe com pessoas da geração dos anos 70 e 80 e da geração do século XXI. Dela fizeram parte: Hermano Figueiredo, representando os mais antigos, “mas ele não teve as melhores condições para fazer o trabalho dele”, segundo Nunes, que já estava fora da SAV; e os mais novos, como Frederico Cardoso, a frente do processo todo, indicado por Nunes, “porque vinha da militância”, e Rodrigo Bouillet⁵⁹, que cuidava do circuito e do relacionamento (NUNES, 2014).

Nunes, por fim, expõe o que se sucedeu com a Programadora, que junto com o *Cine Mais Cultura*, teria virado um item eleitoral e populista:

O que era uma política cuidada igual a uma joia, uma filigrana, [...] porque é muito frágil e muito fácil dessas coisas acontecerem, porque é tudo em grande escala, de repente passou para mãos de estranhos. O Hermano era subalterno a esses caras. O Silvio Da-Rin⁶⁰ não é estranho. É o cara que tinha obrigação de compreender, de entender isso tudo. E ele reduziu a coisa. Ele deu a Programadora pra Cinemateca de São Paulo. Eu tive todo trabalho de construir com base nas duas cidades: um papel vivo no CTAv [no Rio de Janeiro] e um papel vivo na Cinemateca. Aí a Cinemateca, com seu bocão, vai lá e pega a Programadora, e termina com a Cinemateca Brasileira. Infelizmente, porque ali era uma experiência que foi motivada pra ser uma substituição pras antigas distribuidoras em 16 [mm] (NUNES, 2014).

⁵⁹ Rodrigo Bouillet é graduado e mestre em Comunicação Social pela UFF. Fundou o cineclube Tela Brasilis no Museu de Arte Moderna, o Cine Gostoso na Praça Tiradentes, o cineclube Phobus no SESC-Tijuca e o cineclube Sem-Tela na Maré, todos no Rio de Janeiro, sua cidade natal. Foi diretor da Associação dos Cineclubes do Rio de Janeiro (ASCINE-RJ), durante o biênio 2007-2009, e coordenador de ação do programa *Cine Mais Cultura*, do MinC (SOUZA, 2011).

⁶⁰ Silvio Da-Rin, em novembro de 2007, foi nomeado secretário da SAV, ocupando o cargo que era exercido por Orlando Senna, que optou por sair para ocupar a direção-geral da recém-criada TV Brasil. Cineclubista, foi presidente da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro, da Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, da ABD e vice-presidente da Associação Brasileira de Cineastas. Foi técnico de som em mais de 150 filmes. Em 2004, sua dissertação de mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ foi publicada em livro, com o título *Espelho partido - tradição e renovação do documentário cinematográfico*. Dirigiu o documentário *Hércules 56* (2007). Em abril de 2010, deixou a SAV para ser gerente executivo de articulação internacional e licenciamento da TV Brasil, onde atuou até março de 2012.

Noto, a partir dessa fala de Nunes, que as políticas audiovisuais, em especial, o *Cine Mais Cultura* e a Programadora Brasil, eram um interesse em disputa. Da mesma forma que Da-Rin deixou de priorizar um projeto iniciado na gestão de Senna, provavelmente, os recursos que eram destinados para isso devem ter sido direcionados para outras propostas da preferência do novo secretário. O necessário cumprimento de um planejamento estatal é substituído pela vontade do agente de plantão no poder. Isso se exemplifica em outra revelação de Nunes:

[...] tinha uma moça que ficava distribuindo *Cine Mais Cultura* e ponto de cultura [...]. Ela chegava, por exemplo, em Joinville, e falava assim: ‘o senhor quer cem pontos de cultura?’. E ele falava: ‘eu quero cinquenta pontos de cultura e cinquenta cineclubes’. Então, ela falava: “vou anotar cem pontos de cultura, mas eu mando cinquenta cineclubes”. Agora, imagina isso na escala do Brasil e a prestação de contas que até hoje o Ministério está pagando por isso (NUNES, 2014).

Na fase de entrevistas dessa dissertação, também conversei com alguns agentes que por períodos relativamente curtos foram efetivos no campo, e, por essa brevidade, classifiquei como potencialmente eficiente. É o caso de biAh weRTHer (2014). Ela é diretora de arte, roteirista, atriz e produtora na Cinema8ito (*sic*), em Porto Alegre. Foi diretora de comunicações do CNC na gestão 2006-2008. Foi ela quem criou a lista *CNC diálogo*, mas depois saiu, “porque ela já não era mais diálogo, não havia mais chance de diálogo”. No entanto, nas disputas anteriores, em 2004, entre Felipe Macedo e Jeosafá Gonçalves, ela estava presente reverberando o discurso do primeiro, classificada pelo segundo, junto com Deisy Velten e João Baptista Pimentel Neto, como o “fã-clubes do Macedo”. Como cineasta, faz o que chama de Cinema Desconstrução, nome dado ao tratamento que dá à linguagem cinematográfica dominante, com características independentes e experimentais. Começou essa trajetória em 1997. No ano seguinte, montou a sua primeira rede de contatos para exibição pelo país inteiro. Classifica isso como uma atividade cineclubista, que denominou de Cinema na Mochila: “a gente usava muitas salas e viajava. Tudo com cineclubes ou quase cineclubes que facilitavam a nossa ida, e em troca voltava com vários filmes do acervo deles. A gente fazia trocas de acervos, tanto que agora que estou doando muito. Eu estou com 800 títulos, mas eu já cheguei a ter cinco mil”. Após, fez um cineclubes virtual na rede mundial de computadores. E a Cinema8ito também passou um tempo utilizando a Sala Redenção, da UFRGS. Sobre a sua experiência no CNC, diz que não gostou da política do movimento: “já comecei não gostando muito das estratégias. Quem vai conquistar a diretoria e as painéis. Eu achava aquilo tudo uma perda de tempo porque aquelas pessoas não estavam na sala com a

gente exibindo. E os seus cineclubes, às vezes, eram fantasmas ou não tinham acervo”. Após sua participação na primeira diretoria do século XXI, não se interessou mais pela entidade (WERTHER, 2014).

A partir dessa postura de quem esteve no campo como agente eficiente, mas que é crítica da estrutura, weRTHer apresentou seu pensamento sobre a Programadora Brasil como Política Pública. Para ela, o acesso dos cineclubes aos filmes não deu certo porque a diretoria do CNC tentou ter o domínio sobre o modo que isso aconteceria, o que considera equivocado. Claudino de Jesus, presidente, por exemplo, também integrou a coordenação de alguns dos editais do *Cine Mais Cultura*. Em sua opinião, esse domínio tira a liberdade das pessoas, e tem como reação uma espécie de boicote ao projeto, principalmente, levando em conta o estágio tecnológico disponível. Ela apresenta o seguinte exemplo:

Aí eles criaram a tal de Programadora Brasil, que acho que nem existe mais porque não funcionou. Eu lembro que teve um ano que eu fiz um Cinema na Mochila ali em São Leopoldo e tinha exibições de filmes deles. Me contaram da dificuldade que tinha de prazo e não sei o que. **No momento que tu fazes download, da onde que eu vou entregar meu filme pra programadora?** Eu mesma quero ligar pro cineclubista. “Vale a pena mostrar meu curta aí e tal?” (WERTHER, 2014, grifo nosso).

Interpreto que, nessas considerações de weRTHer, mais um vez, o que está em jogo é o direito de programar. Seja por parte do governo, do CNC, ou de qualquer outro agente, poder escolher o filme que irá passar é o que move essa disputa. E é o que mobiliza os cineclubistas.

Outro depoimento que coletei foi de Juliane Fossatti. Entre 2008 e 2013, contabilizei mais de 200 mensagens dela na lista *CNC diálogo*, o que a colocou entre os mais ativos membros neste período. A maior parte das mensagens era informativa dos acontecimentos cineclubistas na cidade de Santa Maria. Todavia, outro fator a torna significativa como agente do Cineclubismo. No caso, o seu trabalho era desenvolvido junto a Cassol, vice-presidente do CNC de 2006 a 2010, e depois, até 2012, presidente da entidade.

Fossatti (2014) conta que conheceu ele quando estava na faculdade, e fazia um estágio na secretaria municipal da Cultura. Era 2002, e Cassol na época estava montando a primeira edição do festival Santa Maria Vídeo e Cinema. Por intermédio dele, ela entrou no Cineclubismo. Começou participando das sessões dos cineclubes Lanterninha Aurélio e Porão, ajudando na organização e na escolha dos filmes. Passou no movimento cineclubista a atuar na mesma época (julho de 2006) que uma Pré-Jornada aconteceu na cidade. A partir daí,

tornou-se também produtora dos trabalhos audiovisuais de Cassol, e o acompanhou “em praticamente tudo que aconteceu dentro do Cineclubismo desde 2007” (FOSSATTI, 2014).

Especificamente sobre a Programadora Brasil, como fornecedora de acervo aos cineclubes, na opinião dela, não poderia se restringir só ao cinema nacional. O ideal seria ter uma cinematografia mundial, “peruana, cubana – quanto mais, melhor”.

Independente desse aspecto, Fossatti apresenta sua opinião sobre as razões que afetaram o projeto, quando a Programadora deixa de fornecer os filmes:

As oficinas formaram duas pessoas de cada cidade selecionada para que elas pudessem entender um pouco de Cineclubismo, história do Cineclubismo e manter o material fornecido pela Programadora Brasil. Esses municípios tinham a obrigação com o MinC, com o Cine Mais Cultura, com a Programadora Brasil por dois anos. **Quando esse contrato vence, o cineclube se torna independente. Aí te possibilita fazer qualquer coisa, quando tu não tens mais que entregar relatório, bater meta. Vários cineclubes buscaram alternativas, principalmente, na internet pra resolver o problema da Programadora Brasil. Muito antes da Programadora Brasil, vários cineclubes fecharam por falta de comprometimento em manter o cineclube. Fechando a Programadora Brasil, outros tantos fecharam. Têm essas duas situações, mas, aqueles que se mantiveram, arrumaram um jeito de se organizar.** Tiveram dois ou três que eu sei que são cidades vizinhas que trocam filme. Ou o que aconteceu muito comigo. As pessoas ligarem e pedirem, “eu preciso do filme tal, tu consegues pra mim?”. De ligarem para os diretores e dizerem, “eu quero a tua cinematografia, me manda aí, eu te pago se tu quiseres”. O real que acontece, ou você tem uma parceria com uma vídeo-locadora da tua cidade, ou você procura na internet (FOSSATTI, 2014, grifo nosso).

Acrescento ainda ao conjunto de avaliações críticas à Programadora e do *Cine Mais Cultura* o fato de que, apesar dos esforços e discursos da SAV para tratar o Cineclubismo como alternativa ao mercado cinematográfico, os cineclubes, como raras exceções, não são considerados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Ancine como uma janela de exibição para fins de contabilização de público espectador e outros dados estatísticos. A OCA considera como salas de exibição as que exercem suas atividades, realizadas por agentes econômicos, relacionados com as empresas distribuidoras de obras audiovisuais para o mercado (detentoras dos direitos de comercialização), que compõe o Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS). Além do SADIS, constam na metodologia as salas de exibição com funcionamento regular, com programação composta de longas-metragens, tecnologia de projeção digital e/ou 35mm, cobrança de ingresso e sessões de caráter público, consideradas como independentes, entre as quais estão apenas o cineclube Cauim, o Gran Cine Bardot, de Búzios, Cine Clube Sol da Terra, de Florianópolis, e o cineclube de Salto, SP (OCA, 2014).

Assim, entendo que a falta dos cineclubes que foram alimentados e incentivados pelos programas governamentais neste contexto de observação da Ancine é lacunar tanto no sentido da finalidade estatística dos levantamentos da OCA, como do ponto de vista do MinC e da SAV na proposta de investir no Cineclubismo, seja como circuito alternativo, seja como complementar ao Cinema mercado. Neste segundo aspecto, verifico reflexos do que Rubim (2010) chama de instabilidades das Políticas Culturais (Rubim, 2010). Fora a questão de continuidade, também há um problema de dissociação entre o que se propõe e como isso se reproduz ou não por todos os órgãos de governo, em particular, aqueles cujo objeto, no caso, o audiovisual, se assemelha, porém nem sempre orientados pelas mesmas diretrizes. E o próprio conceito de entender os cineclubes como possibilidade de superação das barreiras de distribuição e da desigualdade do processo de exibição é colocado em xeque.

Os estertores da Programadora Brasil se prolongaram entre dezembro de 2012 e outubro de 2013, quando Leopoldo Nunes atuou como titular da SAV. Matheus Magenta, na Folha de S. Paulo, de 19 de dezembro de 2012, assina matéria sobre a posse de Nunes e seus planos. Neles, a Programadora aparece como “peça-chave da estratégia traçada”. O projeto naquele momento abastecia 1.625 pontos de exibição, em 850 municípios, possuía um acervo de quase mil obras nacionais, e registrava desde 2007 um público total de 600 mil, mais de 17 mil sessões e um público estimado de mais de dois milhões, considerando o fato de que muitas vezes não havia registros dos espectadores. A média era de 250 novos pontos por ano, incluindo, cineclubes, centros comunitários e escolas (MAGENTA, 2012).

No entanto, no dia 15 de setembro de 2013, há um sinal claro de que a Programadora enfrentava problemas. O cineclube da Casa de Cultura Cássia Afonso de Almeida, da cidade de Mateus Leme, MG, envia mensagem à lista CNC diálogo: “o que está acontecendo com a Programadora Brasil? Há um mês que não conseguimos entrar no seu site para fazer pedido de filmes. O acesso é negado pelas palavras ‘temporariamente indisponível’. Sendo assim, como ficam os cineclubes que optaram por exibir filmes do seu catálogo?” (CASA DE CULTURA CÁSSIA AFONSO DE ALMEIDA, 2013). Na sequência, José Ivan Oliveira, do cineclube Ibiapina, do distrito de Iara, no município de Barro, CE, manda outra em letras maiúsculas, como se estivesse gritando: “REALMENTE. O NOSSO CINECLUBE IBIAPINA, DE IARA/BARRO CE, NÃO TEM FILME PARA EXIBIR. SOCORRO!!!” (OLIVEIRA, 2013). Ambos têm como resposta no dia seguinte informações repassadas por Sebastião Genelhú, de MG, diretor adjunto de articulação do CNC, de que parecia que havia algum problema em relação à página da Programadora, e que no começo de outubro, tudo

estaria resolvido. Além do que, naquela semana também estariam lançando uma nota explicativa (GENELHÚ, 2013).

Na realidade, não se teve mais notícias objetivas sobre a Programadora Brasil, pois em seguida Nunes deixa a SAV, em meio a uma crise na Cinemateca Brasileira. Conforme noticiou o jornal O Globo, em 21 de outubro de 2013, em janeiro daquele ano, Nunes exonerou Carlos Magalhães da direção da Cinemateca, que estava no cargo desde 2002. Ele teria recebido fortes críticas do setor cinematográfico por causa disso. Apenas no início de outubro um novo diretor acabou nomeado (O GLOBO, 2013).

Com a saída de Nunes, os programas que eram “peças-chave” e estratégicos perdem força de vez.

Como visto até aqui, as raízes do debate em torno do problema do acesso dos cineclubes aos filmes se mostraram ao longo período muito mais profundas do que só entregar um produto a uma entidade para que ela possa exibi-lo. Há várias disputas de interesses em jogo. Pelo público, pelo direito de programar, pelo tipo de cinema que forma esse público, pelo que é Cineclubismo. Enfim, pelo domínio do poder de decisão sobre essas questões. Tudo isso, a partir de uma característica importante. Há existência de intenções e tentativas de formular e implantar Políticas Públicas relativas às atividades audiovisuais.

As relações entre as Políticas Culturais dos Governos Lula e Dilma, do Partido dos Trabalhadores e seus aliados, e o movimento cineclubista são então as grandes mobilizadoras, mas não únicas, das discussões e lutas no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento e na sua sequência. Assim, além da Programadora Brasil; o próprio *Cine Mais Cultura*; a Instrução Normativa (IN) número 63, da Ancine, que define cineclubes e normatiza o registro facultativo destes; e, mais recentemente, o *Vale-Cultura*, são outros exemplos de temas que suscitaram querelas entre os agentes e suas posições e posturas.

No Cineclubismo Brasileiro, os interesses em torno dessas Políticas Públicas Culturais também se estabelecem na concorrência das crenças do movimento cineclubista (expostas nesta seção até esse ponto) e dos investimentos do governo. Em relação a esse segundo aspecto, apresento algumas evidências, amparado nos depoimentos de Claudino de Jesus (2014) e Leopoldo Nunes (2014), de como esses investimentos foram estimulados.

Claudino de Jesus (2014) empresta esse mérito, em especial, ao ministro Gilberto Gil, que, na opinião dele, atuou assim em relação à Cultura do país como um todo:

Naquele momento, [...] o Gilberto Gil faz um *do-in*⁶¹ nacional, e a nação constrói um projeto político-cultural pra ela, apresenta suas propostas que até hoje nós estamos construindo [...]. Lula [...] permitiu que Gil construísse com o povo brasileiro seu processo de conferências, que resultou em planos, projetos, programas, pontos de cultura e tal (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Na versão que ele conta, o Cineclubismo entra quando do debate em torno do Cinema nacional:

[...] em 2003 eles já haviam reunido os realizadores de cinema no país, reunido os produtores e exibidores de cinema do país, e estavam retomando o cinema brasileiro que havia se esvaído. Tem uma [...] uma retomada simbólica, porque até produzir em massa pra ter representatividade levou tempo. Só na Era Gil foi acontecer. E esse povo todo reunido, construindo tudo, e olharam uns para os outros, e pensaram, “estamos capenga, falta uma perna. Onde estão os cineclubistas?”. [...] O Gil virou e falou, “se vocês não perguntassem uma hora eu ia perguntar pra vocês” (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Claudino de Jesus acredita que “é papel de Estado a existência do movimento cineclubista. Como comida, direção, balé, cineclube para poder ver filme. Tem que ser política de Estado para fazer com que todos os filmes sejam disponibilizados para todas as pessoas” (CLAUDINO DE JESUS, 2014). Ele lembra que a política pública cineclubista foi baseada em deliberações do movimento, a pedido do governo, que havia possibilitado a rearticulação. Segundo Claudino de Jesus, a política de formação de cineclubes e cineclubistas, renovação tecnológica, recuperação das obras brasileiras e disponibilização de filmes foi criada no governo, devido o apoio do movimento, “[...] com o que a gente acha que ele [governo] tem que fazer” (CLAUDINO DE JESUS, 2014). O depoimento dele permite concluir que tanto o movimento cineclubista dependeu do governo para se rearticular, como o governo dependeu do movimento para estabelecer uma política cineclubista de caráter complementar as estratégias traçadas para o audiovisual no país.

A questão de política complementar se caracteriza na conversa com Leopoldo Nunes (2014), que separa o circuito cinematográfico do país entre comercial e não comercial. De acordo com ele, o Cineclubismo desde o primeiro momento era para o governo um circuito complementar ao comercial, “para não criar choque com os exibidores; eu acredito que o chamado não comercial vai ser a realidade; exceção vai ser o outro, que vai se chamar sala de espetáculo” (NUNES, 2014).

Questionado sobre isso, Nunes explica que não havia uma regulamentação na época, o que gerava o receio de choque com o circuito comercial. Naqueles anos, sem referência

⁶¹ Referência à técnica curativa e preventiva de automassagem chinesa, que utiliza pontos energéticos do corpo humano.

coletiva do movimento cineclubista, sem o CNC, na visão dele, a indústria cinematográfica internacional havia ocupado todo espaço de exibição que pertencia ao filme brasileiro em momentos anteriores (NUNES, 2014).

Na versão de Nunes, a preocupação com o Cineclubismo no governo que assume o país em 2003 foi uma ideia levada por ele, com apoio total de Orlando Senna, secretário da SAV. No caso, Nunes recorda que Senna teve formação cineclubista na escola Marista que estudou em Salvador, onde havia cineclube. Além do que, Senna sempre defendeu a formação audiovisual no ensino regular, sendo um dos primeiros a pensar, falar e escrever sobre isso, conforme registra Nunes. Ele sintetiza isso assim:

Eu fiz o programa do Lula, mas o Cineclubismo eu tirei da cartola por um desejo meu e do próprio Orlando, eu levei a questão e apresentei o panorama. [...] eu levei para o Orlando porque todo mundo que conviveu comigo sabe do meu compromisso. Levei ele com o discurso pronto. E sem o Orlando teria sido muito difícil implementar tudo, então o apoio dele foi fundamental. Esse é o estalo que gera essa reunião [de 21 de agosto], que gera essa realidade aí (NUNES, 2014).

4.9 *HABITUS* CINECLUBISTA

Considerando as noções sociológicas de Bourdieu, em relação ao período de rearticulação, parece-me que ainda é necessária uma compreensão mais explícita do *habitus* cineclubista e como ele se manifesta no campo do Cineclubismo Brasileiro. No caso, a investigação aqui se deu em termos coletivos.

Essa possibilidade de análise segue o que comenta Wacquant (2007b). Para ele, *habitus* é algo adquirido e internalizado de forma inconsciente por intermédio da exposição prolongada a condicionamentos e condições sociais, a constrangimentos externos, na maior parte das vezes, compartilhados por pessoas sujeitas às mesmas experiências.

Além desses elementos de definição, como visto na fundamentação desta dissertação, *habitus* é um conceito aberto na obra de Bourdieu (e de Wacquant), constantemente reformatado a cada texto. Na sucessão de acepções observadas para o termo, fiz um esforço de síntese, que utilizo como chave na revelação do *habitus* cineclubista. Na reinterpretação utilizada, ele corresponde a um sistema incorporado de estruturas e disposições do mundo social, que opera, gerando práticas, organizando-as e diferenciando-as. Ainda, trata-se da lógica específica do campo, do conhecimento e reconhecimento do que está em jogo, ditando o que se deve fazer a cada situação.

Complementarmente a esse entendimento, registro alguns outros esclarecimentos sempre úteis de Wacquant (2007a). *Habitus* é uma competência prática, adquirida *na e para* a ação. É uma aptidão social, transferível a vários domínios, durável e dinâmica, representando para Bourdieu, “em primeiro lugar e acima de tudo”, um procedimento formado por sinais, por vezes, abreviativos, porém, convencionados na investigação, que permitem transcrever o sistema incorporado de disposições (WACQUANT, 2007a).

Com base na pesquisa documental e de campo realizada nesta dissertação, a partir dos parâmetros de análise acima, identifiquei um conjunto de sinais a respeito da lógica específica do campo, incorporada nos agentes, explicitada na correlação de suas ações e declarações.

Começo por como se forma um cineclubista. Leopoldo Nunes (2014), que chegou a morar no cineclubes Cauim, quando tinha de dezessete para dezoito anos, recorda esse período de exposição e incorporação do Cineclubismo:

Foi uma vivência muito intensa de prática cineclubista com responsabilidade de manter ali o cineclubes. Foi fundamental para minha formação de vida. E como tem essa coisa dessa militância, que você estuda o cinema, você acaba também através das cinematografias tendo curiosidade de estudar e conhecer a realidade dos outros países. Eu conheci o Japão, a Rússia, a França. A gente tinha uma cortina de ferro na época. Eu conseguia fazer mostra de filme húngaro, tcheco, polonês aí nesse período. Então eu fiquei tão absorvido com aquilo tudo em Ribeirão Preto que era uma cidade mais inserida no contexto cultural do que é hoje. É como se eu tivesse em Los Angeles. **Então pra mim tinha esse significado, tanto é que eu saí de lá no final do ano e fui pra São Paulo trabalhar no mercado com uma formação cinematográfica que eu adquiri no cineclubes, que em todas as escolas que eu fiz depois me serviram muito, colocou um diferencial muito grande. Eu debatia teses com professores, então era rapidamente reconhecido. Esse conhecimento que eu tive eu devo muito ao cineclubes** (NUNES, 2014, grifo nosso).

Nesta fala de Nunes, verifico a presença de uma disposição incorporada comum entre os cineclubistas. Um capital cultural incorporado específico. Resultado da exposição prolongada à prática audiovisual. Transferível do domínio do Cineclubismo para o do Cinema. O que Bourdieu (2001b) chama de “*em-bodiment*”, a conversão de uma riqueza externa em uma parte integral da pessoa, na forma de *habitus* (BOURDIEU, 2001b).

Na entrevista de Cassol (2012) à Baldini, isso também pode ser observado:

Eu sou diretor de cinema porque sou cineclubista, a minha formação. Como eu não tive uma formação, digamos teórica tradicional, que é fazer um curso de cinema, eu fiz cursos de cinema sim, mas na minha época para ter uma ideia, a gente, eu não tinha a possibilidade de um curso regular. Então, a formação toda é cineclubista. E essa formação me permite na direção cinematográfica também usar um pouco do que o Cineclubismo me ensinou, porque o cinema é sim uma obra coletiva, claro que é. Toda obra audiovisual é, não há como negar (CASSOL, 2012).

Todavia, Cassol ao salientar sua origem como diretor de cinema na formação cineclubista, ressalta outra disposição constituída pela relação prolongada com essa prática, a aptidão para a ação coletiva, que também é transferível entre os campos do Cineclubismo e do Cinema. O fato é que o *habitus* cineclubista e o de cineasta parecem possibilitar essa aplicação de propriedades transmitidas de um espaço para o outro.

Hermano Figueiredo (2014) descreveu assim como isso acontece com ele:

A minha posição como realizador, a mesma coisa que me move como realizador, é a mesma que me move como cineclubista. Quando eu vou fazer um filme, eu vejo uma realidade, e, além daquele filme, o cinema que você faz. A câmera revela o que está na sua frente, mas revela pra trás, revela quem está atrás da câmera com sua forma de ver o mundo e acreditar na humanidade. Eu gosto da palavra comover. Eu busco a comoção, mobilizar o sentimento do outro, a capacidade que o cinema tem de fazer humanidade através dele, de você compartilhar humanidade através do cinema (FIGUEIREDO, 2014).

Leopoldo Nunes, Luiz Alberto Cassol, Hermano Figueiredo, Saskia Sá⁶², biAher, Diogo Gomes e Claudino de Jesus, entre outros, mantiveram ou ainda mantém esse papel de cineasta/cineclubista.

Claudino de Jesus (2014) refere o quão isso é recorrente (e importante) no campo do Cineclubismo Brasileiro:

A grande maioria dos críticos de cinema brasileiro respeitados aqui e fora aprendeu crítica no cineclube, e são todos grandes amigos. Tem um livro do Jean-Claude Bernardet que ele fala isso, ele fala que aprendeu lá. Você pergunta para o João Batista de Andrade, para o Nelson Pereira. Cacá Diegues, num debate, eu tratando ele de cineasta: “hoje você me respeita que eu fui cineclubista antes de você, depois eu aprendi no cineclube a ser cineasta e virei cineasta, você que não quis virar” (CLAUDINO DE JESUS).

Saskia Sá (2014) conta como entende essa aproximação das disposições que mobilizam realizadores e cineclubistas, mas também no que se diferenciam, de acordo com o sistema de classificação de cada prática. Em particular, ela descreve a relação entre a ABD e o CNC, que é recorrente no período de rearticulação:

⁶² Entrevistei Saskia Sá em Vitória, no mesmo período que conversei com Claudino de Jesus e Mariza Teixeira. Saskia Sá é natural de Três Rios, RJ. Sua aproximação com o Cineclubismo ocorreu na universidade, frequentando o cineclube da UFES. É cineasta com atuação na direção, roteiro e produção de filmes de curta metragem e documentários. Também produziu e coordenou mostras cineclubistas e festivais de cinema e vídeo. Em 2000, ajudou a fundar a ABD no Espírito Santo. Em 2002, foi vice-presidente da entidade. Em 2004, presidente. Também foi diretora da ABD nacional. Tornou-se militante do movimento cineclubista a partir da rearticulação pela proximidade pessoal com Claudino de Jesus. Foi diretora de memória na gestão 2008-2010 do CNC e vice-presidente em 2010-2012. Graduada em jornalismo e mestre em Educação (SÁ, 2014).

Eu e Claudino sempre falávamos que movimento cineclubista e ABD eram siameses. E a gente pensava junto, porque a ABD é organização dos pequenos realizadores, e o CNC forma de dar visibilidade dos pequenos. Existia um tipo de esquizofrenia nisso, porque os realizadores defendiam mais verba para produção. Queremos espaços para os nossos filmes serem vistos, mas também queremos dinheiro para produção. E os cineclubistas acreditam mais na difusão livre, sem censura. Na verdade, filmes são feitos para serem vistos. Então existiam pessoas que não conseguiam entender que os dois movimentos deviam andar juntos. Inclusive, eu sou as duas coisas. Hoje em dia tem vários cineclubes produzindo (SÁ, 2014).

Entretanto, o acúmulo de capitais na prática prolongada do Cineclubismo não se circunscreve apenas a cultura transferível para a realização audiovisual. Operar neste campo representa incorporar disposições afeitas a outros aspectos do Cinema. No caso, relativos à distribuição e exibição.

Nunes (2014) apresenta exemplos históricos disto:

Então essa geração que você conheceu e conversou [Macedo, Gomes, Claudino de Jesus e Hermano Figueiredo] e que eu também conheci, eles são uns 10 anos mais velhos que eu mais ou menos. Eles foram todos recrutados dessa forma na década de 70. Eles cuidaram desse período histórico, tirando alguns que foram para o mercado que é também compreensível porque o cinema na modalidade não comercial começou com o Marco Aurélio Marcondes que foi na época presidente da Federação de Cineclubes [do RJ] e foi convidado para trabalhar na distribuidora da Embrafilme com o [cinema] não comercial. Depois ele se tornou um importante distribuidor. Então várias pessoas, que foram para o mercado, foram diretamente do movimento cineclubista para Embrafilme na época, que era a grande empresa. **Mas depois, como sempre o Estado forma quadros para iniciativa privada**, então você tem várias pessoas que eu poderia citar que são, por exemplo, o Gonzaga de Luca⁶³. Ele cuidava do cineclubes da GV⁶⁴, em São Paulo. Hoje ele é o diretor da rede Cinepólis. Ele trabalhou durante anos como chefe do Severiano Ribeiro, e antes disso era responsável pela distribuição na Embrafilme, quando o Marco Aurélio chamou ele diretamente do cineclubes. Ele foi responsável pela distribuição de mais da metade do país. **Então foi uma geração que forneceu bons quadros, tanto para o Estado como para o mercado** (NUNES, 2014, grifo nosso).

Além dos casos citados, ao longo dessa dissertação, verifiquei outros dois cineclubistas representativos que migraram do campo do Cineclubismo para a distribuição e exibição comercial: Adhemar Oliveira, proprietário da empresa Espaço de Cinema, com mais

⁶³ Luiz Gonzaga Assis de Luca é membro do Conselho Superior de Cinema (CSC), do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual, professor de pós-graduação e vice-presidente da Federação Nacional das Empresas Exibidoras Cinematográficas. Um dos profissionais que fizeram da distribuidora Embrafilme a líder do mercado durante três anos seguidos, no fim dos anos 1970 e início dos 1980. Nos anos seguintes, voltou-se para o setor de exibição, exercendo diversas funções no Grupo Severiano Ribeiro, até chegar a diretor-superintendente, cargo que ocupou até agosto de 2010. Paulista nascido em 1954, formou-se em Administração Pública pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) de São Paulo e fez doutorado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Lançou os livros *Cinema Digital: um novo cinema?* (2004), *A hora do Cinema Digital* (2009), *Uso de las nuevas tecnologías em el audiovisual de América Latina* (2008) e *Cinema Digital e 35mm: técnicas, equipamentos e instalação de salas de cinema* (2011), entre outros. Em 2010, foi convidado pela rede mexicana Cinepólis para integrar sua diretoria (FILME B, 2014d).

⁶⁴ FGV ou Fundação Getúlio Vargas.

de setenta salas, e que está entre os maiores exibidores do país, iniciou como cineclubista nos anos 1980, programando o cineclube Bixiga, em São Paulo, e depois sendo um dos criadores do Espaço Unibanco, um dos circuitos mais cultuados de Cinema no país; e Nelson Krumholz, que chegou a presidência do CNC, nos anos 80, um dos parceiros de Adhemar Oliveira na exibição e distribuição de filmes de arte no Brasil no Grupo Estação, responsável pela iniciativa do Espaço Unibanco (FILME B, 2014a, 2014b).

Se a base das sociedades capitalistas é a concentração de capital econômico, a pergunta de Bourdieu em relação ao capital cultural incorporado é: “Como pode esse capital ser concentrado – como demandam certos empreendimentos – sem concentrar os possuidores desse capital, o que pode ter todo tipo de consequências indesejadas?”

Os capitais incorporados no campo do Cineclubismo também se demonstraram transmissível para o campo acadêmico e para o campo de poder. Em relação ao primeiro, ao longo desta pesquisa me deparei com inúmeros agentes que estão vinculados ao meio universitário. Diversos são detentores de títulos de mestre e/ou de doutor, sem distinção em relação à localização geográfica ou posição política no movimento, nem de período histórico de maior atuação. Na ótica de Bourdieu (2001b), capitais incorporados implicam que a concentração deles requer concentrar os indivíduos que os possuem. Nesse sentido, a academia é um campo no qual aqueles que acumularam determinados conhecimentos podem ser agregados, valendo também para cineclubistas e seu domínio na área audiovisual. Ainda, o fato de haver agentes que tiveram seu início no Cineclubismo dentro de universidades corresponde a um determinado volume de capital social também conversível neste campo, resultante de uma rede de relacionamentos estabelecida.

Destaco então: Felipe Macedo, pós-graduado em Estudos Cinematográficos, que desenvolve projetos na Universidade de Montreal, no Canadá. Claudino de Jesus começou no cineclube universitário em 1974 e é professor na UFES. Débora Butruce, mestre em Comunicação e graduada em Cinema pela UFF. Jeosafá Gonçalves, doutor em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa e doutorando em Educação, ambos na USP. Saskia Sá, cuja aproximação com o Cineclubismo ocorreu na UFES, graduada em jornalismo e mestre em Educação. Giovanni Rodrigues, graduado e mestre em Ciências Sociais, formado em Comunicação Social. André Piero Gatti, pesquisador da indústria do cinema e do audiovisual, doutor pela Unicamp, atuou como programador do cineclube Humberto Mauro, em Manaus, e programou o Oscarito (88-93) e o Elétrico, em São Paulo. Rodrigo Bouillet, graduado e mestre em Comunicação Social pela UFF. Gabriel Menotti, integrante do grupo

Cine Falcatrua, quando cursava Jornalismo na UFES, mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, e PhD em Comunicação e Mídia pelo Goldsmiths College, Londres.

Em relação ao campo de poder, no período de rearticulação do movimento cineclubista e na sequência, Leopoldo Nunes e depois Hermano Figueiredo, Frederico Cardoso e Rodrigo Bouillet foram os cineclubistas com atuações mais marcantes, resultantes da transferência do capital incorporado como *habitus* entre o Cineclubismo e este campo. No entanto, Silvio Da-Rin em âmbito nacional e Cassol no RS são outros dois exemplos. E, nos anos 1970, Marco Aurélio Marcondes e Gonzaga de Luca ocuparam cargos na Embrafilme.

O *habitus* coletivo do movimento cineclubista brasileiro que se manifesta a partir de uma análise do período de rearticulação segue ainda outras linhas de condicionamento. Na realidade, isso se verifica devido às condições sociais anteriores do campo do Cineclubismo Brasileiro.

O discurso de Figueiredo (2014) orienta sobre esse aspecto:

Quando eu falei do começo do cineclubismo nos anos 70, eu disse que tinha muitas pessoas, que tinha uma parte de pessoas, ligadas à cinefilia, à estética, ao debate, e pessoas não tão versadas nisso, mas militantes, que não deixavam de ser menos cineclubistas porque estavam também lutando por bandeiras cineclubistas, que era a liberdade de expressão, o direito a essa liberdade e tudo, e estavam dando a sua contribuição. Eu só quis dizer que tinha muita gente ali agregada também pela oportunidade que lhe era negada de organização do seu próprio movimento. Tinha essas pessoas, e algumas permaneceram, outras voltaram pra sua atuação de origem (FIGUEIREDO, 2014).

Essa fala ajuda a clarear o fato de que cinéfilo e cineclubista não podem ser entendidos como substantivos sinônimos. Cassol (2012) em um trecho de sua entrevista chega a dizer em certo momento, “[...] tinha uma coisa maluca, quando eu era apenas um cinéfilo, eu continuo sendo, mas quando eu não era cineclubista [...]”, demarcando a existência de uma diferença. Assim, se o entusiasmo e a fascinação pelo Cinema eram umas das disposições organizadoras das práticas no Cineclubismo, certos agentes do movimento cineclubista, ao seu modo, se diferenciavam do cinéfilo pelo engajamento, pelo ativismo político e cultural, que possuíam. Aliás, a construção desse campo na presente dissertação explicitou isso.

Nunes (2014) igualmente faz esse registro: “Na verdade, tem uma ditadura no meio, então boa parte desses quadros eram recrutados pelo partido comunista na época com o propósito de mobilizar pessoas e com isso também fazer formação cultural, o que não era diferente do Cineclubismo em outros momentos” (2014).

Constato que a ideia de militância presente na ação cineclubista envolve certo conhecimento e reconhecimento do que está em jogo. Liberdade de expressão e direito à

Cultura, por exemplo. Em particular, em relação ao audiovisual, como nexos específicos. E isso é ponto de partida e finalidade, ao mesmo tempo. Como refere Bourdieu (2007a), “**estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas**”, e “**estrutura estruturada**”, “**produto da incorporação**” (BOURDIEU, 2007a, p.164, grifo nosso). Cassol (2012) elabora essa ideia:

A militância cineclubista é uma militância que te possibilita um entendimento de toda a cadeia audiovisual. Enfim, tem um entendimento de todo o processo do audiovisual, mas a partir de uma visão de difusão de Cinema, que a gente contrapõe um pouco com a distribuição. A gente prefere a palavra difusão, que parte do processo de cooperação, de coletividade. O cineclubista é muito isso. A gente entende que o Cinema se completa quando chega à tela. Isso parece óbvio, mas não é tão óbvio assim. Então a gente procura discutir leis que defendam a promoção, a produção cinematográfica, mas a gente defende acima de tudo o que a gente diz dos direitos do público (CASSOL, 2012).

Além disso, isso corresponde a algo que chama de “metodologia cineclubista”:

Hoje [2012] são mais de mil cineclubes espalhados em todo o país entende. Cineclubes já existentes e filiados ao CNC e outros tantos formados pelo *Cine Mais Cultura*. Outros tantos formados por outros coletivos. Fora do Eixo⁶⁵ tem lá seus dez, quinze, vinte, não sei quantos cineclubes. **Existem outros coletivos que criaram cineclubes e viram, entenderam que na metodologia cineclubista, se é que eu posso falar em metodologia cineclubista, eu acho que no jeito de ser cineclubista, encontraram ali uma forma. A mais democrática e plural de exibição, difusão e debate de filmes é o Cineclubismo. Quando tu vives isso de forma prática. Quando tu realmente vives isso, não só na teoria, porque o Cineclubismo é prática, e quando tu comesças a praticar e realmente entender do que ele é capaz, virou a página. É outra forma de entendimento, inclusive de vida, porque isso tu levava também para tua vida de relações, que é a negociação o tempo inteiro, que é a conversa** (CASSOL, 2012, grifo nosso).

Ao comentar as transferências entre domínios que o *habitus* cineclubista permite, destaquei a capacidade para a ação coletiva. Os agentes eficientes e potencialmente eficientes do movimento explicaram como isso acontece. Mariza Teixeira (2014) é uma das que tocou neste aspecto:

O Cinema é individual, o cineclubista é coletivo. Nós que fazemos, nós discutimos, e essa é a minha visão e a visão que a gente tem implementado em todas as formações cineclubistas. Tanto que nós valorizamos mesmo é o público. Agora quem é cineclubista tem que saber o que está encaminhando, porque se o público ver qualquer tipo de insegurança na pessoa não volta mais (TEIXEIRA, 2014).

⁶⁵ Rede colaborativa de coletivos de cultura.

Teixeira deixa claro que essa ação coletiva incluiu não só o agente que pratica o Cineclubismo, mas, principalmente, o público, que não deixa de ser um público próprio, um público cineclubista. Todos conjugando o verbo *cineclubar*. Cassol (2012) também relatou um pouco dessa experiência:

A partir daí eu passei do espectador, do cineclubista que era um espectador, que é o assistente, a fazer programação, a me reunir com meus pares. E aí tu passas por aquelas coisas que tu jamais vais esquecer na vida que é ir à frente de um grupo de pessoas e apresentar um filme tremendo sabendo que tem pessoas muito mais capacitadas na plateia que vão te perguntar e tu vai ficar ao final pra fazer o debate com eles. Isso é muito especial (CASSOL, 2014).

Essa vivência de programar, exhibir e debater se manifesta como espírito do jogo jogado, como sentido prático. biAh weRTHer (2014) se descobriu cineclubista assim:

Pessoas que diziam que eu era cineclubista, mas eu realmente fazia exibição onde pintasse. E o modo como a gente exhibia era também o modo cineclubista, porque a gente usava muitas salas e viajava, tudo com cineclubes ou quase cineclubes que facilitavam a nossa ida, e em troca eu voltava com vários filmes do acervo deles, a gente fazia trocas de acervos (weRTHer, 2014).

Entre os depoimentos colhidos, um dos mais ricos a respeito de como o *habitus* cineclubista organiza, diferencia e fornece sentido às ações, é o de Figueiredo (2014):

Para você ter ideia lá no Recife o que a gente fazia para ver um filme era falar com a empresa, a Art Films, que era distribuidora e dona do cinema e dizer que nós queríamos fazer uma sessão de cinema e em troca disso íamos pedir isenção de imposto por se tratar de ação cultural. E aí quando a sessão começou a dar muita gente o sujeito chegou e falou que não dava mais. E a gente já tinha programado uma mostra, um ciclo de Bergman. Isso foi em 77. Aí eles mantiveram a programação e nós fomos para o Teatro do Parque, da prefeitura do Recife, na época muito precário. Nós conseguimos aquela sala para fazer a sessão. Num sábado de manhã, a gente conseguiu fazer uma sessão de filme brasileiro. Atravessei a ponte. Fui até a outra margem⁶⁶, e comeci a fazer um discurso em cima de um caixote desses de feira. **Subi, e com o megafone comeci a falar que a nossa finalidade não era lucrativa, era educativa, que nós queríamos o direito de ver Cinema, e lutávamos por esses direitos, e o que nos movia era a necessidade, o desejo de conhecer esse Cinema, e compartilhar o conhecimento dele com as pessoas.** E o que a Art Films fazia conosco era. “Se vocês querem ir ver o Bergman, que é maravilhoso, vocês veem agora, mas no futuro eles vão acabar a sessão, e não vão dar satisfação nenhuma porque não tem compromisso com vocês. Nós temos o compromisso”. Isso era um discurso totalmente cineclubista. Eu não era uma pessoa ligada ao movimento, mas era um sujeito que fazia muita agitação política cultural lá na cidade do Recife. Então as pessoas me seguiram pra assistir um filme brasileiro, que eu considero até um pouco fraco, se não me engano do Oswaldo Caldeira, mas o importante é que mais da metade das pessoas que estavam na fila, mesmo com o desejo de ver o filme do Bergman, que nós havíamos programado, foram ver esse filme brasileiro (FIGUEIREDO, 2014, grifo nosso).

⁶⁶ Recife é chamada de a Veneza brasileira pelos inúmeros canais (e pontes) que entrecortam a cidade.

Como disse Figueiredo, há no movimento um discurso específico. Ele enuncia o *habitus*. O sistema incorporado de disposições que geram as práticas. Finalidade não lucrativa. Educação. Direito de ver Cinema. Desejo de conhecer Cinema. Compartilhar esse conhecimento. Compromisso com isso.

No jogo de identidades do Cineclubismo Brasileiro, esse sistema também funciona por vezes de acordo com a lógica simbólica da diversidade cultural como diferencial do movimento. Claudino de Jesus (2014) fala em compromisso ético e social e vontade de fazer chegar ao público o que o sistema não permite, independente do período histórico. Para ele, “[...] o cineclube tem o papel de lutar pelo acesso do público ao audiovisual das diferentes nacionalidades com as suas diversidades. [...] você tem que oferecer diversidade pra que ele possa comparar [...]”. Nas palavras dele era assim nos anos 1970 e também atualmente:

Trazer certa cinematografia, que permitisse a amplitude de olhar, que permitisse chegar ao público a diversidade de uma produção que não era única. Até hoje continua desse jeito. Hollywood ocupa 80%, com três filmes, das salas do país. Enfim, na época [anos 1970] era um pouco diferente. Era muito menos concentrado, mas certo tipo de filme não chegava (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Figueiredo (2014) corrobora Claudino de Jesus dizendo que o cineclube é uma instituição que busca a diversidade cultural e precisa lutar por isso. De acordo com ele, a atividade cineclubista era e é também política: “[...] é altamente político você lutar pelo direito a diversidade de expressão e conhecer a diversidade dos outros povos que aqui sempre foi abafado por Hollywood e pelos seus agentes aqui no Brasil” (FIGUEIREDO, 2014). Essa fala expõe esse aspecto do *habitus* dos cineclubistas: a luta política para modificar os limites da fruição audiovisual no campo do Cinema no país.

Nesse discurso, nessa perspectiva, nesse modo de se relacionar com o audiovisual, inclui-se ainda a possibilidade de debater, como aparece na fala de Saskia Sá (2014):

Sempre com essa perspectiva cineclubista de não só ver o filme, mas debater. Enquanto cineclubista, enquanto público me interessa ver filmes e conversar, criar junto. Experiência coletiva de ver filme. Ver o que aquela obra está transformando, te dando um puxão daquele seu lugar de conforto, é outra vertente minha. Agora, eu sou educadora e eu acho que o audiovisual tem muito pra ensinar, de romper barreiras, a própria experiência de ver filmes pelo modo cineclubista faz com que você aprenda sobre você, sobre a vida e sobre tudo, a educação tem que pensar nisso, não é só dois mais dois. Eu tenho uma concepção libertária, de realmente projetos de vida, de experiência de aprendizagem, está tudo junto (SÁ, 2014).

O espírito do debate no Cineclubismo como competência adquirida *na e para* a ação se liga a questão da experiência coletiva, da educação e da aprendizagem que o audiovisual

pode proporcionar sobre si mesmo e sobre o mundo. Aliás, esse discurso dos cineclubistas tem muito de grandiloquência, quase de um ato de homilia.

Cassol (2012), por exemplo, professa dessa forma o seu olhar:

O Cineclubismo é uma forma de o sujeito ampliar a sua cidadania, e ele acima de tudo ampliar a sua massa crítica [...]. Acima de tudo [...] é: o poder de dizer sim ou não, o poder de chegar em casa e dizer assim, “essa novela é uma merda; eu não gosto disso que eu estou vendo, ou eu gosto disso que eu estou vendo”. Mas ele te ajuda a tu teres um discernimento crítico. [...]. Então Cineclubismo é a maior manifestação de liberdade do indivíduo na sua relação com o Cinema, e é a maior possibilidade de ele ter uma relação coletiva com os seus pares para assistir Cinema. Não há outra possibilidade tão franca, tão aberta e tão visceral de coletividade. [...] é no Cineclubismo que eu encontro meus pares, que eu dou minha opinião, que a minha opinião é respeitada, que ela pode ser debatida, que ela é criticada, mas é respeitada e que eu posso debater, ser debatido, assistir, ser assistido se eu for um realizador. E ao final de todas essas coisas que só num cineclube acontece, tu sai daí como um ser humano mais realizado. E muitas vezes têm sessões e tem atividades que a gente sai plenamente realizado assim, que tu não vai ter outra que serão raros outros momentos de tamanha intensidade de regozijo pleno assim, sabe, de felicidade e **de encontro com uma coisa que é uma causa, que ao mesmo tempo é arte, é tudo ao mesmo tempo** (CASSOL, 2012, grifo nosso).

Cidadania e discernimento crítico são elementos também presentes na exposição de Figueiredo (2014) sobre o que é Cineclubismo:

O Cineclubismo e outros instrumentos são altamente importantes para que tenhamos espaços críticos na sociedade. Não aquela informação que passa por um ouvido e sai pelo outro. As pessoas veem as coisas sem consciência crítica, e a atitude cineclubista é crítica. Tem o lado lúdico de compartilhar coisas diferentes, mas tem também todo lado da consciência crítica de entender o contexto. Então o Cineclubismo tem toda essa possibilidade, e tanto mais ampla quanto maior for a possibilidade dos seus quadros. Formar quadros cineclubistas com essa consciência é muito importante para o futuro do Cineclubismo e da sociedade (FIGUEIREDO, 2014).

Todavia, a respeito do que Figueiredo denomina “quadros cineclubistas”, notei a presença de certo espectro de possibilidades, diferentes formas e variados sentidos, quando questionei os agentes sobre quem é o cineclubista.

Para Mariza Teixeira (2014) é “a pessoa que se envolve no ambiente, que procura, que pesquisa, que é informada, que faz as articulações, faz os convites, quem tem formação sobre nossa filmografia, que goste do cinema brasileiro, porque tem gente que não gosta, uma série de coisas” (TEIXEIRA, 2014). Essa visão de Teixeira pode ser descrita como sintética.

Já na opinião de Figueiredo (2014), ressalta-se a importância da militância no movimento para definir o agente do Cineclubismo: “Como você pode ser cineclubista sem estar militando no movimento?” (FIGUEIREDO, 2014).

Além disso, Figueiredo valoriza a pluralidade democrática de quem se incorpora a esse campo: “A minha vida inteira eu tive uma atitude cineclubista. O cara que tem uma índole democrática. Tudo isso foi fortalecendo um perfil do cineclubista. O cineclubista tropeça mais cedo na realização. Ele começa dominar linguagem, a entender mais do filme” (FIGUEIREDO, 2014).

E completa:

Hoje alguns cineclubes são lugares onde as pessoas exibem filmes dos outros e os que eles acabaram de fazer, difusão de um grupo de produção. Há cineclubes à moda antiga, que querem ver o filme, discutir o filme e tal. Têm horas que os caras estão numa *vibe* de ver filme da década de 40. Faz um ciclo. E de repente faz um ciclo, trazendo só filmes da vanguarda atual. Os cineclubes privilegiarem um tipo de coisa não rola. O que rola é o direito à diversidade. Essa própria bandeira nos leva a outra que é a pluralidade. **O Cineclubismo é plural e a luta é para que a sociedade e o país seja cada vez mais plural. Então aí cabe todo tipo de ação cineclubista dentro daqueles parâmetros do que torna um grupo cineclubista** (FIGUEIREDO, 2014, grifo nosso).

Muito embora, haja essa amplitude de perfis cineclubistas, para Cassol (2012), eles têm uma característica ao mesmo em comum, a disposição para não admitir imposições: “Pessoas que se permitem debater e não aceitar num primeiro momento assim nada que venha de cima pra baixo” (CASSOL, 2012).

Outro aspecto que ele ressalta é a ligação muito forte que existe, o que entendo como manifestação do *habitus* de movimento:

A gente é um grupo muito forte, muito coeso, apesar das discussões, e tem, e são muitas internas, mas quando a gente sai pra defender uma causa comum cineclubista, eu te digo isso claramente porque tem pessoas que eu tenho discussões internas, e pensamos diferentes sobre muitas coisas, mas quando saímos pra defender o Cineclubismo, defendemos o Cineclubismo (CASSOL, 2012).

Além disso, a estrutura incorporada neste campo é sem dúvida a de uma ação amadora, como antítese de profissional, no que se refere a exercer uma atividade com a finalidade financeira. Se considerarmos o dualismo existente, entre cineclubistas e cineclubes no Cineclubismo Brasileiro contemporâneo, entre os que buscam transformar a atividade em uma profissão e o que defendem o seu voluntarismo, enquanto condição social dominante, a segunda disposição é a que continua definindo melhor a prática na visão da maioria dos agentes.

Claudino de Jesus (2014) é um dos que conceitua nessa direção:

Cineclubista é um cidadão que faz ação voluntária de engajamento sociocultural. É um cara que ama cinema e entende o cinema como um elemento cultural vital à construção da cidadania cultural, vital à construção do pensamento plural, da tolerância, da capacidade de coexistência pacífica humana mesmo pensando diferente. O cara que trabalha para isso, mas não cobra (CLAUDINO DE JESUS, 2014).

Nunes (2014) utiliza isso inclusive para justificar Políticas Culturais de dependência do Cineclubismo ao Estado, mesmo que negando:

Então não tem essa de dependência, **eu acho que sem o Estado não tem ainda como sobreviver essa atividade, porque não tem nenhuma relevância econômica. O Cineclubismo tem um papel na formação humana. Agora como você vai se servir de acervo, como vai nutrir esse propósito? Eu chamo o cineclubista de amador, de quem ama. Profissional é [quem] que cobra por hora. Amador é o que faz por amor o negócio. Agora quando o amador fica profissional demais aí é complicado.** Agora, o Estado tem que garantir esses instrumentos mínimos tanto físicos como acervos ou soluções tecnológicas e regulação. Lei pra coisa caminhar de forma consistente. O Cineclubismo andar com as próprias pernas, ele não tem a menor condição, por exemplo, de fazer um investimento para fazer uma patente de um projetor xis, tampouco tem poder de articulação pra ir determinada indústria. O estado pode fazer isso (NUNES, 2014, grifo nosso).

Esse “fazer por amor o negócio” pode ser traduzido de outras formas. Felipe Macedo (2014) exemplifica isso inclusive falando do seu adversário ideológico Diogo Gomes: “O Diogo cineclubista tem **dedicação pessoal a isso**, tem uma **relação de alma com o movimento**” (MACEDO, 2014, grifo nosso).

Essa dedicação, esse comprometimento, parece estar conectada a um sentido de luta por uma causa, o que muitas vezes parece difuso para os próprios agentes. Entretanto, isso pode ser justificado por outra definição de *habitus* em Bourdieu (2004). Como “jogo social incorporado, transformado em natureza” e como “social inscrito no corpo, no indivíduo biológico” (BOURDIEU, 2004, p.82).

Considero as respostas de Gomes (2014) e Juliane Fossatti (2014) a seguir transcritas, respectivamente, como aproximações dessas noções:

Cineclubista é um maluco que acha que cineclube vai te levar a fazer algo interessante, que vai te proporcionar fazer a revolução, revolução que não está definida, mas que você percebe. Você está mudado interiormente. Se descobrir diante do outro, reconhecer que o outro tem muito mais pra oferecer do que você pode imaginar. É esse cara que enfia o nariz onde não é chamado (GOMES, 2014, grifo nosso).

E:

Acho que é de tudo um pouco, o cara que quer fazer o seu filme, exibir o seu filme, o que quer fazer ativismo cultural. Dependendo do cineclube, tu vais encontrar um perfil, mas tu vais ver que todos eles gostam do que fazem, já trabalham na área cultural há algum tempo e acabaram no Cineclubismo, se dedicam a causa, e tem um ponto reconhecido por todos que é a questão do social de fazer cineclube. É você ouvir as outras pessoas e entender como essa pessoa entende o mundo, e quando você compreende isso parece que fica mais fácil se aproximar dessa pessoa e tentar respeitá-la, essa é a grande integração que existe numa sala. **Não estou dizendo que a gente vai ter a paz mundial, mas é um passo** (FOSSATTI, 2014).

Por fim, trago um curto relato de Cassol (2012) como um dos indicativos exemplares do modo que esses agentes incorporam e se sentem incorporados ao campo do Cineclubismo:

Há duas semanas eu dei uma entrevista para Folha e a jornalista estava tão bem informada que teve um momento que eu disse pra ela, “mas vem cá, tu *tá* sabendo muita coisa”. Ela disse, “não, é que eu participo da [CNC] Diálogo; **eu fui cineclubista no cineclube do Rio**”. Aí eu disse pra ela, “**não, foi cineclubista não, uma vez cineclubista sempre cineclubista**” (CASSOL, 2012, grifo nosso).

Em suma, sendo o *habitus* cineclubista o sistema incorporado das estruturas e disposições do campo do Cineclubismo, de forma estenográfica, verifiquei que ele se configura a partir de uma relação específica com o Cinema: o desejo de um conhecimento maior, acompanhado de outro, o de compartilhar isso com outras pessoas, formando e educando o público. Dessa relação específica, frente a obstáculos que advém de como o Cinema se configurou ao longo da história, como objeto e fenômeno social, surge um sentido de luta incorporado em razão dessa oposição. Enquanto, o Cineclubismo se quer como fruição sem finalidade lucrativa, o Cinema é indústria cultural, comércio e mercadoria. Então, a causa cineclubista é a do direito a ver Cinema, todo tipo de Cinema, em especial, o brasileiro, mas também o que não chega às telas ou os que não chegam a todos. Diz um dos lemas repetidos pelos agentes: “filmes são feitos para serem vistos”. A esse direito ao Cinema se conectam os direitos à liberdade de expressão, à Cultura e à cidadania, todos integrados a causa.

O *habitus* cineclubista também se constituiu por um sentido de luta difuso em nome dessa causa. Difuso porque abrange mais de uma forma e mais de um compromisso. Programar, exibir e debater já é uma forma, um compromisso e uma luta. Por outro lado, como *habitus* de movimento, ele se manifesta como envolvimento político, engajamento, ativismo, militância, posicionamento crítico e reconhecimento do que está em jogo.

Independente de qual forma, de qual compromisso ou qual luta, são disposições desse sistema, que se incorpora aos agentes, uma prática amadora, voluntária, de dedicação pessoal, mas coletiva; um acúmulo de cultura audiovisual como capital; e a possibilidade de ser transferível entre os campos do Cineclubismo e do Cinema, bem como para outros campos.

5 CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Para Pierre Bourdieu (1999, 2001c, 2001d, 2001e): “A história social ensina que não existe política social sem um movimento social capaz de impô-la, (e que não é o mercado, como se tenta convencer hoje em dia, mas sim o movimento social que ‘civilizou’ a economia de mercado, contribuindo enormemente para sua eficiência)” (BOURDIEU, 1999, 2001c, p.16, 2001d, p.19, 2001e). As quatro referências para essa citação de Bourdieu se deve ao fato de que a palavra “movimento”, na versão em português (2001c), ou “mouvement”, na língua-mãe do autor francês (2001d), foi substituída por “gobierno” na edição do livro *Contrafuegos 2: por um movimento social europeo*, em espanhol (2001e). No entanto, em artigo de 1999, exclusivo para o jornal *Clarín*, da Argentina, intitulado *Sin Movimiento Social No Hay Política Social*, a frase foi traduzida mantendo a homonímia com o francês.

Independente da referência utilizada, o curioso é que a expressão “governo social” faz tanto sentido quanto “movimento social” no caso do campo do Cineclubismo Brasileiro, como apontam os achados reunidos nesta dissertação. A história social deste campo me ensinou que as Políticas Culturais do Estado brasileiro para o Cineclubismo no período de rearticulação do movimento cineclubista são resultantes de uma imposição de um governo social. Todavia, isso só foi possível porque havia um movimento social para agir, disposto a enfrentar aspectos da economia de mercado. No jogo, os interesses em torno dessas Políticas Culturais se estruturam e também são estruturados pelos investimentos de um governo social e pelas crenças que dividem o movimento entre cineclubes e cineclubistas.

Esta conclusão inicial se verifica a partir da inflexão da posição do campo de poder em relação ao campo do Cineclubismo Brasileiro ocorrida em 2003 – do conflito à parceria. Desde então, o movimento cineclubista dependeu do governo para se rearticular, e o governo dependeu do movimento para iniciar o desenvolvimento de uma política cineclubista com caráter complementar às estratégias traçadas para o audiovisual no país.

Considerando essas premissas e o objetivo geral desta pesquisa que foi o de verificar e analisar quais os interesses em jogo no campo do Cineclubismo Brasileiro no período de rearticulação do movimento cineclubista, foi primordial a construção deste campo, alicerçado no referencial teórico-metodológico de Bourdieu.

Essa construção implicou na identificação dos agentes e instituições envolvidos e das posições deles, bem como no reconhecimento da estrutura de relações entre essas posições. Também foi preciso constatar como essas relações ocorreram ao longo do tempo, por

intermédio do *procedimento comparativo* entre o que esse campo foi e o que ele é ou se torna. Além disso, fez-se necessária a caracterização dos três estados de consolidação do campo pelas *regras da arte*.

Neste estudo, o momento de emergência do campo do Cineclubismo Brasileiro é considerado o da criação do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) em 1961. Essa criação é o ponto culminante do período de organização do movimento, que começa com o surgimento do Centro dos Cineclubes de São Paulo em 56, passa pela 1ª Jornada Nacional, também em São Paulo, 59, e chega ao terceiro evento, em Belo Horizonte, com a fundação do CNC. Este Conselho representa a institucionalização coletiva do Cineclubismo no país e a conquista da autonomia do campo.

A estrutura dualista deste campo, de oposição de agentes, de confrontos, de unidade quando interesses gerais estão em jogo, e de oposição outra vez, sempre foi uma constante, ao menos, entre 78 e 89, tempo das “mágoas passadas”, e a partir da rearticulação de 2003-2004. No primeiro período citado, houve o embate entre os defensores de um programa “nacional-popular”, constituído pelos cineclubes de associações de bairros e movimentos sociais e os representantes do “internacionalismo proletário”, em conjunto com setores estudantis, inspirados pela doutrina trotskista. Essa divisão se dava em torno da disputa pelo poder no CNC. Na época, isso significava a possibilidade de aparelhamento ideológico do movimento, dentro da luta maior contra o regime militar, bem como, o acesso a recursos como a Dinafilme, distribuidora de conteúdo para os cineclubes, ou seja, a detentora do poder de programar de alguma forma a filmografia a ser assistida.

Na sequência deste confronto, houve outro mais importante, e que definiu posições e relações que continuaram em 2003. Um enfrentamento que foi ensaiado na 16ª Jornada, em Piracicaba, 82; simulado na 17ª, em Petrópolis, 82; para vir a ocorrer de fato na 18ª, em Curitiba, 83. De um lado a *Avançar*, tida como um braço do PCB no Cineclubismo, organizada inicialmente por Marco Aurélio Marcondes e Felipe Macedo, e depois com Claudino de Jesus. Do outro os *Feios, Sujos e Malvados*, dissidência da *Avançar*, liderada por Diogo Gomes, fortemente apoiada pelos cineclubes baianos. Essa divisão também se dava em torno da disputa pelo poder no CNC. Incluía a questão do aparelhamento, da Dinafilme e uma cisão entre aqueles que se consideravam operários do movimento, como os *Feios...* e os que eles consideravam burgueses, os membros da *Avançar*. Esse último ponto se justificava na opção de bitola para a atividade cineclubista. Surgiam iniciativas no movimento com o padrão comercial de 35 mm, eis que o formato de 16 mm se encontrava em desuso, e mesmo assim ainda defendido pelos ditos cineclubes de periferia. No caso, uma competição de ordem

econômica porque os custos do 35 eram superiores aos do 16 mm, o que limitaria a participação dos agentes com menos recursos financeiros, na maior parte, os oriundos de associações de bairro e de comunidades operárias.

No período de rearticulação do movimento, essa dualidade de *Avançar contra Feios...*, de burguesia contra periferia, de 35 mm contra 16 mm, se define entre cineclubes contra cineclubistas. Essa divisão mais uma vez se deu em torno da disputa pelo poder no CNC. É uma divisão em torno da base que melhor representa o movimento, mas também entre a que pode garantir o poder para um ou outro grupo. Quem defende cineclubes argumenta que esse é modelo histórico, de atividade não comercial, de ordem democrática, de compromisso com a formação do público. Quem defende cineclubista propõe um novo Cineclubismo, a profissionalização da atividade, garantindo que isso é mais democrático e tem maior compromisso com formação do público, disputando o que é cinema com o circuito comercial. No cerne dessa qualidade de ser sempre duplo, o que está em jogo é a forma legítima de autoridade no campo, a de maior capital, a que terá o poder sobre recursos e direitos.

Tal qual o campo literário analisado por Bourdieu (1996), o mercado de bens simbólicos do Cineclubismo Brasileiro é um estado de campo entre duas lógicas. Uma delas é a lógica de mercado, a lógica da exibição comercial de filmes, contra a qual este campo se opõe quase sempre, apresentando-se como alternativa. Outra é a lógica específica da atividade cineclubista, de acesso aos filmes pelos cineclubes, problemática recorrente em todos os períodos. Nela o valor simbólico não necessariamente depende do valor de mercado. Pelo contrário, esse nexo de independência entre duas lógicas, por vezes, amparado na diversidade cultural e na consequente identidade própria, é a razão do Cineclubismo para a maioria dos agentes, em especial, dos que se alinham a ideia de um movimento de cineclubes. Ou seja, a busca de outros limites para a fruição audiovisual, que não os impostos pelo mercado cinematográfico.

Nesse sentido, e nesse campo construído, nesta estrutura de relações, identifiquei a posição dos principais agentes, daqueles que tiveram maior eficiência ao longo do período de rearticulação. No movimento de cineclubes, Claudino de Jesus assumiu a posição de liderança, escudando e escudado por Felipe Macedo, e apoiado por Débora Butruce e Luiz Alberto Cassol. No movimento de cineclubistas, a primeira liderança a despontar foi Jeosafá Gonçalves, mas ele só fazia às vezes de líder, garantindo um espaço para que na hora que considerassem correta Diogo Gomes assumisse este lugar, o que ocorre na 25ª Jornada, em São Paulo, 2004. A partir disso, Gonçalves praticamente perde toda representatividade no movimento, e, conseqüentemente, a eficiência. Gomes, como no tempo dos *Feios...*, ainda

conta com apoio baiano, no caso, Luiz Orlando, porém, com certa independência em algumas disputas. No campo de poder, representado pelo Estado/governo, pelo MinC, pela SAV, Leopoldo Nunes é o agente mais representativo, mas o secretário Orlando Senna, e o ministro Gilberto Gil, pela representatividade dos cargos, também devem ser considerados. Com Nunes, estão Hermano Figueiredo, cineclubista e cineasta, vínculos mantidos na Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), e Gentil Júnior, que se vale deste mesmo vínculo, por intermédio de Lyonel Lucini. E, por fim, João Baptista Pimentel Neto, que pela relação partidária com Gil e, em especial, com o ministro adjunto Juca Ferreira, vai ocupando posições no campo do Cineclubismo nas aproximações com o campo de poder.

Neste campo do Cineclubismo Brasileiro, busquei ainda compreender a distribuição dos capitais, presente nas relações entre agentes e instituições no período de rearticulação do movimento cineclubista. Ou seja, quais os trunfos com maior força neste jogo.

A análise realizada indica que o capital preponderante entre os agentes é o social, salientando-se as relações de natureza político-partidária estabelecidas. No tempo das “mágoas passadas”, em um primeiro momento as ligações com o PCB eram uma propriedade preponderante entre os mais eficientes no campo, na contrapartida de opções ainda mais radicais na luta maior contra o governo da época, como o PCBR, a *Libelu* e o trotskismo dos movimentos estudantis. Na sequência, com a redemocratização do país, as conexões com o Partidão perdem espaço para o surgimento do PT, PC do B, PSB e PMDB. Já de 2003 em diante, os agentes vinculados ao PT e ao PV passam a ter um maior valor relativo desse capital. E a reação a isso se dá por parte de um grupo com enlaces no PC do B.

Também se configuram como recursos vantajosos no Cineclubismo Brasileiro, os capitais sociais e culturais incorporados no processo de participação no movimento cineclubista e de militância cultural; as quantidades acumuladas de capitais culturais institucionalizados pela formação acadêmica; e, por vezes, as condições geopolíticas do agente ou de força no movimento (estar em Brasília – Gentil Júnior; representar RJ e RS – Butruce e Cassol, respectivamente; baiano – Luiz Orlando; ser de São Paulo – Macedo, Gomes e Pimentel).

Além disso, o Estado/governo, na condição de agente, era e é o detentor do maior capital econômico neste campo, sendo os seus recursos financeiros disponíveis, recursos passíveis de serem reivindicados pelos demais agentes, as principais cartas de trunfo dos seus representantes, independente de que outros capitais possuem. Todavia, esses outros capitais são o fator que determina a possibilidade de ocupar essa posição de preposto estatal. No caso, a participação na ABD, entre outros, esteve presente na trajetória de alguns desses

representantes, como Leopoldo Nunes, Hermano Figueiredo, Silvio Da-Rin (secretário que substitui Orlando Senna) e Gentil Júnior (via Lucini).

Com base nesta estrutura de capitais, procurei identificar as estratégias dos agentes no campo em função dos interesses em jogo no período da rearticulação do movimento cineclubista. Por parte do Estado, isso se manifesta na forma de políticas, programas, projetos, editais, além de “ajudas” (financiamento de passagens, estadias e/ou locais para encontros do movimento). Entre os demais agentes, noto que a permanente disputa pelo poder no CNC corresponde a um conjunto de estratégias com foco eleitoral. Conforme o agente que se manifesta, avaliando a quem tem como adversário, ou explicando suas posições, isso recebe classificações diversas. Por vezes, fala-se em conchavos, em outras, em alianças. Uns se referem a “*panelas*”, outros a tendências. Os fatos apontam que, seja o nome que deem, todas são estratégias eleitorais. De preparação para Jornada, de identificação de aliados, de montagem de chapas e de eventual disputa no voto.

Por outro lado, há todo um discurso também estratégico de afirmação da autonomia de identidade (e de diversidade cultural). De atividade não comercial, de caráter popular e democrático, de compromissos, de flexibilidade, renovação e inovação. Esse discurso como estratégia entra em alguns momentos em contradição com a questão eleitoral. O tempo e a energia despendidos pelo poder no CNC não permitem que debates que estão presente nas razões dessa concorrência, como o que é Cineclubismo ou o que é Cinema, venham à tona mais frequentemente.

Ainda como estratégias em relação à ocupação ou manutenção de posições neste campo, observei a recorrência dos agentes aos seus capitais de natureza político-partidária, à trajetória no movimento cineclubista e ao acúmulo de capitais sociais e culturais dentro do Cineclubismo.

Outro dos objetivos deste estudo que procurei alcançar foi compreender o *habitus* coletivo do movimento cineclubista brasileiro, que se manifesta neste período de rearticulação. No caso, o sistema incorporado aos agentes de disposições, que define as práticas, que molda o campo e é moldado por ele, que estrutura o e é estruturado pelo campo do Cineclubismo Brasileiro.

Esse sistema se incorpora aos agentes a partir de uma relação específica, um *habitus* originário, que compreende alguns desejos: o de um conhecimento maior a respeito do Cinema; o de compartilhar esse conhecimento com outras pessoas; e o de formar e educar.

Todavia, o campo do Cineclubismo possui uma lógica própria frente ao Cinema. Enquanto, o Cineclubismo se quer como fruição sem finalidade lucrativa, o Cinema é

indústria cultural, comércio e mercadoria. Esse é um estado incorporado ao campo, que no jogo jogado opera como causa. A conversão do *habitus* originário em *habitus* do campo, que, de acordo com Bourdieu (2001a) ocorre de forma gradual, progressiva e, por vezes, imperceptível, se manifesta em torno dessa causa que chamo de cineclubista. Uma causa pelos direitos de ver Cinema, todo tipo de Cinema, o Cinema que não chega às telas, o Cinema que não chega a todos e, em especial, o Cinema Brasileiro; e, também, à liberdade de expressão, à Cultura e à cidadania.

Além disso, um sentido de luta em nome dessa causa é uma necessidade incorporada ao *habitus* do campo. Uma luta difusa na forma que ocorre e nos compromissos que assume. Programar, exhibir e debater o filme. Princípios do Cineclubismo, mas também forma e compromisso de luta. Por outro lado, como *habitus* de movimento social, ele se manifesta como envolvimento político, engajamento, ativismo, militância, posicionamento crítico e reconhecimento do que está em jogo.

Independente de qual forma, de qual compromisso ou qual luta, são disposições desse sistema, que se incorpora aos agentes, uma prática amadora, voluntária, de dedicação pessoal, mas coletiva; um acúmulo de cultura audiovisual como capital; e a possibilidade de ser transferível entre os campos do Cineclubismo e do Cinema.

Como corolário final, nesta conjuntura entre agentes, capitais, estratégias e *habitus* cineclubista, apresento os principais interesses em jogo, observados no campo do Cineclubismo Brasileiro, durante o período de rearticulação do movimento cineclubista. Em linhas gerais, esses interesses se manifestaram em torno das Políticas Culturais, do Audiovisual Brasileiro, dos conceitos e entendimentos a respeito de Cineclubismo, cineclubes e cineclubistas, da organização e representação do movimento e do poder (autoridade e legitimidade) no campo.

Em relação às Políticas Culturais, a referência aqui são as Políticas Públicas, de Estado, de governo. Como visto, o interesse do governo era a implantação e desenvolvimento de políticas cineclubistas complementares às estratégias para o audiovisual no país. No entanto, essa disposição afetou outros aspectos do movimento, tais como a questão da (in)dependência política, ideológica ou econômica no campo.

Quanto ao Audiovisual Brasileiro, os interesses se confundem em muitas oportunidades com o próprio Cineclubismo. Os aspectos mais marcantes estão relacionados com a defesa do Cinema nacional e de um mercado para ele. Em decorrência disso, há o debate sobre as relações com a cadeia cinematográfica, sobre os direitos de exibição e sobre circuitos comerciais e não comerciais. Ainda, em paralelo, surgem propostas alternativas,

mais livres e independentes, com maior diversidade cultural, a respeito da produção e distribuição. E como grande pano de fundo, a democratização do audiovisual no Brasil, direcionada para formação e educação do público.

Definir o que é Cineclubismo, o que é cineclube e quem são os cineclubistas, demonstrou-se um interesse permanente no campo. Na ótica teórico-metodológica de Bourdieu, o que essa constatação revela é a busca da autoridade e legitimidade no campo. Quem estabelece as definições simbólicas é aquele que domina o campo. E esse domínio é exercido em nome dessas definições. A autoridade é quem pratica o *verdadeiro* Cineclubismo, é quem defende o *verdadeiro* cineclube, é quem é cineclubista de *verdade*. A *verdade* é a de quem domina.

Nessa luta pelas classificações, nesse jogo de identidades, estão os valores, as crenças, os princípios do campo; o que é possível ou não; quem representa ou não; características, propriedades e atributos. De fato, essas definições afetam outros grupos de interesse: a organização e representação do movimento cineclubista e o poder no Cineclubismo Brasileiro.

A respeito da organização e representação, elas são os meios para o exercício do poder, que tem por base a autoridade e legitimidade de quem define os conceitos no campo. O crucial aqui são as razões, as necessidades, o que mobiliza as disputas pelo poder. No campo do Cineclubismo Brasileiro, esse poder se manifesta no direito de programar, de escolher o filme que vai passar, que vai chegar ao público. Também, no poder de decidir como formar esse público, do tipo de cinema para isso. Além disso, outro poder está em jogo, que se conecta a expectativa de quem busca autoridade e legitimidade: definir as Políticas Culturais. O poder de acessá-las, de usufruí-las e de compartilhá-las. E, assim garantir as posições de domínio no campo.

Na procura das respostas para o problema de pesquisa estabelecido, a construção desta dissertação enfrentou algumas limitações. O Cineclubismo e, em especial, o Brasileiro, é uma temática que conta com uma quantidade relativamente pequena de trabalhos e pesquisas ao seu respeito. Particularmente, no que se refere a estudos de fôlego, com referenciais teórico-metodológicos consistentes e com preocupação de desvelar questões mais cruciais. O efeito mais sentido em relação a essas carências é uma enorme demanda de reflexão sobre um universo amplo de possibilidades de análise até que sejam clareados os pontos que definem esse objeto. E essa reflexão só se efetiva após o pesquisador se debruçar sobre uma infindável quantidade de dados obtidos de inúmeras formas, muitas alternativas, sem uma adequada sistematização por princípio, como é o caso, por exemplo, de listas de discussão na rede

mundial de computadores. Além do que, algumas delas mantêm debates concomitantes, nas quais opiniões e informações lançadas em uma se entrecruzam com as postadas em outras.

Por outro lado, algumas dificuldades que eram antevistas acabaram superadas pelos princípios metodológicos da teoria de Pierre Bourdieu. O campo do Cineclubismo Brasileiro, apesar de estar em uma escala de nação, devido aos poucos agentes eficientes, foi construído e estruturado para fins desta pesquisa com uma formatação que dá conta da tarefa proposta, em minha opinião. Entretanto, nessa direção, a questão do período de tempo de análise requereu um foco mais específico, eis que a dinâmica de interesses em jogo, mesmo que em torno das mesmas categorias aqui elencadas, em termos de representação de elementos analisados, tende a crescer geometricamente com a ampliação do tempo compreendido no corte do estudo que se pode propor.

Com essa consciência, acredito que seriam recomendáveis algumas possibilidades a serem trabalhadas por outros pesquisadores que pretendam aproximar-se do campo do Cineclubismo Brasileiro. Arrolo, sem esgotar, aspectos em relação aos quais se podem utilizar lentes mais próximas: formação de público, de tipos de público, de gostos, de estilos de vida; critérios de programação, escolhas de filmes e opções por cinematografias.

Na reflexão derradeira dessa dissertação, preocupado com a contribuição que ela pretende dar aos Estudos Organizacionais, aplicado ao Cineclubismo Brasileiro, e suas relações com as áreas do Cinema, da Cultura e, principalmente, das Políticas Culturais, termino pelo refrão que comecei essas considerações finais. O que o estudo da história social deste campo, no período analisado, me ensinou sobre políticas e movimentos sociais.

Movimentos movem políticas e movem governos. No entanto, quase nunca essa é uma via de mão única. Governos com políticas em movimento mobilizam coletivos organizados da sociedade, bem como institucionalizam demandas, por vezes, convertendo-as em fatores de dependência. Essa história social ensina que não basta a um movimento impor uma política. Ele necessita manter-se movendo no campo a ponto de, inclusive, assumir uma posição de crítica à própria política que impôs, garantindo sua independência. Ou melhor, sua sobrevivência.

REFERÊNCIAS

- 1º FÓRUM NACIONAL DA PRODUÇÃO CULTURAL EM PEQUENOS E MÉDIOS MUNICÍPIOS. **Palestrante: João Baptista Pimentel Neto.** 24 jul. 2012. Disponível em: <<http://forumproducaocultural.blogspot.com.br/2012/07/palestrante-joao-baptista-pimentel-neto.html>> Acesso em: 22 abr. 2014.
- ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **André Piero Gatti.** Disponível em: <<http://www.aicinema.com.br/professor/andre-piero-gatti>> Acesso em: 12 dez. 2003.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Frankfurt: 1947.
- ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (orgs.). **Cineclube, Cinema & Educação.** Bauru: Canal 6 Editora, 2010.
- ANCINE. **Instrução Normativa nº 63,** de 02 de outubro de 2007.
- ANDREW, DUDLEY, **André Bazin. Revised edition.** Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ASSIS BRASIL, Giba. Politizando a tecnologia e a feitura do cinema. In: PRETTO, Nelson De Luca; SILVEIRA, Sérgio Almeida da (orgs.). **Além das redes de colaboração: internet, diversidade cultural e tecnologias do poder.** Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<http://static.scielo.org/scielobooks/22qtc/pdf/pretto-9788523208899.pdf>> Acesso em: 16 fev. 2013.
- ASSIS, Diego. **Universidade Federal em Vitória Decreta "Falcatrua" no Cinema.** Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 29 jul. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46292.shtml>> Acesso em: 24 jul. 2014.
- ASSIS, Fabiana. **Maior Cineclube do País Faz 30 anos com Exemplo de Sucesso: Cauim, em Ribeirão Preto, começou como sala pequena e atualmente mantém vários projetos.** EPTV.com. Ribeirão Preto, 18 jul. 2009. Disponível em: <http://www.brp.com.br/noticias/midia/20090718_EPTV.pdf> Acesso em: 16 jun. 2014.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Gabriel Menotti.** Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/243522>> Acesso em: 26 dez. 2013.
- BALDINI, Juliana Previatto. **Cineclubismo e Políticas Culturais: uma análise das implicações das políticas do Governo Lula na configuração da rede no Rio Grande do Sul.** Dissertação de Mestrado em Administração. PPGA/EA/UFRGS: Porto Alegre, Maio de 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. O que é Cinema. In: ROSSI, Clóvis; KNAPP, Wolfgang; BERNARDET, Jean Claude. **O que é Jornalismo. O que é Editora. O que é Cinema.** São Paulo: Círculo do Livro, s/d (1980).
- BLOCH, Arnaldo; TAVARES, Monica. **Nova Lei para o Audiovisual é Duramente Criticada.** Jornal O Globo, Brasília-Rio de Janeiro, 05 ago. 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **Sin Movimiento Social No Hay Política Social.** Clarín, Buenos Aires, 07 jun. 1999. Disponível em: <<http://old.clarin.com/diario/1999/06/07/i-01203d.htm>> Acesso em: 04 set. 2014.
- _____. **Meditações Pascalinas.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001a.
- _____. The Forms of Capital. In: GRANOVETTER, Mark; SWEDBERG, R. **The Sociology of Economic Life.** Colorado: Westview Press, 2001b.

- _____. **Contrafogos 2: por um movimento social europeu**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001c.
- _____. **Contre-fuex 2: pour un mouvement social européen**. Paris: Éditions Raisons d'agir, 2001d.
- _____. **Contrafuegos 2: por un movimiento social europeo**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001e.
- _____. **Questões de Sociologia**. Lisboa: Fim de Século, 2003a.
- _____. **El Oficio de Científico: ciencia de la ciencia y reflexividad - curso del College de France 2000-2001**. Barcelona: Anagrama, 2003b.
- _____. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **As Estruturas Sociais da Economia**. Porto: Campo das Letras, 2006.
- _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- _____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 2008.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. **A Profissão de Sociólogo: preliminares epistemológicas**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **La Reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza**. México D.F.: Distribuciones Fontamara, 1996.
- BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- BRASIL. **Decreto 4.805**, de 12 de agosto de 2003.
- _____. **Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania**. Brasília: Ministério da Cultura, 2005.
- _____. **Lei Federal nº 12.343**, de 2 de dezembro de 2010.
- _____. **Metas do Plano Nacional de Cultura**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.
- _____. **Cine Mais Cultura**. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>> Acesso em: 03 mai. 2013a.
- _____. **A Programadora Brasil: central de acesso ao cinema brasileiro**. Disponível em: <<http://www.programadorabrasil.org.br/a-programadora-brasil/>> Acesso em: 3 mai. 2013b.
- BUTRUCE, Débora. **Cineclubismo no Brasil: um esboço de uma história**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p.117-124, jan/jun 2003.
- _____. **59 Re: [25jornadanacionalcineclubes] Reivindicação não só do Ceará**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubBR/conversations/messages>> 22 jun. 2004.
- CACHAÇA CINEMA CLUBE. Disponível em: <<http://www.cachacacinemaclub.com.br/>> Acesso em: 10 jan. 2014.
- CADA MINUTO. **Câmara concede título de Cidadão Honorário ao cineasta Hermano Figueiredo**. 12 nov. 2009. Disponível em: <<http://cadaminuto.com.br/noticia/2009/11/12/camara-concede-titulo-de-cidadao-honorario-ao-cineasta-hermano-figueiredo>> Acesso em: 25 jan. 2014.
- CANCLINI, Néstor García. Introdução. Políticas Culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. In: CANCLINI, Néstor García (ed). **Políticas Culturales em América Latina**. 2 ed. México D.F.: Grijalbo, 1990.

_____. **Diferentes, Desiguales y Disconectados: mapas de la interculturalidad.** Barcelona: Gedisa, 2004.

CARDOSO, Frederico. **629 Re: [CNCdialogo] Filmes.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 25 abr. 2005.

_____. **3865 Afastamento.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 29 mai. 2007a.

_____. **3971 Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 18 jun. 2007b.

_____. **3974 Re: [CNCdialogo] Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 18 jun. 2007c.

_____. **4140 Sobre o Conteúdo da Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 13 jul. 2007d.

CASA DE CULTURA CÁSSIA AFONSO DE ALMEIDA. **33187 Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 15 set. 2013.

CASSOL, Luiz Alberto. **2728 Re: [cineclubismo] VAI EM PAZ AMIGO.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 04 ago. 2006.

_____. **Luiz Alberto Cassol: transcrição de depoimento.** Entrevistadora: Juliana Previatto Baldini. Porto Alegre, 2012.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CECISP. **815 moção aos cineclubistas presentes à 25ª. Jornada Nacional de Cine clubes em São Paulo.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubBR/conversations/messages>> 06 dez. 2004.

CESÁRIO, Lia Bahia. **Reflexões sobre as atuais políticas públicas para o cinema no Brasil em meio à transnacionalização da cultura.** Sessões do Imaginário, FAMECOS/PUCRS, Porto Alegre, n. 18, p.31-39, dez 2007.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia.** 6ª ed. São Paulo: Cortez, 1993.

CHEVALLIER, Stéphane; CHAUVIRÉ, Christiane. **Dictionnaire Bourdieu.** Paris: Ellipses, 2010.

CINECLUBE BRASIL. **Diogo Gomes dos Santos.** Disponível em: <<http://www.cineclubebrazil.com.br/perfil/diogo.pdf>> Acesso em: 13 jan. 2014a.

_____. **Joseane Alfer.** Disponível em: <<http://www.cineclubebrazil.com.br/perfil/joseane.pdf>> Acesso em: 25 jul. 2014b.

CINECLUBE LANTERNINHA AURÉLIO SANTA MARIA. **“Bem cultural não pode ser objeto de mercado”.** 28 abr. 2008. Disponível em: <<http://cineclubelanternhinaurelio.blogspot.com.br/2008/04/bem-cultural-no-pode-ser-objeto-de.html>> Acesso em: 5 jul. 2014.

CINEDUC. Disponível em: <<http://www.cineduc.org.br/>> Acesso em: 15 jul. 2014.

CLAIR, Rose. **Cineclubismo: memórias dos anos de chumbo.** Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

CLAUDINO DE JESUS, Antonio. **206 Re: [25jornadanacionalcineclubes] Ausência eloquente.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubBR/conversations/messages>> 28 jun. 2004.

_____. **2732 Vai-se mais uma pérola.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 04 ago. 2006.

_____. **Antonio Claudino de Jesus: depoimento.** 21 jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Vila Velha, 2014.

CNC. **Recuperar o Espaço Cineclubista.** Observatório Cineclubista, 2004. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/memoria/2004/25-jornada-nacional-de-cineclubes-sao-paulo-2005/recuperar-o-espaco-cineclubista>> Acesso em: 15 ago. 2014.

CNPQ. **Francisco Giovanni Fernandes Rodrigues.** 21 nov. 2013. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4776790D2>> Acesso: 14 ago. 2014.

_____. **João Batista de Jesus Felix.** 25 jun. 2014. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4796229D2>> Acesso em: 9 jul 2014.

COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, Alberto da Silva (org.). **Sociedade Global: cultura e religião.** Petrópolis: Vozes, 1999.

COSTA, Luís Antônio “Lú Cachoeira”. **2733Fw: [Abdistas] FALECIMENTO.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 04 ago. 2006.

COSTA, Ana Pellegrini. **Aberto ao Público: o movimento cineclubista em Curitiba de 1950 a 1970.** Curitiba, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura.** Lisboa: Temas e Debates - Atividades Editoriais, 2000.

EDITORA ANITA GARIBALDI. **Jeosafá Fernandez Gonçalves.** Disponível em: <<http://www.anitagaribaldi.com.br/autores/209/detail/jeosafa-fernandez-goncalves.html>> Acesso em: 22 jul. 2014.

FICC. **IFFS Constitution.** Loreto: dez 2008. Disponível em: <<http://infoficc.wordpress.com/iffs-constitution/>> Acesso em: 3 mai. 2013.

_____. **Don Quijote Award.** Disponível em: <<http://infoficc.wordpress.com/don-quijote-prize/>> Acesso em: 3 mai. 2013.

_____. **IFFS General Assemblies.** Disponível em: <http://www.ficc.info/?s=iffs&m=iffs_assemblies> Acesso em: 24 jul. 2014.

FIGUEIREDO, Hermano de F. Mendes. **219 Re: [25jornadanacionalcineclubes] Ausência eloquente.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubBR/conversations/messages>> 28 jun. 2004.

_____. **2735 Re: [Abdistas] LUZ ORLANDO.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 04 ago. 2006.

_____. **Hermano de Figueiredo Mendes: depoimento.** 10. jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Maceió, Porto Alegre, 2014.

FIGUEIREDO, Hermano de F. Mendes; BARBOSA, Regina Célia. **Cineclubismo: organização e funcionamento.** Maceió: 2006.

FILME B. **Adhemar Oliveira.** Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE50> Acesso em: 9 jul 2014a.

_____. **Marco Aurélio Marcondes.** Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE335> Acesso em: 5 ago. 2014b.

_____. **Nelson Krumholz.** Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE362> Acesso em: 6 set. 2014c.

_____. **Luiz Gonzaga Assis De Luca.** Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE261> Acesso em: 5 set. 2014d.

FOSSATTI, Juliane. **Juliane Fossatti: depoimento.** 11 jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Porto Alegre, 2014.

GATTI, André Piero. **50 Re:[25jornadanacionalcineclubes] 20 anos de luta.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 20 jun. 2004a.

_____. **51 Re: 20 anos de luta.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 21 jun. 2004b.

_____. **33 Re:[CNCdialogo] Re: [CNC] Preocupações.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 29 dez. 2004c.

GENELHÚ, Sebastião. **33196 Re: [CNCdialogo] Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 16 set. 2013.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Hiron Cardoso Goidanich, "Goida": depoimento.** 19 de mai. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Porto Alegre, 2014.

GOMES, Diogo G. dos Santos. **Histórico da Rearticulação.** Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 1, p.5, nov. 2003a.

_____. **Histórico das Jornadas.** Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 1, p.18-19, nov. 2003a

_____. **645 Trilhas II - Os Feios Sujos e Malvados.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 21 set. 2004a.

_____. **24ª Jornada Nacional de Cineclubes – Avaliação: saldo positivo.** Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 2, p.11, abr. 2004b.

_____. **221 Agregar.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 29 jun. 2004c.

_____. **296 Nota Oficial.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 13 jul. 2004d.

_____. **335 Ata Reunião da Comissão Nacional.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 19 jul. 2004e.

_____. **Sobre o Processo da Rearticulação.** Observatório Cineclubista, 2012. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/memoria/2003/sobre-o-processo-da-rearticulacao-por-diogo-gomes-dos-santos/>> Acesso em: 16 jun. 2014.

_____. **33470 Enc: [PONTOSSP] A crise Estrutural do Movimento Cineclubista.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 24 out. 2013.

_____. **Diogo Gomes dos Santos: depoimento.** 29-30 jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. São Paulo, Porto Alegre, 2014.

GOMES, Diogo G. dos Santos; GONÇALVES, Jeosafá Fernandez. **Entre o que foi e o que será.** Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 2, p.26-28, abr. 2004b.

GONÇALVES, Jeosafá Fernandez. **6 Cineclubismo e entidades de massa.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 11 jun. 2004a.

_____. **10 Cineclubes em entidades populares.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 11 jun. 2004b.

_____. **52 Re: [25jornadanacionalcineclubes] Re: 20 anos de luta.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 21 jun. 2004c.

_____. **55 RE: [25jornadanacionalcineclubes] Inscrição na 25a. Jornada Nacional Cineclubista.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 21 jun. 2004d.

_____. **58 Reivindicação não só do Ceará.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 22 jun. 2004e.

_____. **88 inscrição na lista.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 23 jun. 2004f.

_____. **128 Vazio de idéias, plenitude de ofensividade.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 25 jun. 2004g.

_____. **129 Ausência eloqüente.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 25 jun. 2004h.

_____. **290 Sobre manifesto por um novo cineclubismo.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 13 jul. 2004i.

_____. **608 Corrupção.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 30 ago. 2004j.

_____. **611 Corrupção.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 30 ago. 2004k.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. Felipe Macedo. 17 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.historiadicinemabrasileiro.com.br/felipe-macedo/>> Acesso em: 25 jan. 2014.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **La Invención de la Tradición.** Barcelona: Crítica, 2002.

I ENCONTRO IBERO-AMERICANO DE CINECLUBES. **Carta de Rio Claro dos Cineclubes Latino-Americanos.** Rio Claro, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1997.

LEÃO, Beto. **3246 Programadora Brasil.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 30 jan. 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Olhar Distanciado.** Lisboa: Edições 70, 1983.

LULA, Luiz Inácio L. da Silva. **Programa de Governo 2002 Coligação Lula Presidente: um Brasil para todos.** São Paulo, 2002

LUNARDELLI, Fatimarlei. O Cineclubismo e a Centralidade do Cinema: debate cultural em Porto Alegre na metade da década de 60. In: MACHADO, Márcia Benetti; MORIGI, Valdir Jose (orgs). **Comunicação e práticas culturais.** Porto Alegre: UFRGS, 2004.

MACEDO, Felipe. **Cinecura ou Oportunismo Manifesto.** jul. 2004a. Disponível em: <<http://cineclube.utopia.com.br>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

_____. **648 Novela Trilhas.** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 24 set. 2004b.

_____. **Por um CNC Modelo 2004, Cavado, Godê.** Observatório Cineclubista, 01 jul. 2004c. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/por-um-cnc-modelo-2004-cavado-gode>> Acesso em: 18 jul. 2014.

_____. **103 Discussão?** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 24 jun. 2004d.

_____. **607 Propostas para a 25a. Jornada Nacional de Cineclubes.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 29 ago. 2004e.

_____. **Cronologia do Movimento Cineclubista Brasileiro.** 2005a. Disponível em:
<<http://cineclube.utopia.com.br>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

_____. **632 Legislação.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 25 abr. 2005b.

_____. **2746 Luiz Orlando.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 08 ago. 2006.

_____. **Manual do Cineclubes.** São Paulo: 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/139110322/Manual-Completo-de-Cineclubes>> Acesso em: 1 jul. 2014.

_____. **Cineclubismo em Crise.** Montreal: 2011. Disponível em:
<<http://www.felipemacedocineclubes.blogspot.com.br/>> Acesso em: 3 mai. 2013.

_____. **2013 – Centenário do Cineclubismo “Divertir, Instruir, Emancipar”.** São Paulo: 2013. Disponível em:
<<http://jornadanacionaldecineclubes.blogspot.com.br/2013/01/2013-centenario-do-cineclubismo.html>>
Acesso em: 14 mar. 2013.

_____. **Felipe Macedo: depoimento.** 03 ago. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. São Paulo, Porto Alegre, 2014.

MAGENTA, Matheus. **Governo Projeta Rede Alternativa de Cinema.** Jornal Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 dez. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1203166-governo-projeta-rede-alternativa-de-cinema.shtml>> Acesso em: 22 ago. 2014.

MARX, Karl. Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858; esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTELART, Armand. **Mundialização, cultura e diversidade.** Revista Famecos, Porto Alegre, n. 31, p.12-19, dez. 2006.

MENOTTI, Gabriel. **299 videocube falcatrua.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 14 jul. 2004d.

MIGUEZ, Paulo. Cultura, desenvolvimento e diversidade cultural. In: **VII ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura: anais.** Salvador: CULT - Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/UFBA, 2011.

MODESTO, Eufraúcio M. Filho. **Entrevista com Eufra Modesto.** Entrevistador: aCorda. Disponível em:
<<http://acorda.net.br/?portfolio=eufra-modesto>> Acesso em: 09 jul. 2014.

MPC. **49 20 anos de luta.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 20 jun. 2004a.

_____. **53 Inscrição na 25a. Jornada Nacional Cineclubista.** Mensagem em:
<<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 21 jun. 2004b.

NAGIB, Lucia. **Entrevista com Lúcia Nagib.** Entrevistadores: Gilberto Alexandre Sobrinho; Cecília Antakly de Mello. Conexão (UCS), v. 8, p. 213-225, 2009.

NUNES, Leopoldo. **Leopoldo Nunes: depoimento.** 19 jul. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Brasília, Porto Alegre, 2014.

O GLOBO. **Alguns Artigos Polêmicos**. Jornal O Globo, Brasília, Rio de Janeiro, 05 ago. 2004.

_____. **Leopoldo Nunes deixa a Secretaria do Audiovisual do MinC**. Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 21 out. 2013.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/index.php>> Acesso em: 19 out. 2014.

OBSERVATÓRIO CINECLUBISTA. **Ignácio Lyonel Lucini (1942 – 2005)**. 04 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/cineclube/rtigos/gnacio-lyonel-lucini-1942-2005/>> Acesso em: 05 jul. 2014.

OLIVEIRA, José Ivan. **33188 Re: [CNCdialogo] Programadora Brasil**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 15 set. 2013.

PIMENTEL, João Baptista P. Neto. **Pré-Jornada Nacional de Cineclubes**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/3setor/conversations/messages>> 23 mar. 2004a.

_____. **57 Satisfação...** Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 22 jun. 2004b.

_____. **812 Encontro Ibero Americano de Cineclubes começa amanhã em Rio Claro, Sp**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 26 nov. 2004c.

_____. **561 Nota dos Cineclubes Brasileiros sobre a AnCinav**. 14 ago. 2004. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 16 ago. 2004d.

_____. **818 Nota Oficial do Conselho Nacional de Cineclubes**. 2004a. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 07 dez. 2004e.

_____. **549 Resposta (infelizmente) necessária ou leviandades tem limites**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/cineclubeBR/conversations/messages>> 13 ago. 2004f.

_____. Audiovisual, Soberania, Censura e Liberdade. 17 jun. 2011 **SUL 21**. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/audiovisual-soberania-censura-e-liberdade>> Acesso em: 25 jan. 2014.

_____. **2003: e de repente... tudo (re) começou**. Observatório Cineclubista, s/d (2012). Disponível em: <<http://www.culturadigital.br/cineclubes/comunidades-cineclubistas/memoria/2003>> Acesso em: 29 jun. 2014.

PONTO DE ENCONTRO CINECLUBISTA. **Carlos Seabra**. Disponível em: <<http://pec.utopia.com.br/tiki-index.php?page=Carlos%20Seabra>> Acesso em: 12 dez. 2013.

REVISTA CINECLUBE BRASIL. **Pré-Jornada Nacional de Cineclubes**. Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 2, p.16, abr. 2004a.

_____. **Pré-Jornada em Rimas**. Revista Cineclubes Brasil, São Paulo, n. 3, p.38, nov. 2004b.

REVISTA RAIZ. **A homenagem ao cineclubismo baiano de Luiz Orlando**. 04 fev. 2007. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/blog_bits_teca/index.php?archives/144-A-homenagem-ao-cineclubismo-baiano-de-Luiz-Orlando.html> Acesso em: 05 jul. 2014.

ROCHA, Flávio Rogério. **Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil**. Domínios da Imagem, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, nov. 2011 2011.

RODRIGUES, Francisco Giovanni Fernandes. **[CNC] Preocupações**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 29 dez. 2004.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Governo Lula**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Saskia. **Saskia Sá: depoimento**. 20 jun. 2014. 21 jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Vitória, 2014.

SAID, Edward W. Cultura, identidade e história. In: SCHRÖDER, Gerhart; BREUNINGER, Helga (comps.). **Teoría de la Cultura: un mapa de la cuestión**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

SCHEURMANN, Erich. **O Papalagui: comentários de Tuiávii, chefe da tribo Tiavéa, nos mares do sul**. Rio de Janeiro: Marco Zero, s/d (1920).

SEABRA, Carlos. **31 Re: [CNC] Preocupações**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 29 dez. 2004.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA-ES. **Comissão Julgadora. Edital de seleção de projetos nº 008/2012**. Disponível em: <http://secult.es.gov.br/_midias/pdf/curadores_008_2012-6425-4f85c6cbde1c4.pdf> Acesso em: 15 ago. 2014.

SEMINÁRIO DA CECISP. Manifesto Cineclubismo: olhar Sobre telas. 06 set. 2003. **CINECLUBISMO BRASIL**. Disponível em: <<http://cncbrasil.wordpress.com/memoria/memoria-da-rearticulacao/2003-manifesto-cineclubismo-olhar-sobre-telas>> Acesso em: 02 jul. 2014.

SENNA, Orlando. **Seminário Nacional do Audiovisual: relatório**. Rio de Janeiro, 2002.

_____. **A "Noite do Delete", ou Quando a Ancinav Reduziu-se a Ancine: entrevista com Orlando Senna**. Entrevistador: Eduardo Carvalho. *Carta Maior*. Salvador, 17 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/A-noite-do-delete-ou-quando-a-Ancinav-reduziu-se-a-Ancine/12/13738>> Acesso em: 29 jul. 2014.

SIMIS, Anita; MARSON, Melina. Do Cinema para o Audiovisual: o que mudou?. In: **Percepções: cinco questões sobre políticas culturais**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

SOUZA, Adriana Carneiro de. **Cineclubismo no Brasil: visões de ontem e perspectivas do contemporâneo**. Niterói: UFF, 2011.

TEIXEIRA, Mariza. **3431 Re: [CNCdialogo] Programadora Brasil**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 12 mar. 2007a.

_____. **3972 Re: [CNCdialogo] Programadora Brasil**. Mensagem em: <<https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/CNCdialogo/conversations/messages>> 18 jun. 2007b.

_____. **Mariza Teixeira: depoimento**. 23 jun. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Vila Velha, 2014.

TELA VIVA. **"Cinema IP" é Fechado por Decisão da Justiça**. 11 ago. 2004. Disponível em: <<http://convergecom.com.br/telaviva/11/08/2004/cinema-ip-e-fechado-por-decisao-da-justica/#.VAXCQPldWSo>> Acesso em: 24 jul. 2014.

TREVISAN, João Silvério. **Dinafilme: entrevista com Felipe, Diogo e Sérgio da Dinafilmes – março de 1982**. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 41-42, p.54-57, mai. 1983.

TROTSKY, Leon. **A Revolução Permanente**. nov. 1929. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/trotsky/1929/11/rev-perman.htm>> Acesso em: 11 jul. 2014.

UNESCO. **Constitution**. 1945.

_____. **Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural**. 2001.

_____. **Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. 2005.

_____. **Investir na Diversidade Cultural e no Diálogo Intercultural: relatório mundial**. 2009.

UNIVERSO PRODUÇÃO. **Inscrição para Oficinas.** jun. 2011. Disponível em: <http://www.universoproducao.com.br/site/oficina_detalhe.php?codOficina=237#> Acesso em: 07 ago. 2014.

VEIGA, Edison. **Ele roda sem rumo pela cidade para escrever.** Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, 20 nov. 2011. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,ele-roda-sem-rumo-pela-cidade-para-escrever-imp-,800579>> Acesso em: 22 jul. 2014.

WACQUANT, Loïc. **Esclarecer o *Habitus*.** Educação & Linguagem, São Paulo, a. 10, n. 16, p.63-71, jul./dez. 2007a.

_____. Pierre Bourdieu. In: STONES, Rob (ed.). **Key Sociological Thinkers.** New York: Palgrave Macmillan, 2007b.

WAYBACK MACHINE. Disponível em: <<http://archive.org/web/>> Acesso em: 15 ago. 2014.

WERTHER, Biah. **biAh weRTHer: depoimento.** 22 mai. 2014. Entrevistador: Eduardo Lima Silva. Porto Alegre, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society.** New York: Oxford University Press, 1985.

ZH ENTRETENIMENTO. **Seriado "Animal" Estreia nesta Quarta-feira no GNT.** 06 ago. 2014. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/08/seriado-animal-estreia-nesta-quarta-feira-no-gnt-4569039.html>> Acesso em: 07 ago. 2014.

ANEXOS

ANEXO A

MANIFESTO CINECLUBISMO: OLHAR SOBRE TELAS

Cineclube é a casa do cinema, espaço em que o ir e vir é constante. Ir ver um novo filme, rever um clássico ou voltar ao cineclube porque não foi possível assistir a um filme enquanto ele estava sendo exibido comercialmente, esse é o verdadeiro espírito de um cineclube, que se define também por sua natureza jurídica associativa, supra-religiosa, apartidária, e por seus objetivos essenciais, voltados para o estudo, a preservação da memória, a produção, a difusão do cinema como um todo, em especial o filme nacional do país de origem, a formação de um público ativo, crítico e apaixonado, sem o qual o cinema se torna objeto de consumo ligeiro e descartável.

Cineclubismo é, antes de tudo, movimento: movimento de gente, de idéias, de imagens e sonhos, de iniciativas e esforços em favor da atividade cinematográfica. Desde os primórdios do cinema, registram-se atitudes militantes frente à aventura de constituir nossa identidade nas telas, como não deixam dúvidas as palavras de Humberto Mauro: “Eu tenho fé no cinema Brasileiro”. Esse movimento de gente, idéias, imagens e paixões – acompanhando tanto as dificuldades que têm marcado a história de nosso cinema – oscila, desde as primeiras décadas do século XX, entre estágios de maior mobilização e organização para fases de dispersão e até mesmo, desarticulação. Mas “Não usarás o nome cineclube em vão”.

Que o digam Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Farias, Almir Castro e Cláudio Mello, fundadores em 13 de junho de 1928 do Chaplin Club, primeiro cineclube legalmente constituído no Brasil, a defenderem feroz e um tanto “inocentemente” o cinema mudo contra a inovação do som.

Que o digam os remanescentes e atuantes militantes do bem modelado cineclubismo de fins da década de 50 e 60, desmantelados em 1968 com a edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pela ditadura militar, ante suas atividades culturais junto aos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Que o digam e reafirmem os novos, bem organizados, e fortemente politizados cineclubistas, que em 1973, sob a ditadura militar, reorganizaram e forjaram o corpo de uma obra cineclubista, com experiências que foram da sala escura à luz do dia, envolvendo cineclubes de todo o território, cada qual com suas especificidades, e que foi palco de experimentações e inovações na distribuição e na exibição cinematográfica.

Que diga ainda a dura luta pela sobrevivência sob forte repressão policial, com a sede da Dinafilme, distribuidora nacional dos cineclubes, por duas vezes sendo invadida pela Polícia Federal, quando teve quase duas centenas de seus filmes arbitrariamente apreendidos – isso sem contar outros tantos filmes apreendidos nas estradas, em cineclubes, sindicatos, etc.

Entanto, que digam em contrapartida, muitos filmes das guerrilhas de El Salvador, Peru, Organização Para Liberação da Palestina – OLP, Taiwan e da Eritréia/Afeganistão, dos governos revolucionários de Angola, Moçambique, Nicarágua e Cuba, que, pelos mais originais caminhos e meios, entravam no Brasil e eram exibidos nos cineclubes do país afora, com o Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) e as Federações Estaduais comandando tudo, quando tínhamos ainda o Secretariado da Federação Internacional de Cineclubes para América Latina e Caribe sediado no Brasil, e até a espetacular situação de exibição em cineclube indígena, com projetor 16 mm transportado por canoa e alimentado por gerador a combustível, ação comovente e plena de simbolismo de uma atividade que, bem no início do século passado, quando o cinema ainda dava seus primeiros passos, não ia além da pura apreciação crítica entre meia dúzia de visionários, que logo a história se encarregou de notar e, seu modo, imortalizar.

Que digam ainda as duas Cinematecas mais importantes do país, de São Paulo e do Rio, o restauro dos filmes Limite de Mário Peixoto, Ganga Bruta e, a redescoberta do próprio Humberto Mauro para a história do Cinema Brasileiro, especialmente para o Cinema Novo, heranças do Movimento Cineclubista Brasileiro, que no limiar dos anos 80 completava mais um ciclo de existência, não sem antes deixar plantada na história uma tela de luz para o filme brasileiro, criando um circuito que lhe possibilita a permanência por mais tempo em cartaz, e com uma projeção melhor cuidada.

Essa experiência mais recente, iniciada normalmente nos cineclubes do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, da GV, do União, do Parque Santa Madalena, do 25 de Abril, da FATEC, do Grupo Cineclubista Tietê-Tietê, e tantos outros do interior e de outros Estados brasileiros, e que vieram desaguar no Cineclube Bixiga, ao se desarticular, provocou um lamentável vácuo no cinema e na cultura brasileira, que é hoje profundamente angustiante. Circunstancialmente, o encerramento dos ciclos de existência de um cineclube causa um dano cultural grave ao cinema e a cultura brasileira.

Que dizer então da desarticulação do movimento cineclubista, que provia em larga escala o país de outros horizontes mais largos, – porque críticos – para a atividade cinematográfica? A necessidade de uma tela para o Cinema Brasileiro mais uma vez bate,

desesperadamente, às portas de nossas consciências. Noutras palavras: recomeçar é uma constante na história do nosso Cinema e na do Cineclubismo.

O debate que se trava hoje em torno do Cinema Brasileiro poderia ser ampliado também, ou principalmente, para o objeto cinematográfico. No entanto, ele permanece fortemente centrado no viés da produção. Essa discussão precisa por em foco o suporte de sobrevivência da atividade cinematográfica, o espaço simbólico em que a obra fílmica se concretiza, o ponto que dá razão de ser a toda estruturação da indústria cinematografia, que é a tela, cuja importância é notada desde o início do nosso cinema, haja vista o fevereiro de 1911, quando aqui chegou uma embaixada de capitalistas estrangeiros para “espionar” o nosso mercado cinematográfico e verificar sua potencialidade de investimento – de lá para cá, o cinema nacional nunca mais foi o mesmo.

Hoje o cineasta brasileiro detém os meios de produção de um filme com maestria técnica e estética. O que lhe falta é o retorno do público.

SE NÃO CRIARMOS UMA TELA PRIVILEGIADA PARA O CINEMA BRASILEIRO, ELE NUNCA DIALOGARÁ COM O SEU PÚBLICO, PORQUE O SEU PÚBLICO NATURAL ESTÁ CONDICIONADO A VER O FILME ESTRANGEIRO – AMERICANO –. SEMPRE QUE O FILME BRASILEIRO CHEGOU AO SEU PÚBLICO, ELES SE ENTENDERAM MUITÍSSIMO BEM.

Reorganizar o Movimento Cineclubista Brasileiro, desarticulado no início dos anos 90 (a famigerada era Collor), passa necessariamente pelo estabelecimento de políticas em níveis municipal, estadual e federal, cuja aplicação deve responder a necessidades de curtíssimo, curto e médio prazos.

O movimento deve estar voltado para a alfabetização do olhar; a formação e a organização do público; a formação de quadros; a defesa intransigente do filme brasileiro, para que ele permaneça mais tempo nas telas dos cinemas e para que se abram a ele espaços principais nas telas da televisão. Essas diretrizes básicas devem sedimentar o retorno articulado dos cineclubes à cena brasileira, o que lhe restituirá uma tela privilegiada.

A aplicação de políticas consistentes e respeitadas para com o nosso cinema, sem “jogadas” de “marqueteiros”, possibilitará em médio prazo, a criação de um Circuito Popular de Cinema nas periferias das grandes metrópoles e nas cidades do interior, oportunizando benefícios à comunidade organizada, propiciará, desde a geração de emprego e renda a benefícios sociais e culturais imediatos.

Estas atividades devem interagir com outros setores da sociedade, notadamente as Secretarias Municipais e Estaduais de Cultura, Educação, Meio Ambiente, Saúde, Ação Social e Desenvolvimento Econômico.

A inclusão do homem comum no exercício da convivência com a diversidade cultural do outro possibilitará que desse processo de permanente construção coletiva do olhar, e conseqüentemente do saber, brote um novo público pleno de consciência sobre seus direitos de cidadão. O homem plasmado na ação do fazer cultural é antes de tudo um agente da paz, animador do convívio social, do respeito ao meio ambiente, enfim, autor de sua própria identidade e co-autor da identidade coletiva.

Um dos pilares da democracia em qualquer nação é o estabelecimento de uma política pública capaz de incentivar a pluralidade de suas manifestações culturais, nas quais a produção local encontre mecanismos que garantam sua difusão, em oposição à tendência monopolista do mercado, que cria obstáculos para que as particularidades vivam e floresçam, tendência que esmaga manifestações comunitárias em favor da “hamburguerização” global, que substitui o indivíduo pelo consumidor, e que despreza o homem como ente histórico, portador de necessidades culturais essenciais, cerne de sua própria identidade.

Seminário do Centro Cineclubista de São Paulo

06 de Setembro de 2003.

ANEXO B

CARTA DE BRASÍLIA

Reorganizar, Avançar e Crescer

Após 13 anos de desarticulação, ressurgiu com força no cenário cultural brasileiro o movimento cineclubista, em sua Jornada de Reorganização, em Brasília. Se essa desarticulação se deve em grande medida às políticas generalizadamente desastrosas, em particular para a área do audiovisual, se deve também, e as discussões desta Jornada de Reorganização o demonstraram, a outros fatores, quer relacionados a insuficiências do próprio movimento, quer relacionados a fatores mais gerais em escala global, que envolvem desde políticas de governo e de Estado a questões relacionadas ao vertiginoso desenvolvimento tecnológico dos últimos anos.

Podemos dizer que se não vivemos um período de coma algumas vezes profunda, não estivemos distantes disso. Uma cinematografia que produziu quase 100 longas/ano, numa só canetada, foi a zero, literalmente.

Felizmente estamos vivendo um novo tempo, e tudo nos parece, agora que nos reencontramos, como um longo pesadelo, melancolicamente esgotado, do qual despertamos e o qual já vamos deixando para trás.

A ação do Estado na modernização da legislação do audiovisual, a instituição da ANCINAV, num contexto de retomada vigorosa do cinema brasileiro, demonstra que existe de fato vontade política do governo federal de reestruturar e democratizar o setor em todos os níveis e elos da cadeia produtiva, da produção à exibição, da difusão ao ensino, ação que em muito se deveu à pressão organizada pela ABD-Nacional, ao Congresso Brasileiro de Cinema entre outras entidades.

No mundo atual, os parâmetros da globalização têm a pretensão de moldar as normas do viver e do com-viver das sociedades, com propósito de uma “interação mundial” bastante particular e cujos efeitos vamos conhecendo mais ampla e profundamente nestes inícios de anos 2000.

Parte essencial dessa mundialização, as novas tecnologias da comunicação, propiciadoras de acesso imediato às informações e ao entretenimento numa abundância nunca suspeitada, exercem papel predominante nessa instantânea interação, ao mesmo tempo fascinante e ameaçadora.

Todavia, essa interação tem sido feita em detrimento das experiências locais, comunitárias e mesmo nacionais, do que tem resultado, para estes lados do Ocidente, uma hamburguerização cultural inaceitável.

As identidades locais, comunitárias, nacionais, precisam florescer, e as tecnologias hoje disponíveis podem auxiliar e muito nesse florescer cultural.

Sob esse aspecto, é evidente a necessidade de criação e de vitalização de espaços culturais e de convívio que articulem a democratização do fazer e do fruir cultural relacionados ao cinema e às tecnologias audiovisuais, em particular o movimento de imagens, que envolve da compreensão da obra exibida ao domínio progressivo do fazer.

Consciente dos meios técnicos e de posse de certo fazer, o público tem condições de desenvolver sua consciência crítica em relação ao cinema, à TV e às demais tecnologias audiovisuais, tão importantes na construção da identidade e da autoimagem individual e coletiva.

A prática cineclubista sempre teve e tem em seu horizonte a inclusão social, palavra tão em moda atualmente. Não há parte em que a atividade cineclubista se tenha desenvolvido em que não tenha havido mobilização, organização, difusão e produção cultural livre e dinâmica, e que não tenha tido como resultado a formação de indivíduos participativos e de público crítico.

O cinema, a imagem em movimento, além de ser objeto comercial e industrial é acima de tudo arte, fonte expressiva de cultura, ele não existe sozinho, e pode trazer consigo a memória e a luta pela construção da identidade de indivíduos, de comunidades locais, de grupos sociais e de culturas, enfim de todo um povo.

O cinema, o vídeo – em VHS, DVD, cibernético ou via satélite – e a televisão, associados às linguagens escrita e sonora, permitem a apreensão e a compreensão do mundo até mesmo por aqueles excluídos do mundo das letras.

Por isso, a linguagem cinematográfica, e seus congêneres, pode e deve ser instrumento de democratização da cultura humana em geral e das manifestações de grupos sociais e culturais em particular – democratização que envolve acesso não só aos meios de exibição, mas também aos de produção e aos de organização em torno de objetivos específicos.

E nada mais oportuno hoje do que as instituições historicamente organizadas voltarem a ocupar seu espaço.

O cineclubismo entende que não é suficiente ter televisão, vídeo ou DVD, ou ainda dinheiro para ir ao cinema: é necessário ter um domínio crescente da gramática audiovisual, ter consciência dos mecanismos e processos de produção audiovisual e educar-se para a

organização em entidades que lutem pela democratização da produção, da difusão e do saber relacionados ao cinema, à televisão, à fotografia e às novas mídias e técnicas audiovisuais, o que não se faz sem reflexão crítica e sem ação transformadora, que é o que, em resumo, estamos realizando nesta Jornada de Reorganização do Movimento Cineclubista Brasileiro.

Para que cineclubes existam de fato e de lei, vários são os aspectos a considerar, desde a constituição formal, até os mínimos aspectos relacionados ao cotidiano de uma entidade, tais como a capacitação humana, a programação, a divulgação, a preservação da memória, a pesquisa, a produção, a autonomia para gerir, propor, administrar e obter respostas positivas dos setores envolvidos em todas as etapas e facetas das atividades afins: realização de cursos, seminários, exposições, debates, e principalmente iniciativas para a formação de platéia, o que permitirá, assim, a constituição de um novo modo de olhar a história da cultura brasileira.

E se o que propomos encontra acolhida em necessidades gerais da economia do audiovisual, mais ainda a encontra nas imensas necessidades da população brasileira, em sua maioria privada não só de comida, mas também de diversão e arte. E esse não atendimento de demandas simbólicas tão essenciais sujeita o indivíduo a uma profunda miséria espiritual, a uma semi-exclusão que em nada fica a dever às correntes da escravidão física, que em outros tempos não tão distantes da nossa história caracterizaram a situação de nossa classe trabalhadora.

O que propomos nesta Jornada Nacional de Reorganização tem sua razão de ser apoiada na compreensão de que o público necessita participar de modo ativo não só da fruição, mas também da produção simbólica do Brasil, que envolve elementos de reconhecimento de autoimagem e de construção e transformação de identidade. Isso não pode ser feito condenando-se o público a ser eterno expectador acrítico de obras audiovisuais, é preciso que ele entenda de cinema como entende de seu esporte predileto: como público crítico e como coautor.

A luz essencial do cinema, a final de contas, é gente, são as pessoas.

Sem gente não há brilho, só há sala escura. Todavia as pessoas não têm tido seu potencial de envolvimento com as atividades audiovisuais respeitado. Os grandes conglomerados de comunicação estabelecem uma via de mão única com o público, de cima para baixo, opressiva, massacrante, escravizante, alienante.

Neste momento de arejamento da vida cultural brasileira, é bem hora de se lutar pela democratização de tudo que envolve a produção e a difusão audiovisual. Democratização significa participação, acesso aos meios de produção e de difusão, espaço para o debate, a

crítica e a ação transformadora coletiva. É preciso que o público ilumine o cinema com sua luz e o aqueça com seu calor, que vem de sua luta, de sua esperança e fé no futuro.

Nesta nova fase que se abre larga e plena de possibilidades para o cineclubismo brasileiro, pretendemos exhibir, discutir, estudar e produzir, tendo presente em nossos espíritos a necessidade e a possibilidade de contribuir, com modéstia, mas com combatividade, a identidade brasileira nas telas do cinema e da televisão, seja como for, em 35, 16, Super 8 mm, vídeo, digital, via satélite ou o que vier.

Cineclube é a casa do cinema, lugar onde se exhibe filmes, se estuda, se forma espectadores e mão-de-obra especializada para o cinema e para a ação cultural militante e voluntária. É o lugar onde é possível, ver e rever novos e antigos filmes e amigos. É o lugar onde a magia da sala escura permanece inalterada, com luz na tela e no coração das pessoas. Cineclube é o ponto de encontro, é o oxigênio da atividade cinematográfica, o lugar de troca de experiências.

Mas o cinema só existe quando o filme ganha a tela à frente do público, que se estiver alienado, estará em parte cego, em parte morto, não só para as imagens que se movimentam à sua frente, mas para a sua própria identidade e para o seu papel de agente da vida de sua cidade, de seu país, do mundo, enfim, da história – esta palavra que andou esquecida nestes últimos anos de pensamento único, e que estamos neste momento, em suma, resgatando.

Viva o movimento cineclubista brasileiro.

Viva o cinema brasileiro.

Plenária Final da Jornada 24 Jornada Nacional de Cineclubes

Brasília, 23 de novembro de 2003.