

# O GOSTO PELO CINEMA E O ENCONTRO DE DUAS HISTÓRIAS

Milene Silveira Gusmão<sup>1</sup>  
Raquel Costa Santos<sup>2</sup>

## Introdução

A leitura do texto *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*, de Alain Bergala,<sup>3</sup> especialmente o primeiro capítulo, quando trata de sua “vida de cinema”, relatando como foi salvo duas vezes no seu “romance pessoal”, uma pela escola e a outra pelo cinema, nos remeteu a outras biografias marcadas pela experiência do cinema. E, em função disso, assistimos, com o distanciamento necessário, às lembranças – como ele à maneira do filme de Bergman –, a algumas cenas comuns de formação de trajetórias, embora distintas por suas especificidades, muito próximas pelos aprendizados e práticas de cinema que resultaram.

Não é novidade encontrar percursos de formação que estejam perpassados pelo mundo do cinema. São comuns os relatos de cineastas, *videomakers*, artistas, intelectuais e cinéfilos sobre o impacto que os filmes lhes causaram. Desde antes da mobilização de Riccioto Canudo, o autor do *Manifesto das Sete Artes*, de 1911, até aos mais jovens cineastas que vivenciam o reconhecimento de suas produções já no século XXI, pode-se mapear depoimentos sobre experiências significativas no âmbito do cinema. Muitas trajetórias, que resultaram, para além do gosto de consumir, em práticas sociais de cinema, continuam anônimas.

Por isso, a outra trajetória à qual nos referimos aqui diz respeito à “vida de cinema” de Jorge Luiz Melquisedeque da Silva, cinéfilo e *videomaker*, responsável pela implantação da produção de vídeos na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e pela criação do projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, ambos no início dos anos 1990, na cidade de Vitória da Conquista.<sup>4</sup>

Chamam atenção, no texto de Bergala (2008), as referências ao cinema na infância, quando conta que na cidadezinha onde vivia havia três salas de cinema (o Rex, o Palace e o Eden); a frequência às sessões do cineclube, na adolescência, quando assistia a mais de trezentos filmes por ano; e a prática da cinefilia. Também a experiência de Melquisedeque traz as mesmas referências, quais sejam: a frequência às salas de cinema em Vitória da Conquista, entre o final

---

<sup>1</sup> Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, [mcsusmao@gmail.com](mailto:mcsusmao@gmail.com)

<sup>2</sup> Programa Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, [quelcosta9@hotmail.com](mailto:quelcosta9@hotmail.com)

<sup>3</sup> Tradução de Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE/UFRJ, 2008. Coleção Cinema e Educação, organizada por Adriana Fresquet e Hernani Heffner.

<sup>4</sup> Jorge Melquisedeque esteve à frente de ambos os projetos até novembro de 2001, quando faleceu.

dos anos 1950 e os anos 1960, quando se podia frequentar o Cine Glória, o Cine Madrigal, o Cine Eldorado e o Cine Riviera; as sessões do Clube de Cinema Glauber Rocha, nos anos 1970; e prática da cinefilia, assistindo, como declarou em entrevista,<sup>5</sup> a pelo menos um filme por dia durante a semana e até quatro filmes aos finais de semana.

Além disso, o encontro entre essas duas histórias de vida por meio do cinema, resguardadas as singularidades, se destaca quando observamos os desenvolvimentos práticos dessas trajetórias, uma vez que um e outro se tornam *passadores* ou mediadores de aprendizados no âmbito do cinema. Arriscaríamos dizer: tornam-se praticantes de cinema. Sabe-se que, assim como Bergala e Melquisedeque, inúmeras pessoas pelo mundo afora foram capturadas pelo cinema, ao ponto de torná-lo uma motivação para a vida. No entanto, não são muitas as trajetórias que conseguem estruturar a continuidade na transmissão de saberes para que novas gerações tenham possibilidades de acesso a certos acervos no âmbito do cinema.

A questão que se coloca refere-se à percepção das maneiras como, nas relações sociais, se mobilizam estoques de conhecimento, por meio das mediações simbólicas em práticas de consumo que potencializam aprendizados individuais e coletivos, veiculando padrões de comportamentos e sentimentos. Trata-se aqui de compreender em que medida os saberes e fazeres relacionados à produção e ao consumo cinematográfico estão marcados pelos fluxos entre os diferentes agentes e instituições, no desenvolvimento de práticas que possibilitem as condições de transmissividade entre indivíduos de uma mesma geração e de gerações distintas.

Observadas as vivências de cinema na infância, a frequência aos cineclubes, a cinefilia e as práticas expressivas dos aprendizados de cinema desenvolvidas por Alain Bergala e Jorge Luiz Melquisedeque em suas trajetórias, a argumentação tecida pela costura teórica do texto diz respeito ao nexos entre saber incorporado, memória, aprendizados e práticas, tomando autores como Régis Debray (2000), quando este trata da *transmissão*, e Pierre Bourdieu (1996, 1998, 2002), para falar da relação intrínseca entre gosto e *habitus*. Trata-se, assim, de pensar sobre as possibilidades expressivas – gestos, atitudes e comportamentos – que surgiram a partir do compartilhamento de saberes e fazeres propiciados por vivências tanto no âmbito da produção quanto do consumo cinematográfico, algo que inclusive referenda a proposição da hipótese-cinema defendida por Bergala (2008).

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida, em 9 de setembro de 1999, a Milene Silveira Gusmão, por ocasião da pesquisa para dissertação de mestrado em Memória Social e Documento, intitulada “Uma janela para o mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista”.

## Duas histórias: dois protagonistas

### Alain Bergala

Tomado pela necessidade de avaliação acerca do trabalho que vinha realizando há dois anos a convite de Jack Lang, então Ministro da Educação da França, para desenvolver um projeto de educação artística e de ação cultural no âmbito do cinema na educação nacional, Bergala (2008) não só retoma o seu acervo de mais de vinte anos de experiência em que balizou as vivências entre a pedagogia e o cinema, como rememora, também, desde a infância, o seu percurso de encontros com a sétima arte. Em suas palavras:

Todos aqueles para os quais o cinema contou na vida, não como um simples passatempo, mas como um elemento essencial de sua constituição, e que souberam bem cedo que seria a esta arte que dedicariam, de uma maneira ou de outra, a sua vida, têm em mente uma autobiografia imaginária que é a de sua vida de cinema.(BERGALA, 2008, p. 13)

Ao traçar essa biografia, Bergala (2008, p.13) destaca que o seu “plano cinema” considerou, antes de tudo, as crianças que hoje estavam mais ou menos na mesma situação que a dele em sua infância: “deserdados, distantes da cultura, à espera de uma improvável salvação, com poucas chances sociais de se dar bem sem a escola e não dispondo de um objeto preferido ao qual se apegar”. Ele conta como havia sido imediatamente tocado, “desde os primeiros filmes de Kiarostami, pela maneira como seus pequenos heróis se fixam em um objeto, uma obsessão, para se salvar, num mundo em que a única chance de existir é resistir a partir de uma paixão pessoal”.

Partindo, em sua narrativa, da captura pelo cinema ainda na infância em sua cidade natal, quando podia ver livremente, nas tardes de domingo, o filme de sua escolha, passando pelo período da adolescência, quando dedicou mais tempo à cinefilia que aos estudos das letras, relata que foi no decorrer da vida de estudante que encontrou, embora tardiamente, os primeiros *passadores*:<sup>6</sup>

(...) em Aix-em-Provence, primeiro na pessoa de Henri Agel<sup>7</sup> – que então aí ensinava e que suscitou ou fortaleceu um grande número de vocações – e também em cursos organizados por federações de cineclubes ainda florescentes, alguns famosos como o de Pézenas ou de Marly-le-Roi. Foi aí que encontrei pela primeira vez Jean Douchet durante uma retrospectiva de uns trinta filmes de John Ford, cujos créditos se encadeavam em ordem cronológica como num sonho, durante uma semana na qual, afastados do mundo, vimos John Wayne envelhecer a cada filme, em que fazia menos

---

<sup>6</sup> Bergala toma de empréstimo a expressão criada por Serge Daney, “passador” (em francês: *passeur*), para referir-se, como quis o próprio Daney, ao agente de transmissão. Ao advertir sobre a má utilização que se vem tendo do termo, esclarece: “O passador é alguém que dá muito de si, que acompanha, num barco ou na montanha, aqueles que ele deve conduzir e ‘fazer passar’, correndo os mesmos riscos que as pessoas pelas quais se torna provisoriamente responsável” (BERGALA, 2008, p. 57).

<sup>7</sup> Interessante ressaltar que em sua obra clássica “Le Cinema”, Agel trata do gosto do público para o cinema e, em sua argumentação sobre o assunto, chama a atenção para a necessidade de educar o público, considerando que o ideal seria que cada espectador pudesse escolher com liberdade o filme que desejasse assistir, mas, diante da falta de ampliação das possibilidades de escolha, uma vez que a hegemonia do mercado impossibilitava o acesso a uma infinidade de produções, tornava-se necessário investir em atividades de formação como as desenvolvidas pelos cineclubes (AGEL, 1972, p.31-33).

coisas e tornava-se cada vez mais magnético. Foi nos Encontros de Avignon que cruzei pela primeira vez, muito intimidado, com os redatores dos *Cahiers du cinéma*, que me pareciam pertencer a uma casta inacessível. Pascal Bonitzer era aquele cuja moralidade mais me aterrorizava. Eu ainda estava longe de imaginar que um dia teria a audácia de escrever para essa revista, ao lado de assinaturas a meu ver tão prestigiosas. (BERGALA, 2008, p.16)

O relato continua trazendo as influências de formação no seu percurso profissional como professor, quando foi ensinar no Marrocos por dois anos, e, nesse período, encontrou com Roland Barthes, que o guiou de volta a Paris para o seminário de Christian Metz, onde permaneceu por anos sem interesse em qualquer diploma, mas pela humanidade do professor e pelo conteúdo do ensino. Depois, ressalta o período em que dividiu a sua vida entre as atividades de escritor e editor nos *Cahiers du cinéma*, de diretor de filmes (longas-metragens) de ficção e professor preocupado com a transmissão do cinema. Destaca a terceira atividade, uma vez que esta é o fio condutor da argumentação sobre a hipótese-cinema.

Segundo Bergala (2008, p.17), a transmissão começou pela experiência pedagógica fundadora do Centro Educacional e Cultural (CEC) de Yerres, onde, por dois anos, desenvolveu, “em condições quase ideais e com uma equipe de professores entusiastas”, um projeto de iniciação ao cinema em turmas de sexto e quinto ano. Lá, elaborou um primeiro instrumento destinado à abordagem da narrativa cinematográfica sob a forma de jogo de slides, instrumento cuja falta ele havia sentido na sua própria prática pedagógica e que se mostrou, na época, capaz de responder a uma necessidade geral, o que lhe valeu difusão e utilização por um grande número de pessoas em diversas partes da França.

A experiência da transmissão acabou levando Bergala para a universidade, inicialmente para assumir um curso sobre a questão da pedagogia do cinema em Paris 3, para onde retornou depois de ter passado por mais duas universidades, a de Lyon 2 e Rennes 2. Para ele, o ensino universitário não desvalorizou o modo de transmissão que continua praticando com outro tipo de público, interiorano e eclético nas salas de cinema, sob a forma de cursos e oficinas de cinema, o que, a seu ver, vem substituindo há algum tempo a transmissão viabilizada nos cineclubes.

Retornando ao “plano cinema”, Bergala (2008, p. 20-23) relembra o momento em que, ao final dos anos 2000 e início de 2001, Jack Lang lançou com Catherine Tasca o chamado *Plano de cinco anos*, para introduzir a arte na escola, de um modo até então inédito, no qual estava encarregado da tarefa de pensar, dentro desse quadro, um projeto para o cinema, justamente quando a cultura do espectador estava mudando significativamente com a chegada dos multiplex, dos cartões de fidelidade e do DVD. Além disso, naquele momento, os recursos técnicos do cinema também estavam mudando com a passagem cada vez mais irreversível do analógico para o digital. O desafio, exatamente “no momento de crise e de mutação de tudo que constitui uma

cultura global do cinema” – a relação entre espectador, filmes, técnicas e economia –, seria formular uma hipótese que levasse em conta não só o que estava visivelmente mudando no âmbito do cinema, mas também no âmbito da escola.

O envolvimento em três práticas de transmissão respaldou suas reflexões: 1) na universidade, onde tentou lançar as bases de uma análise do filme centrada no ato de criação; 2) no dispositivo *Escola e cinema*, para o qual redigira vários cadernos pedagógicos sobre os seus filmes preferidos; 3) e, sobretudo, na Cinemateca Francesa, onde participava, desde 1995, de uma experiência pedagógica intitulada *Cinema: cem anos de juventude*. Para Bergala (2008, p. 24), essa última prática se constituiu no verdadeiro laboratório e protótipo do que propôs para as turmas do Projeto Artístico de Cinema (PAC).

Sem entrar no detalhe da proposição de Bergala sobre o referido projeto, pois essa não é a principal motivação deste artigo, vale ressaltar que a hipótese sobre a questão da arte na escola pressupõe o encontro com a alteridade. Em suas palavras:

Esta hipótese teve a coragem de distinguir a educação artística do ensino artístico (...): a arte não pode depender unicamente do ensino, no sentido tradicional de disciplina inscrita no programa e na grade curricular dos alunos, sob a responsabilidade de um professor especializado recrutado por concurso, sem ser amputada de uma dimensão essencial. A hipótese extrai sua força e sua novidade da convicção de que toda forma de enclausuramento nessa lógica disciplinar reduziria o alcance simbólico da arte e sua potência de revelação, no sentido fotográfico do termo. A arte, para permanecer arte, deve permanecer um fermento de anarquia, de escândalo, de desordem. A arte é por definição um elemento perturbador dentro da instituição. Ela não pode ser concebida pelo aluno sem a experiência do “fazer” e sem o contato com o artista, o profissional, entendido como corpo “estranho” à escola, como elemento felizmente perturbador de seu sistema de valores, de comportamentos e de suas normas relacionais. (BERGALA, 2008, p.29-30)

Percebe-se que essa trajetória que estruturou o gosto pelo cinema também resultou no compromisso de formação de pessoas, com características específicas ao ponto de o interesse pelo cinema se expressar não apenas em atitudes de estudo e de investimento intelectual sobretudo que dissessem respeito à sétima arte, mas também no compromisso de viabilizar ações em ambientes de produção e consumo marcadas pela preocupação em dar continuidade a um tipo diferenciado de formação, mais humanística, atendida com as principais questões de seu tempo.

## Jorge Luiz Melquisedeque

O relato de Melquisedeque também está constituído por uma condição de rememoração da maneira como o cinema foi fazendo parte de sua vida. O registro dessa biografia se deu por meio de uma entrevista realizada em setembro de 1999, como parte da base empírica de uma pesquisa realizada por Milene Gusmão para dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento da UniRio, em 2001, intitulada *Uma janela para o mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista*.

A escolha de Melquisedeque para compor o rol de entrevistados listados para pesquisa de campo que se encontrava em desenvolvimento se deu pelo fato de ter sido ele o responsável pela criação, nos anos 1990, da Produtora Universitária de Vídeo (ProVídeo Uesb)<sup>8</sup> e, como parte desta, do projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, sobre o qual falaremos mais adiante.

Ao narrar o impacto que o cinema lhe causou na vida, Melquisedeque rememora a infância em seu primeiro contato com a sétima arte:

Meu primeiro contato com o cinema, especificamente, se deu na década de 60, aqui em Vitória da Conquista, e eu posso dizer que isso criou um impacto enorme em minha vida. Era criança ainda, naquela época, e já tinha uma imaginação muito fértil de produzir imagens, codificar esse sonho acordado, de ver coisas na minha cabeça. E tinha uma história – é marcante dizer isso – que eu conhecia bastante, por ouvir contar ou pela própria leitura da Bíblia, que era a história de Sansão e Dalila, uma história, mais do que tudo, cinematográfica. É uma história que sugere, que suscita muitas imagens, não é? Então, de tanto ouvir aquela história, eu visualizava na minha cabeça, eu imaginava como era Sansão, como era Dalila, como aquela história toda tinha acontecido, da forma como estava narrada na Bíblia. E meus pais me levaram ao cinema, ao Cine-Teatro Glória, para assistir a um filme. Eu me lembro que foi uma sessão noturna. E era exatamente o filme “Sansão e Dalila”. E aí, como não podia deixar de ser, o meu choque de ver representado, numa tela gigantesca, os meus heróis, o Sansão, meu herói em carne e osso, representado por um ator. Eu era criança ainda, naquela época, e jamais consegui me esquecer das imagens em movimento. E isso aí foi o ponto de partida para uma paixão que só cresceu ao longo dos anos. Me lembro, até hoje, da sensação de conforto que me causou a saída de casa – eu morava na avenida Otávio Santos – até o Cine-Teatro Glória, de mãos dadas com o meu pai e a minha mãe, a entrada do cinema com aquele luminoso espetacular na frente, uma casa de espetáculos que eu nunca tinha entrado, porque não era só cinema, era Cine-Teatro Glória, na época. E o coração disparado, batendo a mil, sentado numa daquelas cadeiras de cinema, esperando a hora de o filme começar. E quando as luzes se apagaram... um pouco de temor do que eu ia ver. E aí, quando eu reconheci o filme, reconheci a história, eu me entreguei completamente

---

<sup>8</sup> Em recente pesquisa sobre a filmografia baiana, Laura Bezerra (2009) levantou dados que apontam Vitória da Conquista como sendo a cidade do interior baiano com a maior quantidade de títulos (65) documentados da filmografia baiana. Segundo a pesquisadora, essa produção está diretamente ligada às iniciativas de Jorge Melquisedeque desde o final dos anos 1980 (quando implantou, junto com algumas pessoas, a primeira produtora de vídeos de Vitória da Conquista, chamada Mídia Eletrônica) e, especialmente, nos anos 1990, com a implantação da ProVídeo Uesb. Essa produtora (criada com este status em 1996), antes Coordenação de Produção de Vídeo da Uesb (criada em 1991), deu à Uesb o lugar de primeira universidade baiana a estruturar um setor para desenvolver atividades de produção audiovisual, que, inclusive, extrapolavam o âmbito da universidade, servindo de referência à produção independente na região sudoeste da Bahia.

seduzido naquelas imagens em movimento na frente da tela do cinema. E isso permanece até hoje. (informação verbal)

Dando continuidade ao relato, traz à tona parte importante de suas memórias de cinema, quando narra o período no qual o cinema se tornou meio de sustento para a família, em meio a itinerâncias, percepções e aprendizados. Seu pai havia trocado uma casa em Vitória da Conquista por uma sala de cinema em Planalto, uma pequena cidade próxima, e adquirido dois projetores móveis de 16 milímetros.

Então, todo final de semana eu ficava naquela ansiedade, esperando chegar o final de semana para poder ir para o cinema de Planalto, abrir o cinema, vender ingresso na bilheteria, ir para a sala de projeção ver a projeção do filme. Aí, passei a viver o cinema por dentro, como uma experiência muito pessoal. Depois, começamos a deslocar essa coisa da exibição de filmes para outras localidades, outros municípios que não tinham cinema. Claro que pensando nisso comercialmente. Então, a gente botava os projetores dentro de um Jeep 52 e saía por Belo Campo, Tremedal dos Ferraz, Piripá, Barra do Choça, rodando...Chegava em casas, clubes, bares... nos lugares onde a gente chegava que tinha espaço, a gente colocava o cinema em funcionamento e cobrava ingresso das pessoas. Posso dizer que isso realmente foi para mim uma verdadeira aventura cinematográfica. Foi o momento, assim, de entrar em contato com outras comunidades, com pessoas que também nunca tinham ido ao cinema, e ver de perto o fascínio e a sedução que o cinema exerce sobre as pessoas. (informação verbal)

Essas vivências ampliaram as possibilidades de acesso aos filmes e, mesmo depois que o investimento do pai foi finalizado por inviabilidade financeira, Melquisedeque não se desvencilhou do cinema. Ao contrário, ainda na juventude, pôde compartilhar da experiência do cineclubes em sua cidade natal. A experiência que relata diz respeito ao Clube de Cinema Glauber Rocha, que surgiu em Vitória da Conquista em 1975, por meio da iniciativa de um grupo de pessoas interessadas em cinema.<sup>9</sup> Constituído legalmente em 1977, como associação com fins culturais e sem fins lucrativos, visava o desenvolvimento e aprimoramento da apreciação técnica, artística e histórica da obra cinematográfica e tinha como principais objetivos: apresentar filmes considerados de qualidade no campo da arte e da técnica cinematográfica; realizar conferências, cursos e seminários; editar boletins; promover concursos; manter uma biblioteca e arquivos para estudos e debates de cinema em geral; e incentivar a prática e o progresso do filme experimental. Segundo Melquisedeque, o cineclubes não reunia muita gente, era um grupo restrito de pessoas, mas realizava sessões regulares semanalmente, sendo, a cada semana, um filme novo, um diretor novo, “uma descoberta nova deste mundo do cinema”.

Então, era uma delícia. Entrávamos às onze horas da noite e saíamos de lá mais de meia-noite, uma hora da manhã, vendo filmes. Depois que o cineclubes

---

<sup>9</sup> Algumas dessas pessoas, como era o caso de Fernando Martins e Pedro Bittencourt, já traziam em suas vivências os aprendizados dos cineclubes em Salvador e no Rio de Janeiro. Fernando já havia frequentado durante o período em que cursou faculdade, na capital baiana, o Clube de Cinema da Bahia, fundado por Walter da Silveira e Carlos Coqueijo Costa, em 1950. Pedro, também conquistense, apaixonado pelo cinema, deixou a cidade natal em direção ao Rio de Janeiro para ser ator e produtor e, estando lá, foi frequentador assíduo do Clube de Cinema do Museu de Arte Moderna e do Clube de Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

adquiriu dois projetores de 16 milímetros, passou a projetar filmes, inclusive na antiga Faculdade de Formação de Professores de Vitória da Conquista, no Colégio Adélia Teixeira. Tinha uma sessão de cinema que era passada lá, película, uma dificuldade muito grande para operar com os aparelhos, porque, em 16 milímetros, às vezes apresenta problemas na projeção, mas era assim um delírio, e aí o cineclube passou a ter o seu próprio projetor e a fazer intercâmbio também com Salvador, se não me engano com Guido Araújo, para trazer filmes e mostras de grandes cineastas para Vitória da Conquista. Isso também durou pouco tempo e, nessa época, também o cineclube mudou de nome, que era Glauber Rocha, passou para Anecy Rocha. Então, essa experiência foi marcante, e isso foi o que levou a gente a ir amadurecendo mesmo depois que o cineclube praticamente parou as suas atividades. As pessoas que fizeram parte do cineclube tinham essa mesma paixão pelo cinema, então continuaram vendo filmes e, sempre que se encontravam, trocavam informações sobre filmes, o que estava acontecendo, os filmes que estavam sendo lançados. (informação verbal)

A trajetória de Melquisedeque no âmbito do cinema articula posteriormente a experiência do cineclube à implantação do projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, em 1992, admitindo a filiação desse projeto ao modelo do cineclube:

Com a criação do projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb, que eu costumo dizer que é filho da experiência do Clube de Cinema Glauber Rocha, mas com uma outra característica, ele, de certo modo, preencheu uma lacuna que a gente percebia que havia na experiência do cineclube. Naquele tempo, assistíamos filmes e conversávamos ali, individualmente um com outro, trocávamos informações, mas não havia um trabalho sistemático, uma prática sistemática de leitura de filme. E o projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo Uesb trouxe exatamente essa preocupação e desenvolveu uma atividade que era uma experiência de cinema-fórum, que não foi inventada aqui, que já havia em outras cidades do Brasil, mas criou uma característica muito peculiar e muito própria nossa aqui, que é uma prática de leitura de filme, que era desenvolvida a partir do próprio enredo do filme de maneira muito aberta, ou até mesmo tratando da linguagem cinematográfica ou da técnica, de acordo com o interesse de cada pessoa que comentava o filme. (...) Aquelas pessoas que passam pela experiência do Janela Indiscreta desenvolvem um outro olhar sobre o cinema. (informação verbal)

Quando Melquisedeque relatou sua trajetória, a experiência do Janela Indiscreta estava no sétimo ano de funcionamento e, na opinião dele, já havia se tornado um hábito e levado a uma mudança de atitude entre o espectador e o filme. Em novembro de 2010, o Janela Indiscreta, que passou de projeto a programa de extensão da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, completou 18 anos de atividades ininterruptas, desenvolvidas não só na universidade e em Vitória da Conquista, mas também em diversos outros espaços sociais e em diversas outras cidades da Bahia, tendo chegado a outros estados. Hoje, o Janela Indiscreta soma centenas de exhibições comentadas de filmes das diversas cinematografias mundiais e inúmeras ações de difusão e debate, como cursos, oficinas, seminários e mostras, além de projetos voltados especialmente para a relação cinema-educação e da atuação dos seus integrantes como pesquisadores de temas relacionados ao cinema e ao audiovisual. Além disso, algo de muito peculiar a ser registrado é que, em sua trajetória institucional que marca e é marcada por outras trajetórias individuais-coletivas, o Janela Indiscreta possibilitou, impulsionou e articulou práticas, gostos e

investimentos que resultaram na implantação, em 2010, do curso de graduação em Cinema e Audiovisual na Uesb.

É importante ressaltar que o trabalho realizado por cineclubistas em Vitória da Conquista, inicialmente na década de 1970 e posteriormente nos anos 1990, com repercussões importantes nos dias atuais, remonta a práticas de consumo cinematográfico ancoradas direta ou indiretamente no trabalho desenvolvido por críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, em São Paulo, Walter da Silveira, em Salvador, Jacques do Prado Brandão e Ciro Cerqueira, em Belo Horizonte, Plínio Sussekind Rocha e Alípio Barros, no Rio de Janeiro, e Paulo Fontoura Gastal, em Porto Alegre, entre os anos 1940 e 1960. Sem dúvida, esses antecedentes criaram condições para a realização de encontros entre cinéfilos das diversas regiões do país, que compartilhavam a percepção do cinema como manifestação cultural, no tempo em que consideravam ser o consumo cinematográfico um meio para viabilizar a manutenção ou a transformação de atitudes humanas e de condutas cotidianas.

Dessa forma, esses espaços sociais constituíram-se como expressões das memórias do nosso tempo. Esse argumento se refere às múltiplas dinâmicas ensejadas por afinidades de consumo e gosto que espaços como esses viabilizaram, por meio do compartilhamento de práticas atualizadas pela lógica do *habitus* internalizado tanto na estima quanto na cognição dos agentes sociais. Isso aponta para a importância do movimento instaurador dos clubes de cinema e para as inúmeras atividades e organizações que foram se constituindo historicamente em decorrência das vivências nesses espaços de sociabilidade, inclusive as práticas relatadas por Bergala e Melquisedeque.

A partir da descrição dessas duas trajetórias de cinema, algumas questões sobre as condições de transmissividade e incorporação de saberes por gerações, formadas em seus ambientes de produção e consumo, precisam ser analisadas com maior dedicação, o que não se dará neste breve artigo. A intenção, por enquanto, é especular um pouco mais sobre a transmissão e o gosto em ambiências de consumo cinematográfico.

### **A transmissão e o gosto**

Essas trajetórias, que se inserem numa educação pelo cinema e para o cinema, nos levam a pensar de forma especial nos processos de transmissão que se dão nesses contextos de aprendizados. Aqui, além das importantes reflexões de Bergala acerca do tema, nos parece pertinente pensar a transmissão à luz de Debray (2000, p. 13-19), quando este fala do “duplo corpo do médium”, para afirmar que a transmissão se dá em razão de um triplo nível – material, diacrônico e político – e “opera como corpo para fazer passar de ontem para hoje o *corpus* de conhecimentos, valores ou experiências”.

Para Debray (2000, p. 26), toda transmissão cultural é um processo que combina a “matéria organizada” e a “organização materializada”, ou, melhor dizendo, a instrumentação e a instituição; a logística e a estratégia; o suporte e as relações; a técnica e a prática. Para o autor, a tradição cinéfila é dada como imagem dessa combinação: o celuloide (hoje, o DVD) e o cineclube. Ora, ambas as trajetórias que aqui trazemos atestam esse duplo, tanto em como aprenderam quanto em suas propostas de transmissão: para Jorge, o espaço possível seria o Janela Indiscreta, a atualizar a experiência do cineclube; para Bergala, a escola.

Tomando Debray (2000, p. 25), podemos concordar que:

Transmitir é, por um lado, informar o inorgânico fabricando estoques identificáveis de memória, por meio de determinadas técnicas de inscrição, contagem, estocagem e colocação em circulação dos vestígios; e, por outro, organizar o *socius* sob forma de organismos coletivos, dispositivos de anti-ruído, totalidades persistentes e transcendentais a seus membros, reproduzindo-se a si mesmas sob certas condições (...).

Assim, em ambas as trajetórias, a memória se atualiza numa proposta do cinema como arte, como alteridade, como possibilidade de aprendizado e de expressão. Primeiro, pelo encontro. “Único, imprevisível e fulminante”, que “se dá na certeza instantânea (...) de que aquele filme, que me esperava, sabe alguma coisa da minha enigmática relação com o mundo que eu mesmo ignoro, e o guarda em si mesmo como um segredo a ser decifrado” (BERGALA, 2008, p. 60), como foi para Jorge Melquisedeque em *Sansão e Dalila*. Segundo, pelo acesso e pela leitura. Ratificamos a visão de Bergala (2008, p. 29) quando diz que a arte não pode depender unicamente da disciplina inscrita no programa e na grade curricular dos alunos, sob a responsabilidade de um professor especializado. Melquisedeque diria:

A gente se situa exatamente no mundo do espectador cinematográfico, aquela pessoa que aprende sobre cinema sem nunca ter feito uma escola de cinema, mas que aprende vendo filmes, aprende lendo, aprende trocando informações, aprende fazendo cursos, aprende...aprende de todas as maneiras possíveis. (informação verbal)

E terceiro, pelo ato da criação. Para Melquisedeque, em Vitória da Conquista a prática é que colocaria as coisas nos seus devidos lugares, do ponto de vista de narrativa, de técnica cinematográfica, deixaria uma geração pronta para fazer cinema, não porque as pessoas dessa geração foram para uma escola de cinema para aprender a fazer cinema, mas porque viram muitos filmes, leram muito sobre cinema, trocaram muitas informações, fizeram muito discurso e fizeram um percurso enorme até chegar onde chegaram (informação verbal). Para Bergala (2008, p. 30), isso consiste no fato de que a arte, como elemento perturbador por definição, não pode ser concebida sem a experiência do fazer.

Ora, fica evidente que o que está fundamentalmente em jogo nos processos de transmissão é o gosto. E o gosto que se dá pelo aprender a gostar e que, num duplo movimento, se constitui e é

constitutivo das práticas, mediadas pela memória, no sentido da incorporação e da transmissão de saberes. Bergala (2008, p. 41) pondera, lembrando Serge Daney, que, “contrariamente ao adágio segundo o qual ‘gosto não se discute’, pode haver algo de irremediável, entre os seres e no social, que passa pela questão do gosto. O gosto tem um papel discriminador essencial, tanto na vida social quanto na vida afetiva”.

Tal concepção pode se associar ao que afirma Bourdieu (1996, 1998, 2002) quando atribui sentido ao conjunto de práticas sociais que caracterizam estilos de vida. Defende o autor que, a partir de um princípio comum – o *habitus* –, cada estilo de vida confere a possibilidade de expressar os princípios de constituição do grupo social a que pertence. Compreende, dessa forma, que todas as configurações de gosto particulares ou individuais se desenvolvem a partir da configuração do todo. Um aspecto do estilo de vida de um indivíduo está em consonância com a totalidade de todos os outros aspectos constitutivos desse mesmo estilo de vida, pois derivam de um mesmo princípio.

Para explicitar essa afirmação, Bourdieu (1998) busca no comportamento particular dos grupos ou dos indivíduos, no jogo simbólico da sociabilidade, a expressão de configurações sociais historicamente determinadas. O sentido das práticas, o corpo e sua postura, as palavras e sua pronúncia, são elementos constitutivos da percepção social dos grupos, elementos com significado, códigos que possuem o potencial de aproximar ou distanciar indivíduos. Então, ao considerar que indivíduos ou grupos de indivíduos aproximam-se ou afastam-se, distribuindo-se no espaço social de acordo com as semelhanças e diferenças de disposições culturais incorporadas, Bourdieu argumenta que um determinado tipo de consumo ou de preferências por certas práticas sociais tecem redes de sociabilidade com as quais os indivíduos se identificam e onde se agrupam. Nesse sentido, gosto, comportamentos apropriados, sensibilidades, escolhas de categorias de representação no nível estético e no plano político são ações atravessadas por classificações marcadas por lutas, nas quais dominação e resistência são afirmadas e compromissos são negociados.

Assim, o gosto estaria intimamente relacionado ao *habitus*, sendo este “o princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas” (BOURDIEU, 1996, p. 22). E quando Bourdieu (1996, p. 22) fala ainda que os *habitus*, como princípios geradores de práticas distintas e distintivas, são diferenciados e diferenciadores, estabelecendo a diferença, por exemplo, entre o que é bom e mau, lembramos do que diz Bergala (2008, p. 43):

É o gosto, constituído pela visão de inúmeros filmes e pelas designações que os acompanham, que funda “pouco a pouco” o julgamento que poderá ser emitido pontualmente sobre esse ou aquele filme. E é esse julgamento sobre o filme, tal como ele foi globalmente sentido no decorrer da projeção, que permite enxergar e analisar a grandeza, a mediocridade ou a abjeção de um plano ou de uma sequência. O travelling é mesmo uma questão de moral, mas para se ver a moral de travelling é preciso ter visto muitos travellings de todos os tipos, tendo constituído o que se chama simplesmente uma cultura de cinema.

E essa cultura seria, como vivencia e discute Bergala, também a de Jorge Melquisedeque, conforme ele narra:

Começou a surgir aqui em Vitória da Conquista o interesse de algumas pessoas se reunirem para ver filmes mais qualificados, filmes de arte, como se costumava dizer na época, numa experiência de cineclubismo. E claro que, naturalmente, onde eu ouvia falar cinema, me despertava um interesse muito grande. Então, fui ver de perto o que era essa coisa do cineclube, o que eram também esses filmes que normalmente não eram exibidos no circuito comercial, filmes selecionados, que não entravam porque não despertavam interesse de grande público. E foi nesse contato com o cineclube, na época, que inicialmente se chamou Glauber Rocha, que eu comecei a ver filmes de outros realizadores, não só os do cinema americano, grandes filmes, e comecei a ver que o cinema tinha uma outra configuração que não era simplesmente aquela de a gente sentar numa sala de cinema pra ver filmes e depois ir embora para casa. (...) Eram filmes que trabalhavam com outros temas, com outras linguagens, outras formas de narrar, pouco usuais, pouco comuns, diferente daquilo que a gente estava habituado, diferente daquela alienação do cinema americano, ou melhor, do cinema comercial americano. Foi por aí que entrei em contato com os grandes diretores cinematográficos mundiais e que vi, pela primeira vez, um filme de Glauber Rocha. Já sabia que Glauber era um cineasta de Vitória da Conquista, mas nunca tinha tido a oportunidade de ver um filme dele. Foi outro impacto a primeira vez que eu vi um filme de Glauber, pois, ao mesmo tempo em que eu me reconhecia na linguagem cinematográfica que Glauber apresentava, eu não sei exatamente quais os elementos do filme de Glauber que estavam tão próximos de mim. Ao mesmo tempo, me perturbava a forma como ele narrava o filme, a forma com ele montava o filme, era uma coisa que me deixava perplexo. Num determinado momento, eu não entendia nada; no outro, eu sabia que eu tinha que ver de novo, tinha que ver mais filmes, tinha que prestar mais atenção, eu tinha que descobrir o que era que estava por trás do mecanismo cinematográfico de Glauber pra entender a linguagem de Glauber. E foi a partir daí que a gente começou a despertar, de certo modo, também para o cinema brasileiro que não entrava no circuito comercial, a gente tinha muito pouco acesso aos filmes brasileiros, e a gente passou a ver que o cinema brasileiro também era tão bom como o cinema dos outros países. (informação verbal)

E é também esta “cultura de cinema” que extrapola a incorporação pelos seus agentes para, fundamentalmente, se dar na e pela transmissão. É o que nos parece mais peculiar nas experiências de Bergala e Melquisedeque: a compreensão e o compromisso com o “fazer passar”. Se, como afirma Bergala (2008, p. 80), “a ruptura de trama entre as gerações está cada vez mais perceptível”, têm-se, na contrapartida, experiências como a desses protagonistas, que aceitaram “o risco voluntário, por convicção e por amor pessoal a uma arte, de se tornar ‘passador’”, retomando a palavra e o contato “a partir de um outro lugar dentro de si, menos protegido, aquele que envolve seus gostos pessoais e sua relação mais íntima com esta ou aquela obra de arte” (BERGALA, 2008, p. 64).

Assim, pensar em passador, iniciador ou mediador, mais uma vez nos remete a Debray (2000, p. 19), quando diz:

Transmite-se o fogo sagrado, o capital (a começar pelo pecado), o patrimônio – o que deve assimilar o trigo que leveda para que o pão conserve seu gosto. Os grandes segredos (de família, de Estado, do Livro, dos corações, das longitudes, dos metais, do ofício, do partido, dos deuses, da natureza). Aqueles cuja preservação confere a uma comunidade a sua razão de ser e de esperar. Aqueles em relação aos quais não se tem o direito de esquecer ou de guardar para si, cuja dilapidação equivaleria a uma traição íntima. Aquele cuja revelação não se faz às pressas, mas para os quais se procede a uma iniciação, por etapas, com o coração e a mente.

### **Considerações Finais**

Os percursos relatados não apenas mobilizam, em suas trajetórias de formação pelo cinema, conteúdos em acervos constituídos por leituras, biografias, filmes, experiências – tanto no âmbito da produção quanto da exibição –, mas também, como ressaltamos nesta última parte do texto, explicitam uma preocupação em estruturar possibilidades de continuidade do acesso mais qualificado à produção cinematográfica e da ampliação da formação para o cinema e o audiovisual, levando em conta a importância do ato criativo. Consideramos que uma forte motivação para tal investimento, ao ponto de tratar essas questões como parte significativa dos projetos de vida, seja a crença nos processos de aprendizagem a partir da vivência, da partilha de experiências.

Ora, se foi possível para representantes de diversas gerações, embora em lugares e condições distintas, obterem uma formação cinematográfica diferenciada, por que então certas práticas não poderiam ser ressignificadas para que as novas gerações tivessem oportunidades semelhantes? Se Bergala e Melquisedeque puderam desfrutar de sociabilidades cinematográficas que acabaram por estruturar não apenas um gosto pelo cinema, mas também uma maneira diferenciada de estar no mundo, quais seriam então as condições de possibilidades de viabilizar continuidades desse tipo de formação desde a infância e a juventude? E, na contrapartida das condições de consumo e expressão de representantes geracionais contemporâneos aos dois indivíduos tratados no texto, quais são as possibilidades de formação pelo consumo cinematográfico e audiovisual das gerações mais recentes? E, nesse sentido, se as condições contemporâneas são diferenciadas e mais complexas, uma vez que as novas gerações têm cada vez mais acesso aos processos educativos, formais e informais, bem como possibilidades de consumo audiovisual, contando inclusive com a ampliação dos suportes midiáticos, como entrar com o cinema na escola? Seria mesmo a escola o melhor espaço para tal investimento?

Certamente, inúmeras outras questões poderiam ser aqui arroladas, mas, por ora, o que nos interessa é ressaltar a importância de se considerar que são inegáveis os resultados significativos das ações educativas que se desenrolaram a partir das condições de acesso a certas cinematografias desde a infância, bem como a participação assídua aos clubes de cinema, aos festivais, os exercícios propiciados pela reflexão e, a partir daí, o desenvolvimento de outras práticas sociais no âmbito do cinema.

Vale ainda ressaltar a necessidade de melhor investigar as mediações entre trajetórias e práticas na constituição de redes relacionais que possibilitaram, por meio de aprendizados geracionais e intergeracionais – entre os que já sabiam fazer e os que queriam aprender –, certas permanências, diríamos mesmo, sobrevivências de cinemas, em contextos desfavoráveis. Estamos aqui nos referindo à preponderância da distribuição de produtos audiovisuais por corporações transnacionais de informação e entretenimento, que, ao se constituírem e se fortalecerem, foram ampliando as assimetrias nas relações de mercado, proporcionando um alto grau de concentração e desequilíbrios no acesso à diversidade das produções cinematográficas ainda existentes no mundo, a despeito da hegemonia hollywoodiana.

Diante dessas observações, pode-se dizer que esse tipo de sociabilidade resulta mais eficaz para a formação cinematográfica e cultural que o consumo ou práticas realizados por outros agentes em ambientes de produção, distribuição e exibição de cinema. Ao que parece, foi mais eficiente o trabalho de formação realizado no âmbito dos clubes de cinema, especialmente no que diz respeito aos gostos e preferências cinematográficas dos indivíduos, que foram formando uns aos outros, de geração em geração, numa rede que pressupõe a troca de saberes e a produção/reprodução de valores e crenças, por meio de práticas compartilhadas.

Fica evidente, portanto, a importante relação entre os aprendizados que se dão a partir das vivências, as possibilidades de expressão/transmissão e as possibilidades de utilização desses saberes, em processos que tecem o cotidiano pelas iniciativas e pelas memórias das relações, informando as afetividades entre os indivíduos e marcando as trajetórias sociais.

### **Referências bibliográficas**

AGEL, Henri. *O Cinema*. Tradução: Antônio Couto Soares. Porto: Livraria-Civilização-Editora, 1972.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Tradução: Mônica Costa Netto e Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-FE/UFRJ, 2008.

BEZERRA, Laura. *Filmografia baiana: um panorama*. Anais do II Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Universidade Estadual de Feira de Santana-Bahia. 20 e 21 de agosto de 2009. Página 10.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

\_\_\_\_\_. *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia*. Cabila. Oeiras, Portugal: Celta Editora, 2002.

DEBRAY, Régis. *Transmitir: o segredo e a força das idéias*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. *Uma Janela para o Mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Universidade do Rio de Janeiro (UniRio)/Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dinâmicas do cinema no Brasil e na Bahia: trajetórias e práticas do século XX ao XXI*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.